



**LUCIAN JANUÁRIO**  
**ROBSON XAVIER DA COSTA**

**RUÍNAS INCÔMODAS:  
SOBREVIVÊNCIA E APAGAMENTO NA  
OBRA *PLASMATIO* DE JOSÉ RUFINO**

**EJ** Editora  
UFPB

**RUÍNAS INCÔMODAS:  
SOBREVIVÊNCIA E APAGAMENTO NA  
OBRA *PLASMATIO* DE JOSÉ RUFINO**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

**Reitor**

VALDINEY VELOSO GOUVEIA

**Vice-reitora**

LIANA FILGUEIRA ALBUQUERQUE

**Pró-Reitor PRPG**

GUILHERME ATAÍDE DIAS



**EDITORA UFPB**

**Diretor**

REINALDO FARIAS PAIVA DE LUCENA

**Chefe de produção**

JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

**Conselho editorial**

Adailson Pereira de Souza (Ciências Agrárias)  
Eliana Vasconcelos da Silva Esval (Linguística, Letras e Artes)  
Fabiana Sena da Silva (Interdisciplinar)  
Gisele Rocha Côrtes (Ciências Sociais Aplicadas)  
Ilda Antonieta Salata Toscano (Ciências Exatas e da Terra)  
Luana Rodrigues de Almeida (Ciências da Saúde)  
Maria de Lourdes Barreto Gomes (Engenharias)  
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Humanas)  
Maria Regina Vasconcelos Barbosa (Ciências Biológicas)

**Conselho científico**

Maria Aurora Cuevas-Cerveró (Universidad Complutense Madrid/ES)  
José Miguel de Abreu (UC/PT)  
Joan Manuel Rodriguez Diaz (Universidade Técnica de Manabí/EC)  
José Manuel Peixoto Caldas (USP/SP)  
Letícia Palazzi Perez (Unesp/Marília/SP)  
Anete Roesse (PUC Minas/MG)  
Rosângela Rodrigues Borges (UNIFAL/MG)  
Silvana Aparecida Borsetti Gregorio Vidotti (Unesp/Marília/SP)  
Leilah Santiago Bufrem (UFPR/PR)  
Marta Maria Leone Lima (UNEB/BA)  
Lia Machado Fiuza Fialho (UECE/CE)  
Valdonilson Barbosa dos Santos (UFCEG/PB)

**Editora filiada à:**



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2020/Editora Universitária/UFPB - Programa de Publicação de E-books.

**EDITORA UFPB**

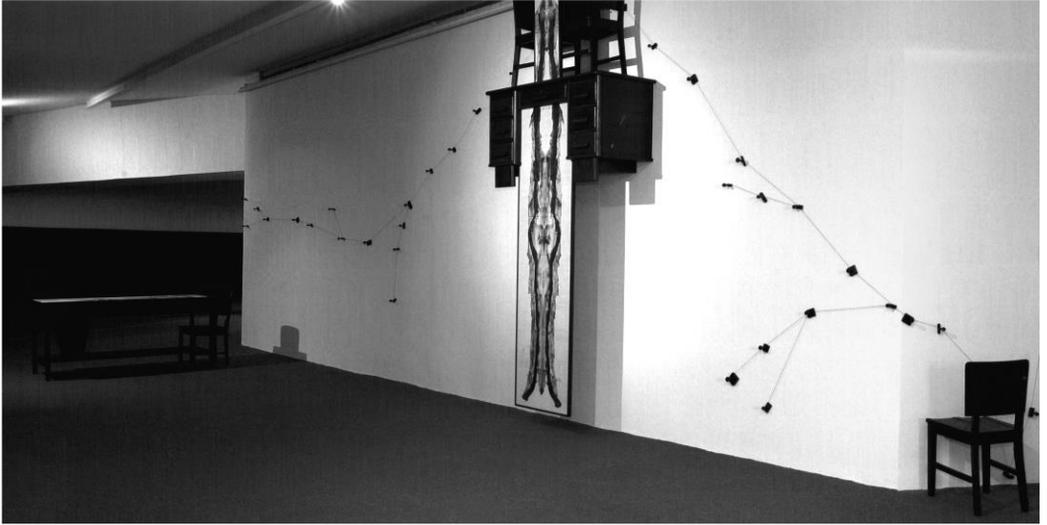
Cidade Universitária, Campus I, Prédio da editora Universitária,  
s/n João Pessoa – PB .• CEP 58.051-970

<http://www.editora.ufpb.br>

E-mail: [editora@ufpb.br](mailto:editora@ufpb.br)

Fone: (83) 3216-7147

**LUCIAN JANUÁRIO  
ROBSON XAVIER DA COSTA**



**RUÍNAS INCÔMODAS:  
SOBREVIVÊNCIA E APAGAMENTO NA  
OBRA *PLASMATIO* DE JOSÉ RUFINO**

**João Pessoa  
Editora UFPB  
2020**

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB  
Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a  
Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Todos os direitos reservados à Editora UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.  
O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

**Projeto Gráfico**  
Editora UFPB

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

J35r	Januário, Lucian Ruínas incômodas: sobrevivência e apagamento na obra Plasmatio de José Rufino / Lucian Januário, Robson Xavier da Costa (organizadores). - João Pessoa: Editora UFPB, 2020. 285 p.: il.  E-book Formato: PDF Requisito do sistema: Adobe Acrobat Reader ISBN: 978-65-5942-029-2  1. Pinturas – Documentação. 2. Plasmatio - Obra. 3. José Rufino. 4. Memória e esquecimento. 5. Pathos sacrificial. I. Costa, Robson Xavier da. II. Título.
UFPB/BC	CDU 75

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecemos ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) pela oportunidade e incentivo para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradecemos ao artista José Rufino que abriu as portas do ateliê, permitiu acesso aos documentos, trabalhos e gentilmente respondeu as questões das entrevistas que foram fundamentais para a finalização deste trabalho.

Um agradecimento especial a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento com bolsa de demanda social, que possibilitou a concretização desse percurso de pesquisa.

# LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras> ..... 75

Figura 2 - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras> ..... 83

Figura 3 - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras> ..... 99

Figura 4 - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras> ..... 109

Figura 5 - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras> ..... 112

Figura 6 - Exposição Limbo, de José Rufino, na Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário ..... 118

Figura 7 - José Rufino, primeiras monotípias à maneira de Rorschach (1970), Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário ..... 120

Figura 8 - José Rufino, primeiras monotípias à maneira de Rorschach (1970), Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário ..... 125

Figura 9 - Cartões 8, 9 e 10 que compõem o Teste de Rorschach. Disponível em <https://towardsdatascience.com/rorschach-tests-for-deep-learning-image-classifiers-68c019fcc9a9> ..... 127

Figura 10 - José Rufino, Laceratio (1999). Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras> ..... 130

Figura 11 - José Rufino, obra da série Cartas de Areia (2000). Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras> ..... 133

Figura 12 - Imagens do livro Kleksographien, de Justinus Kerner. Acervo do artista ..... 135

Figura 13 - José Rufino, Sem Título (1997). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário ..... 136

Figura 14 - José Rufino, Sem Título (1997). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário..... 137

Figura 15 - José Rufino, Sem Título (1997). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário ..... 138

Figura 16 - José Rufino, obra da série Obliteratio (2000). Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras>..... 139

Figura 17 - José Rufino, obra da série Livros-objetos (1998). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário..... 140

Figura 18 - José Rufino – Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Paulinho Muniz..... 167

Figura 19 - José Rufino – Plasmatio (2002), Detalhe da instalação. 25ª Bienal de São Paulo (acervo do artista)..... 179

Figura 20 - José Rufino – Plasmatio (2002), detalhe da instalação. 25ª Bienal de São Paulo (Acervo do artista). ..... 179

Figura 21 - José Rufino – Plasmatio (2003) MAMAM, Recife. Foto: Flávio Lamenha..... 180

Figura 22 - José Rufino – Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Edgard César ..... 183

Figura 23 - José Rufino – Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. .... 186

Figura 24 - José Rufino – Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Paulinho Muniz..... 189

Figura 25 - José Rufino – Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Paulinho Muniz..... 241

Figura 26 - José Rufino – Plasmatio (2002). Detalhe da instalação. 25ª Bienal de São Paulo (acervo do artista) ..... 247

# SUMÁRIO

EM BUSCA DO PHATOS SACRIFICIAL E DO CORPO EM PLAS-  
MATIO ..... 16

INTRODUÇÃO ..... 22

## I CAPÍTULO

**ESCOVAR, HISTÓRIA A CONTRAPELO: MEMÓRIA, IMA-  
GENS E ANACRONISMO ..... 60**

1.1 O Passado Reintegrado e a Nostalgia Transformante ..... 79

1.2 A Primaziado Visual na Memória ..... 84

1.3 Memória e Esquecimento..... 102

1.4 Limbo ..... 117

## II CAPÍTULO

**PLASMATIO: UMA OBRA SOBRE A SAUDADE ..... 144**

2.1 As Presentes Ausências ..... 152

2.2 As Relações Humanas ..... 165

2.3 Exibições de Plasmatio ..... 176

### **III CAPÍTULO**

## **A FORMA REMINISCENTEDA    DINÂMICA RELIGIOSA SACRIFICIAL ..... 185**

3.1 O Capitalismo Como Religião .....	195
3.2 O Mito Secular .....	200
3.3 O Sacrifício: entre o Sagrado, o Profano e o Cheirode Sangue Deramado.....	204
3.4 A Religião e    o    Passado    na Hipermodernidade .....	224
3.5 O Sudário Como Elemento Conflituoso.....	234
Considerações Finais.....	253
Referências.....	270
Sobre os Autores .....	285

É cinza mesclada de vários  
braseiros, mais ou menos  
ardentes

[...]

Nisto, pois, a imagem arde.

[...]

Arde pela dor da qual provém e  
que procura todo aquele que  
dedica tempo para que se  
importe.

[...]

Finalmente, a imagem arde pela  
memória, quer dizer que de todo  
modo arde, quando já não é mais  
que cinza: uma forma de dizer  
sua essencial vocação para a  
sobrevivência, apesar de tudo.

Georges Didi-Huberman

**EM BUSCA DO *PHATOS* SACRIFICIAL E DO CORPO  
EM *PLASMATIO***

**Robson Xavier da Costa**  
(PPGAV UFPB/UFPE)  
Universidade Federal da Paraíba

Na pós-graduação em artes visuais pesquisadores e orientandos buscam estabelecer diálogos de pesquisa em/sobre artes visuais, somos desafiados a repensar conceitos, práticas e reinventar tudo aquilo que aprendemos durante nossa formação. Na pós-graduação em artes visuais as demandas dos projetos de pesquisa partem inicialmente dos candidatos, os temas variados buscam estabelecer relações com os campos de investigação e projetos de pesquisas dos orientadores.

Nosso interesse no campo dos estudos das imagens e na contribuição das mesmas para os processos de formação humana nos levou ao encontro de novos recortes para a construção da história da arte e das

exposições na Paraíba, atualmente coordenamos o Projeto Fora do Eixo: história das exposições de arte (in)visibilizadas, aprovado pelo PIBIC UFPB desde 2018, no qual investigamos a história das exposições e dos acervos de arte na Paraíba a partir da década de 1980.

O contato com os orientandos nem sempre é fluido, alguns nos chegam após um longo percurso, problemas e redirecionamentos de pesquisa acontecem em todas as áreas, foi o caso do Lucian Januário, que recebi como orientando após o afastamento para pós-doutorado da sua antiga orientadora.

Normalmente o mestrado é um dos primeiros passos na iniciação da pesquisa, normalmente os orientandos são aprovados com um pré-projeto de pesquisa que vai se reconfigurando ao longo do curso. O processo de formação do pesquisador em/sobre artes visuais passa pelo contato, conhecimento e reconstrução das regras e estruturas da pesquisa na área das humanidades.

Durante a disciplina Tópicos Especiais em História das Artes Visuais – Estudos das Imagens - tivemos o prazer de ter o Lucian Januário como aluno, o contato com os conteúdos abordados na disciplina ministrada naquele semestre em parceria com a Prof<sup>a</sup>. Luciene Lehmkhul, foram fundamentais para a estruturação teórica desta pesquisa.

Desde as primeiras orientações o jovem pesquisador demonstrou potencial para o campo da pesquisa sobre artes visuais, apresentando facilidade para escrita e dedicação às leituras, fichamentos e prática de pesquisa em arquivos.

Ao receber seu texto pós qualificação com mais de 150 páginas, logo compreendi o potencial do trabalho, a complexidade da análise de dados e também a conexão entre a simbologia e a artesanaria no trabalho do José Rufino. O desafio nesse processo foi estabelecer direções e recortes específicos que possibilitassem a continuação e término desta investigação.

Lucian Januário desejava estudar o *phatos* sacrificial na arte contemporânea, mas não tinha ainda um recorte específico, chegar ao trabalho do José Rufino, aconteceu organicamente, a partir da disciplina cursada com o artista/investigador como professor do PPGAV UFPB/UFPE, aos poucos chegamos ao recorte que direcionou a arquitetura da pesquisa com foco no trabalho *Plasmatio*.

*Plasmatio* é um dos trabalhos centrais para entendermos a obra do José Rufino, a instalação exibida pela primeira vez na Bienal Internacional de São Paulo em 2002, consiste em um trabalho de grandes dimensões, formado por móveis antigos de madeira (birôs), carimbos, cartas de desaparecidos políticos (coletadas a partir de doação das famílias) e intervenções com pintura formando um tipo de sudário contemporâneo. *Plasmatio* é um ato político ou registro/denúncia das atrocidades ocorridas no Brasil durante a ditadura militar?

O contexto denso que envolve a instalação *Plasmatio* pode ter assustado inicialmente o jovem pesquisador, o

fato do Lucian Januário nunca ter visitado *in loco* uma montagem desse trabalho, nos levou a necessidade de se debruçar no arquivo, nas fotografias, nos textos críticos e curatoriais, reportagens de jornais, nas visitas, conversas informais e depois nas entrevistas com o artista.

A proximidade física com José Rufino favoreceu o acesso, abertura para o acervo e registros sobre o trabalho, que foram aos poucos selecionados e tabulados para que as dimensões dos conceitos abordados emergissem.

O principal conceito aplicado nesta pesquisa foi o “sacrifício”, abordado pelo pesquisador em *Plasmatio*, relacionando a religiosidade e ao corpo. Esta pesquisa buscou investigar as formas de sacrifícios presentes em *Plasmatio* que estabeleceu o sudário da ditadura militar brasileira, resgatando e denunciando o elemento patológico do sacrifício imposto à sociedade.

Nesta pesquisa aplicou-se o conceito de “capitalismo como religião” elaborado por Walter Benjamin (1892 –

1940), ao analisar os fragmentos do passado “cartas de desaparecidos políticos”, a partir das cartas doadas pelos familiares e posteriormente interferindo nelas por meio das manchas simétricas a maneira das pranchas de Hermann Rorschach (1884 – 1922) e do método do médico, escritor e poeta espírita alemão Justinus Kerner (1786 – 18620).

A intervenção e proposição do José Rufino possibilitou a criação de um sudário brasileiro contemporâneo. Sua incursão no próprio esquecimento, na invisibilidade da memória arquitetada pela ditadura militar brasileira, recriou a memória estética, por meio de uma câmara sensorial, com cheiro de jasmim, com móveis, carimbos, etc. Em *Plasmatio* o artista investigou e confrontou o fazer Arte e Política, acrescentando textos, marcas, manchas, criando nova ordem sobre o trabalho poético.

José Rufino recriou em *Plasmatio* o corpo humano, estabeleceu memórias das sensações corporais, dores, marcas da ditadura militar, manchas plasmadas,

anunciando o *phatos* sacrificial como cicatriz da realidade brasileira recriada pela Arte.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar as principais categorias teóricas e conceitos presentes em *Plasmatio*, trabalho do artista José Rufino. Em *Plasmatio*, memória e esquecimento, sobrevivência e apagamento se articulam e se reforçam em uma obra cuja constelação de sentidos faz dela determinante na carreira de José Rufino, ainda que contenha elementos que podem ser encontrados ao longo da sua trajetória desde a série *Cartas de Areia*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Série iniciada em meados dos anos 1980 e que segue em produção, onde o artista realiza intervenções, desenhos, pinturas e manchas em um conjunto de centenas de cartas herdadas após o falecimento de seu avô (BARBOSA, 2005).

Olhamos para esta obra com o suporte de campos completamente distintos de saber. Disciplinas tão complexas e heterogêneas que, sob certos paradigmas acadêmicos, seria impossível conciliar de maneira satisfatória e com suficiente profundidade de modo a atingir os requisitos esperados para uma investigação acadêmica.

Ainda assim, uma tarefa que, ao optar por estudar uma obra como *Plasmatio*, seja absolutamente necessária. Pois ainda que a totalidade de nossas vidas se encontrem, como afirma Nicolas Bourriaud (2009), em uma sociedade na qual a comunicação encerra contatos humanos dentro de certos espaços de controle e que estes decompõem o vínculo social em elementos completamente distintos, a atividade artística seria aquela responsável por tentar efetuar “ligações modestas” entre estes campos, colocando em contato níveis de realidade apartados ao abrir pequenas passagens antes obstruídas. Se essa é a “tarefa” do artista contemporâneo, não poderíamos aqui nos isentar dessa responsabilidade.

*Plasmatio* é uma instalação de José Rufino que foi exposta pela primeira vez na Bienal de São Paulo, no ano de 2002. A instalação ficava isolada do restante da Bienal por um corredor estreito e escuro. Da instalação emanava um cheiro de jasmim, fruto de uma essência que o artista passava no chão. Ao adentrar na sala se viam torres de móveis de madeira, como grandes escrivaninhas, bancos e assentos, uma cadeira encostada na parede, uma trama de fios e carimbos que cobria paredes e várias pinturas com manchas simétricas, antropomorfas, lembrando, ainda que vagamente, o Sudário de Cristo. Estas pinturas eram realizadas sob uma documentação sobre desaparecidos durante a Ditadura Militar coletada pelo artista. Toda a instalação possuía uma atmosfera sombria, taciturna e isolada, fruto de uma história fragmentada, esquecida e silenciada.

Com *Plasmatio*, José Rufino certamente soube abrir passagens entre realidades apartadas através da arte, passagens que talvez não sejam tão pequenas e

ligações talvez não tão modestas como aquelas das quais nos fala Bourriaud (2009).

Em *Plasmatio*, campos como história, filosofia, religião, arte e política são convergidos e agrupados, postos em relação e em uma conflituosa dialética. Há, portanto, a absoluta necessidade de buscar uma maneira de configurar tais campos, tais “níveis de realidade” em uma pesquisa que busque contemplar *Plasmatio* em sua totalidade.

Em *Plasmatio* estão relacionadas questões sobre religiosidade, corpo e sacrifício, que fazem parte do meu interesse enquanto pesquisador.

Faço parte do conjunto de pessoas que teve sua formação superior possibilitada por meio da Educação à Distância (EAD) no Brasil. Creio ser importante mencionar esse fato, pois mesmo reconhecendo todos os problemas e adversidades que existem em um curso de graduação em EAD, o fato dela existir, junto a outros facilitadores, como PROUNI, possibilitaram formação acadêmica a um leque de

pessoas que sem esse recurso educacional estariam impossibilitadas de cursar uma graduação.

Realizar esta pesquisa no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Paraíba (PPGAV-UEPB/UFPE) foi a oportunidade de estudar aspectos e conceitos de nosso interesse na arte contemporânea que haviam sido, de certa maneira, negligenciados durante a graduação.

Dentre este conjunto de elementos estéticos e conceituais o sacrifício tem lugar de destaque. Esse conceito de caráter religioso, que até então ignorávamos por completo, de alguma forma permeava nosso círculo social e nos levava a sentirmo-nos atraídos pelos mesmos aspectos em produções artísticas heterogêneas, tão distantes entre si quanto as obras de José Rufino e David Cronenberg.

Porém, não há como pensar tais conceitos na arte sem pensar de forma um pouco mais abrangente a arte contemporânea.

Compreendendo a arte como Deleuze e Guattari (1992), a partir de um composto de *perceptos* e *afectos*<sup>2</sup>, as concepções vigentes na modernidade travaram uma árdua batalha para ressignificar a percepção daquilo que considerávamos (ou aceitávamos) como válido no mundo das artes no Ocidente. Longe de haver consenso sobre a classificação do que seria ou não arte, há outros elementos intersubjetivos que determinam o ânimo do nosso olhar sobre as obras que apreciamos, o corpo de afetos que nos atomiza e nos possibilita o ver e o não ver, o sentir e o não sentir, o compreender e o não compreender.

Olhar para uma obra de arte não é nunca “saltar no vazio”, ainda que, como diria Yves Klein, “eu acredito que o fogo queima no coração do vazio assim

---

<sup>2</sup> Para os autores, *perceptos* são conjuntos de percepções e *afectos* um conjunto de afecções ou sentimentos. Ambos existem para além de quem os por ventura sentiu, “são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213).

como no coração do homem” (KLEYN, 1961)<sup>3</sup>. Como diriam Deleuze e Guattari, o vazio é um “lugar” de maior importância dentro da arte:

Todavia, os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo [...] Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos. (DELEUZE; GUATTARI, 1992 p.215).

O vazio talvez seja a metáfora mais precisa para o movimento que iniciou na modernidade e culminou na arte contemporânea, assim como é o vazio que muitas vezes habita o abismo que há entre o artista, aquilo que se produz e o público. Nesse tempo, em que “todos os golpes decisivos são desferidos com a

---

<sup>3</sup> “I believe that fires burn in the heart of the void as well as in the heart of man.” Tradução do autor.

mão esquerda” (BENJAMIN, 1987 p.15), a arte moderna estabelece-se a partir da destruição de critérios prévios considerando insignificante saber o que vai substituir a coisa destruída (STEINBERG, 2008).

Tal destruição foi encarada das mais diversas formas, sendo algumas delas irreconciliáveis, pois tal destruição se apresentou a nós sempre como despossessão de algo que muito prezávamos, em que um sentimento de reconhecimento é suspenso através da afirmação de esgotamento de determinados critérios sem que apareçam outros critérios tão claros no lugar daquilo que foi destruído. Por mais que a contemporaneidade tenha encarado a arte de outra forma, muito mais aberta para ações de incorporação, citação, pastiche e apropriação, ela conserva o olhar crítico sobre o passado e um desejo de superar seus limites.

Achamos curioso o fato de que a obra do artista José Rufino seja associada a um afeto como a *nostalgia*, ainda que tal associação nem sempre seja a

mais precisa e justa, como tentaremos mostrar com essa pesquisa.

A partir da modernidade, como afirma Steinberg (2008), a arte pareceu não se importar em dar um indício daquilo que poderíamos vislumbrar como um futuro referencial, algo em que pudéssemos ancorar nossas expectativas de identificação e acolhimento. Ela está “constantemente nos convidando a aplaudir a destruição de valores que ainda prezamos, enquanto a causa positiva, no interesse da qual os sacrifícios são feitos, raramente é clara” (STEINBERG, 2008, p.29). Daí que também seja interessante notar como o mesmo artista associado à nostalgia seja aquele que por vezes é criticado por praticamente impedir a leitura de documentos históricos, impondo um apagamento permanente.

Talvez tenhamos que reconhecer aí a maior virtude, tanto da arte contemporânea como da própria trajetória artística de José Rufino. Reconhecê-la como um “risco de graves consequências” em que admitamos a necessidade de finalmente aceitarmos a arte como

um salto no vazio. Afinal, talvez não seja uma ideia tão má assim “deixar os corpos se quebrarem” (SAFATLE, 2015, p.44).

É no ventre de tais conflitos de pura indeterminação que importantes criações surgem. Há que se reconhecer que a crítica contida na arte contemporânea nunca é uma simples ideia de destruição ao acaso, mas é fruto de uma ideia que opera a partir do estranhamento que busca transubstanciar aquilo que parecia impossível não em fato real, mas talvez como mera possibilidade. Daí reside a força contida na ideia que busca no desamparo o afeto necessário para a possibilidade daquilo que é novo ganhar espaço no mundo, seja na política, seja na sociedade, seja na arte (SAFATLE, 2015).

Portanto, é a partir destas questões que nasceu a proposta de analisar a obra *Plasmatio*, do artista José Rufino.

O recorte da pesquisa e o foco na obra *Plasmatio* não aconteceu por acaso. Como

mencionamos acima, nos interessava pesquisar uma questão puramente conceitual e especulativa. Inicialmente buscávamos relacionar a questão sacrificial com o papel de relevância que o corpo adquiriu na arte a partir da modernidade. Tanto o corpo enquanto suporte, como objeto de representação, parecia privilegiado nas dinâmicas de sacrifício das quais a arte trata, como o corpo enquanto suporte de sua própria subjetividade, pois como afirma Cronenberg:

Para mim, o primeiro fato da existência humana é o corpo e quanto mais nos afastamos do corpo humano, menos reais as coisas se tornam e precisam ser inventadas por nós. Talvez o corpo seja a única verdade da existência humana na qual podemos nos agarrar. (CRONENBERG, 1999)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> “For me, the first fact of human existence is the body and the further we move away from the human body the less real things become and have to be invented by us. Maybe the body is the only fact of human existence that we can cling to.”. Tradução do autor.

Se até o advento da modernidade – e de todas as rupturas com as tradições que esta causou – a arte se sustentava sob paradigmas estabelecidos desde a antiguidade, a contemporaneidade instaurou um novo paradigma ao dar protagonismo ao corpo como suporte do fazer artístico. A partir da segunda metade do século XX, o corpo em ação torna-se o “denominador comum” de diversas expressões artísticas, causando abalos no estatuto tradicional da obra de arte, uma vez que a partir de então o papel do artista passou a ser visto como mediador, onde assume a duplicidade de sujeito e de objeto (MATESCO, 2012).

Mas não é apenas como suporte que o corpo exerce sua importância. Mesmo em sua representação ou, para ser mais exato, em sua figurabilidade, ele se mostra um importante elemento na arte contemporânea.

É no corpo que se revela a expressão do indizível, do mutável, do acidente, do acontecimento, do sintoma. É no interior do corpo que existe aquilo que tentamos a todo custo não ver, o que se esconde

sob a pele, mas que é inerente a todos nós: sangue, excrementos, vísceras e fluidos, elementos estes que serão constantemente explorados pelos artistas, pois se configura no período da modernidade o alargamento das possibilidades figurativas do corpo na recusa de aceitá-lo enquanto idealização tipicamente ocidental, daí sua constante deformação e fragmentação.

Nas décadas de 60 e 70 do século XX, o corpo do artista desempenha papel central no cenário de arte, pois este se mostrava como um meio novo, que não carregava o peso de uma tradição que foi construída por séculos, como a pintura e escultura. O corpo era um campo inexplorado e por meio dele criava-se uma arte que se afirmava no *aqui e agora*, feita para durar apenas no instante. Se há registros fotográficos ou em forma de vídeo das *performances* ou *happenings*, estes não dão conta de toda complexidade e experiência que havia no momento próprio da ação. É preciso, para isto, estar presente.

Mas por que a contemporaneidade é tão atraída pela questão do corpo? Por que, de certa forma, a própria ideia de representação clássica, idealizada, acabada, de pele lisa e de brancura imaculada, contendo o signo da beleza em sua carne já não nos interessa tanto?

Se no século XX, o século das “guerras de imagens”, o corpo em ação ocupa um lugar privilegiado na arte, assim será também nas imagens da publicidade. O corpo, portanto, como um lugar político e sujeito do desejo se vê incessantemente como alvo das imagens da arte, da publicidade e da propaganda, onde cada um destes campos está convencido que tem nas mãos o poder de, se não ditar, ao menos influenciar significativamente o futuro da humanidade pela técnica, criar imagens que façam os corpos agirem (MICHAUD, 2016, p.35).

Pensando nisso, Safatle (2015), ao analisar uma série de campanhas publicitárias da década de 1990, mostrará como o “corpo ideal” sai um pouco de cena para dar lugar ao corpo doente e mortificado

como objeto do desejo, relacionando a ideia de *glamour* a uma autodestruição estilizada.

Esse fato indicou uma nova etapa da retórica do consumo prestes a flertar com noções aparentemente desarmônicas do desejo, e que abriu as portas para o advento de novos processos de mercantilização da negatividade, da autodestruição e da revolta contra as imagens ideais do corpo (SAFATLE, 2015).

Esse flerte com valores estéticos que não correspondem aos ideais clássicos e hegemônicos de beleza não surge do nada, pois como afirmou Arthur Danto sobre a arte moderna:

Se devia existir arte, ela não deveria ser bela, uma vez que o mundo tal como ele é não merece beleza. [...] A arte, subtraída do estigma da beleza, trabalha com aquilo que o mundo tem e traz pra ela. Embelezadores são, por assim dizer, colaboracionistas. (DANTO, 2015, p.135).

É nesse sentido que devemos refletir sobre os conceitos estéticos na contemporaneidade; em um mundo onde o capitalismo se renova por meio de uma espécie de autocrítica dissimulada, a beleza que até o final do século XIX reinava na arte como valor estético absoluto não sobreviveu sem abalos, nem na arte nem na publicidade. Portanto, há que se questionar se a própria crítica dos padrões se configura de fato como algo à margem, uma crítica que foge da lógica de autoavaliação permanente do capitalismo, ou como integrante de “um sistema ideológico fechado, dentro do qual a crítica pode ser abordada e resolvida, porém de maneira simbólica” (FRANK, 2001), em um engendramento contínuo por meio da lógica neoliberal da absorção de suas próprias críticas.

Na hipermodernidade, há um movimento intenso de culturalização do mercado, no sentido de que a cultura, ou bens culturais, há tempos tenham se tornado seu principal componente, seu núcleo propriamente dito. A partir dessa inversão de valores,

a própria lógica modernista e vanguardista de chocar, provocar e ultrajar o *establishment* pode ser constantemente superada e reintegrada na lógica do mercado.

Sobre isto, Žižek afirmou que:

Hoje, e cada vez mais, o próprio aparelho econômico-cultural, para poder reproduzir-se em condições de mercado competitivas, tem não só de tolerar, mas também de provocar diretamente efeitos e produtos surpreendentes. Pensemos nas tendências atuais das artes visuais [...] aqui, como na sexualidade, a perversão não é mais subversiva: esses excessos chocantes fazem parte do próprio sistema, que se alimenta deles para se reproduzir. Esta talvez seja uma definição possível da arte pós-moderna em oposição à arte moderna: no pós-modernismo, o excesso transgressor perde seu valor de choque e é totalmente integrado no mercado de arte estabelecido. (2015, p.46).

Mas será que de fato toda capacidade de gerar excesso transgressor foi prontamente integrada? Há quem poderia insistir no fato de que o artista é aquele que resiste à tentação da ideologia dominante e desenvolve outras perspectivas (COESSENS, 2014). Mas seria possível de fato resistir? E se for possível, tal resistência seria total ou restariam sequelas? Como poderíamos encarar *Plasmatio* sob esta ótica, sob este questionamento das relações entre arte e uma lógica de mercado extremamente limitante que rege as sociedades pós-modernas?

Esta parece ser uma das questões mais urgentes da arte contemporânea e é a partir dela que teorias como a estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009) ou a sobre a arte contextual ganham influência nos meios artísticos, na crítica e na historiografia recente da arte. Uma resposta quase consensual para aqueles que se aliam a estas teorias parece ser a de que teríamos um tipo de arte que se distancia um pouco das utopias, dos grandes movimentos e das grandes

narrativas, das grandes ambições radicais de mudança tão típicas da modernidade. Um tipo de arte que ainda preserva a intenção de se relacionar com vetores de mudança social, ainda que talvez numa escala por vezes extremamente reduzida.

Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (BOURRIAUD, 2009, p.18).

Para além daquele período marcado pelo desejo de mudanças globais nos modelos de vida e existência, essa tendência relacional da arte contemporânea se deixa motivar por um horizonte de expectativas mais estreito, por possibilidades mais modestas e limitadas, mas talvez nem por isso menos relevantes (SAFATLE, 2018). É nesse sentido que seria uma

[...] práxis mais perto do chão. Possível. E necessária, pois, afinal, não é que a utopia tenha o monopólio da esperança em uma perspectiva histórica, mas a sua ausência em qualquer momento, inclusive no que vivemos, significa uma falha para com ela. (ZACCARA, 2016, p.38).

Esta lógica das sociedades pós-modernas deve também ser pensada a partir de uma perspectiva que busque reconhecer as sociedades capitalistas, por mais seculares e racionais que pareçam ou queiram parecer, como sociedades que se estabeleceram a partir de um sistema político e econômico com estruturas profundamente religiosas.

É nesse sentido que a figurabilidade do corpo nas dinâmicas sacrificiais nos interessa, pois o corpo é aquilo que dava forma ao acontecimento que nos interessava investigar desde o início, afinal era o corpo que nos permitiria, assim, descobrir o que há de mais real em nós, uma vez que o corpo “não tem lugar, mas é

dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (FOUCAULT, 2013, p.14).

Pensar no corpo é pensar em sua “figurabilidade”, pois ela evoca não apenas aquilo que é visível, ela não se contenta com a mera e atrativa possibilidade de nomeação daquilo que nossos olhos enxergam apenas pela possibilidade de serem nomeados, porém não é também apenas a ideia (aquilo que é invisível); ela é mais do que isso, é o seu contrário, é a imagem como um *acontecimento*, como uma *encarnação* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.37).

Tal lógica da figura como acontecimento, como encarnação, não é exclusiva da arte contemporânea, muito pelo contrário: toda a história da pintura ocidental (que tem como ponto de partida o cristianismo) traz este conceito quase de forma ontológica, como bem explicado por Deleuze:

Se tentarmos definir a pintura ocidental, poderemos tomar o cristianismo como primeiro ponto de referência. Pois o cristianismo

submeteu a forma, ou melhor, a Figura, a uma deformação fundamental, na medida em que Deus se encarnava, se crucificava, descia aos céus etc. A forma ou a Figura não eram mais exatamente remetidas à essência, mas ao que é em princípio o seu contrário, o acontecimento, e até mesmo o mutável, o acidente. (DELEUZE, 2007, p.125).

Partindo da compreensão de que na história da arte devemos estar atentos aos “inconscientes do tempo em oposição ao tradicional esquema temporal de sucessões de estilos” (BARROS, 2012, p.110), onde os esquemas temporais lineares e o eterno jogo de progresso e declínio já não nos servem mais, é preciso buscar em outros corpos, em outros tempos, as chaves que permitam a justa compreensão do que a representação ou, para ser mais preciso, a figurabilidade dos corpos nos traz de mais simbólico. Se as formas podem ter sua sobrevida assegurada ao longo da história, cabe a nós pesquisadores buscar suas mais diversas possibilidades de significados.

Sendo assim, há de se pensar as formas de entrelaçamento que se pode encontrar— por vezes mais claras, por vezes obscuras e intrincadas — entre a carne, a religião e a arte.

É um curioso “Carnismo” que inspira este último avatar da fenomenologia, e a precipita no mistério da encarnação; é uma noção piedosa e sensual, ao mesmo tempo, uma mistura de sensualidade e de religião, sem a qual a carne, talvez, não ficaria de pé sozinha (ela desceria ao longo dos ossos como nas figuras de Bacon). (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.231).

Dito isso, cabe então a questão: por que, afinal de contas, centrar a pesquisa justamente em uma obra onde os corpos não estão presentes? Onde tudo o que lhes resta são as marcas de sua ausência, os fragmentos que nos permitem apenas vislumbrar uma recordação, os registros em processo de apagamento de sua presença? Apenas seus vestígios fugazes?

Como poderíamos encarar *Plasmatio* sob esta ótica, sob este questionamento das relações entre arte e uma lógica de mercado extremamente limitante que rege as sociedades pós-modernas?

Pois nos parece claro que uma das grandes questões do nosso tempo é justamente a memória, fragmentos que remetem ao passado mesmo sendo tão presentes. Como lidamos com tais fragmentos, como os vislumbres de um passado ao mesmo tempo tão remoto e tão presente poderiam nos afetar. Tão importante como a memória parece ser, também é o próprio esquecimento, pois devemos “reconhecer que o esquecimento, em sua mistura com a memória, é crucial para o conflito e a resolução nas narrativas que compõem nossa vida pública e nossa vida íntima.” (HUYSSSEN, 2014, p.158). Sobretudo quando nos entregamos ao trabalho de analisar obras que operam memórias e esquecimentos sobre um tema tão sensível da história nacional brasileira, a Ditadura Militar.

É claro que as representações de traumas históricos propõem assombrosos desafios teóricos e

políticos, mas isso não nos deve impedir de reconhecer as situações mutáveis de mediação e de transmissão, que podem requerer novas formas, novos gêneros e novas mídias para que a memória pública se renove. (HUYSEN, 2014, p.159).

Sabemos que a memória não é um receptáculo passivo. A memória é uma força ativa, dinâmica, onde aquilo que esquecemos é tão importante quanto o que lembramos, pois ela muda de cor e forma de acordo com aquilo que emerge no momento, tem estampadas as paixões dominantes de seu tempo (SAMUEL, 1997).

É nesse diálogo entre o presente e a memória que o conceito de *Pathosformeln* (fórmula das emoções, ou fórmula do patético) criado por Aby Warburg pode nos ser útil. Como afirmou Ginzburg (2014, p.12), “a noção de *Pathosformeln* ilumina as raízes antigas de imagens modernas, e a maneira como tais raízes foram reelaboradas”, e “Warburg percebeu que a fórmula – o gesto emocional – era uma força neutra, aberta a interpretações diferentes e mesmo opostas” (2014,

p.74). Ou seja, tais significados atribuídos às formas são contingentes ao período histórico. Cabe investigar como as formas de sacrifício permanecem “vivas” e quais significados estas forças neutras adquiriram. O papel do historiador é o do “*fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e inventor do passado que ele dá a ler.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.10).

Portanto, o que pretendemos é colocar imagens, textos e conceitos em diálogo, em *constelação*, estabelecendo conexões entre as imagens e conceitos a fim de encontrar relações por meio de processos de *imaginação* e *montagem*<sup>5</sup>, isto é, necessariamente “arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211).

Para Didi-Huberman todo passado é necessariamente anacrônico, pois só existe a partir das

---

<sup>5</sup> Com estes termos, nos referimos às reflexões que Didi-Huberman faz do ato de colocar em constelação, imagens ou textos (ou ambos), assumidamente anacrônicas entre si. Método que Warburg usará no seu célebre *Atlas Mnemosine*, ou Benjamin em seu livro *Passagens*.

figuras que dele fazemos, só existe nas operações de um *presente reminescente* (DIDI-HUBERMAN, 2013) que não cessa de se voltar ao passado, mas não encontra sua totalidade, encontra justamente seus pontos de interesse.

Esta prática metodológica seria ainda para Didi-Huberman uma maneira de realizar aquilo que Benjamin denominou como “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2016, p.13), justamente pelo motivo de que ela não está orientada cronologicamente, ela escapa às teleologias, torna evidentes os anacronismos, as sobrevivências, as temporalidades contraditórias capazes de afetar de maneiras diversas cada pessoa, cada objeto.

A montagem seria então a possibilidade de buscar entre a “cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.215) as memórias inconscientes, aquelas memórias cuja característica é não se deixar contar, das quais devemos interpretar seus sintomas, pois como Benjamin (1987) disse, a memória não é um

instrumento para possibilitar a exploração do passado, ela é sobretudo o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual antigas cidades estão soterradas.

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.215).

Esta visão que entende a imagem como objeto profundamente fecundo de sentidos vai ao encontro do que escreve Éric Michaud em seu texto *Imagem Como Matriz da História* (2016), buscando compreender como a imagem tem sua própria agência, passando de simples testemunhas para também *agentes* da história. Para ele, toda a imagem, desde o momento quando é concebida, tece vínculos com acontecimentos e corpos aos quais restitui presença, mas tece mais ainda na

sequência de sua produção, justamente com as pessoas que terão contato com ela. Portanto “observar uma imagem não é, ainda, em termos clássicos, senão observar um presente cheio de futuro” (MICHAUD, 2016, p.34).

Pretendemos analisar as imagens buscando decifrar memórias, esquecimentos, apagamentos e anacronismos. Assim, devemos proceder como quem conduz uma escavação, sabendo que a memória não revelará apenas sua imagem, mas também a imagem daquele que pôde lembrar-se (BENJAMIN, 1987).

Como metodologia, aplicamos a pesquisa qualitativa por meio da utilização de entrevista semiestruturada, análise documental e revisão bibliográfica.

Partindo do fato de que esta pesquisa engloba conceitos das mais diversas disciplinas para analisar *Plasmatio*, não há uma pesquisa na área de artes que contemple todos os aspectos que serão abordados aqui. Porém, como alguns elementos importantes já

foram discutidos na academia, com o intuito de jogar luz ao que foi produzido sobre os conceitos que fundamentam esta pesquisa, a elaboração do estado da questão se fez necessária.

O processo de construção do estado da questão gera igualmente, pela essência de sua dinâmica, momentos de complexidade e incertezas frente à pluralidade explicativa e compreensiva encontrada neste percurso de diálogo com os mais diversos autores/pesquisadores, particularmente no campo das ciências humanas. A literatura consultada poderá oferecer importantes contribuições científicas fundadas em metanarrativas distintas. (NÓBREGA-TERRIEN, TERRIEN, 2004, p.8).

Fizemos o levantamento bibliográfico sobre a produção de José Rufino, além da articulação de seus procedimentos com conceitos como hipermodernidade em Gilles Lipovetsky, memória e esquecimento em

Andreas Huyssen, e anacronismo em Georges Didi-Huberman. Posteriormente utilizaremos as reflexões sobre a saudade, afeto de grande importância em *Plasmatio*, e que servirá como afeto compartilhado no estabelecimento das relações com os familiares dos desaparecidos durante a Ditadura Militar no decorrer da concepção da obra, e o conceito de capitalismo como religião em Walter Benjamin como meio de compreender o *pathos sacrificial* que atravessa *Plasmatio* e se apresenta no Sudário. Buscamos também mapear os caminhos que o artista fez a partir de suas manchas simétricas, as “monotipias à maneira de Rorschach”, inspiradas também em Justinus Kerner, que atravessam toda produção do artista e compõem os Sudários.

Servindo como complemento destas reflexões e levantamentos, e também trazendo novas questões desconhecidas até então, realizamos as entrevistas semiestruturadas com o artista, já que o recurso da história oral pode ser: “instrumento para captação de informações, enquanto material editorial vendável,

enquanto fonte acessória na interpretação de criações estéticas” (SANTHIAGO, 2013, p. 159).

Este recurso metodológico nos serviu para captar informações e como fonte acessória na interpretação de criações estéticas, já que o contato com o artista nos permite o acesso a informações completamente inacessíveis por fontes escritas por terceiros.

Este caminho teórico-metodológico nos permitiu abordar questões que acreditamos não terem sido plenamente tratadas no conjunto do que se escreveu sobre José Rufino até o momento. Nos baseamos na hipótese de que o artista trabalha com mais elementos que utilizamos para experienciar o tempo, não apenas a memória, de forma que esquecimento, apagamento, saudade e anacronismo são fundamentais na construção dessa relação.

Importantes pesquisas feitas contemplam o papel da memória na produção do artista foram desenvolvidas. Contudo, nenhuma delas dedica-se com

exclusividade a *Plasmatio*, de forma que ao pesquisar na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), utilizamos o termo “José Rufino” a fim de contemplarmos a produção sobre outras obras do artista que pudessem também contribuir para a pesquisa. Também consultamos textos e artigos no site do próprio artista. No Scientific Eletronic Library Online (SciELO), e folders de exposições.

Esta pesquisa parte do problema identificado ao observar as análises da obra *Plasmatio* que identificam a importância do tema, o resgate da memória, mas não incluem em seu escopo os demais elementos temporais que acreditamos ser parte fundamental para compreensão da obra. Nas dissertações e trabalhos lidos, ela, até o momento, não figurou como objeto de estudo central em nenhuma pesquisa, e notamos que as análises, embora destaquem o papel importante da obra na produção do artista, não aprofundam certas questões que consideramos relevantes. Costumam destacar a memória como fator central, como matéria prima na

produção tanto de *Plasmatio* como em outras obras de José Rufino, de modo que categorias como apagamento, anacronismo e esquecimento não ganham tanto destaque. Assim, essa pesquisa busca responder o seguinte problema: quais os conceitos fundamentais para ampliar as categorias de análise da obra *Plasmatio*?

O objetivo principal desta pesquisa foi analisar as principais categorias teóricas e conceitos presentes em *Plasmatio* partindo da hipótese de que o artista trabalha com mais elementos que utilizamos para experienciar o tempo, não apenas a memória, de forma que o esquecimento, apagamento, saudade e anacronismo são fundamentais na construção dessa relação.

Para isso, foi importante estabelecer como objetivos específicos: 1. Identificar a gênese das principais técnicas e procedimentos visuais aplicados em *Plasmatio*; 2. Revisar, na literatura e no discurso de José Rufino, como os conceitos atribuídos a *Plasmatio*

foram construídos ao longo da sua trajetória artística;

3. Analisar em *Plasmatio* a aplicação dos conceitos de esquecimento, apagamento, saudade, anacronismo, memória, além do atravessamento do pathos sacrificial.

Iniciamos a pesquisa com a revisão bibliográfica sobre a articulação dos seguintes conceitos: memória, esquecimento, anacronismo, assim como apresentamos um contexto mais amplo sobre as particularidades da produção artística de José Rufino, em especial um de seus elementos estéticos mais recorrentes – as manchas simétricas.

Acreditamos que muitos dos preceitos existentes nos caminhos teóricos que adotamos guardam relação com a pesquisa presente no trabalho de José Rufino. Buscamos estabelecer e ressaltar estas relações, as afinidades eletivas entre filosofia ou método historiográfico, e as práticas do artista. Pois como afirmou Didi-Huberman (2013), o historiador da arte, em cada uma de suas ações, das mais corriqueiras e banais até as mais complexas, não cessa de operar

escolhas filosóficas. Escolhas estas que determinarão cada uma destas ações, métodos e práticas, assim como os resultados obtidos destas operações. “Fazer escolhas filosóficas sem sabê-lo não é senão a melhor maneira de fazer a pior filosofia que existe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.14). Por esta razão, cremos que a maneira mais adequada de analisar *Plasmatio* é olhar para a produção do artista como um todo e encontrar nela mesma os conceitos mais adequados que sirvam de ferramentas para a análise.

Realizamos, além de conversas informais, duas entrevistas semiestruturadas com o artista José Rufino, buscando compreender seu processo criativo, questões recorrentes e o repertório conceitual que utilizou na criação de *Plasmatio*.

No segundo capítulo analisamos a obra *Plasmatio* a partir dos dados coletados nas entrevistas, no histórico da obra, desde o convite para a Bienal, passando por como se estabeleceu a relação com as famílias das vítimas da Ditadura que lhe entregaram os documentos para a realização da obra, suas diferentes

versões expostas, os conceitos que lhe atravessam e o afeto que deu início a todo esse processo: a saudade.

A partir da análise dos dados tabulados, estabelecemos as especificidades das diferentes montagens expográficas de *Plasmatio* e como a obra articula sua temporalidade complexa; as relações humanas que se estabelecem no desenvolvimento do trabalho e como elas serão determinantes no final do processo e como a obra se inscreve nas tramas da memória pública e afetiva e nos traumas do passado político brasileiro.

No terceiro e último capítulo, relacionamos os dados das duas primeiras etapas desta pesquisa e centramos a análise em um elemento que entendemos como central na obra *Plasmatio*, o Sudário. A necessidade de um capítulo dedicado a este elemento justifica-se por sua extrema complexidade de sentidos. Esta obra opera no estranhamento, na incompletude do nosso saber e do próprio método que utilizamos para compreendê-la: as cartas de desaparecidos políticos, documentos históricos, “manchas à maneira

de Rorschach”, referência visual ligada ao Sudário de Cristo, e o *pathos* sacrificial, além das informações subliminares e ocultas.

Por acreditarmos que a iconologia e a iconografia panofskyanas não seriam suficientes para compreendermos tal complexidade, utilizamos outras abordagens. Partindo do *pathos* sacrificial, que identificamos em *Plasmatio* a partir da aplicação do conceito de capitalismo como religião de Walter Benjamin, incorporamos a análise do sistema econômico, suas dinâmicas e lógicas religiosas, e como estes elementos se articulam nesta obra. Assim como aplicamos o conceito de virtual de Didi-Huberman, fundamental para dar uma dimensão da complexidade deste elemento no interior de *Plasmatio*.

Nas considerações finais, buscamos apontar os resultados, as contribuições e inserções desta pesquisa para as discussões sobre a arte contemporânea brasileira e as relações entre arte, memória e esquecimento.

## I CAPÍTULO

### ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO<sup>6</sup>: MEMÓRIA, IMAGENS E ANACRONISMO

O filósofo francês Gilles Lipovetsky, quando advogou que vivemos na era da *hipermodernidade*, termo este utilizado para descrever uma era no período seguinte à modernidade e à pós-modernidade, afirmou ser um dos traços mais marcantes da era hipermoderna a relação que se estabelece com o passado, com a memória e com as tradições (LIPOVETSKY, 2004). A preocupação recente e crescente com questões da memória e do passado parece ser vista como com consenso entre os pesquisadores da contemporaneidade. Andreas Huyssen, nas primeiras palavras de seu livro *Seduzidos Pela Memória* (2000), afirmou que:

---

<sup>6</sup> Refere-se ao texto *Sobre o Conceito* de História, em especial à tese nº VII, de Walter Benjamin (2016, p.13).

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais. Esse fenômeno contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. (HUYSEN, 2000, p.09).

Se durante a modernidade a humanidade lutou para desligar-se de maneira radical do seu passado e suas tradições em um movimento de constante ruptura, de constante luta por novos modos de organização social, de novas estruturas políticas, pelo advento de novas possibilidades de existência que não cessaram na repetição compulsiva do que até então era visto como única alternativa possível, a partir da pós-modernidade tais preocupações vão cedendo lugar para um olhar mais profundo às experiências que se encontram no passado.

Tais preocupações com a memória surgiram na década de 1960 e posteriormente ganharam força,

se reconfigurando, a partir de um otimismo ingênuo, para um sentimento de melancolia. Surgem, também, acompanhadas por declarações sobre “o fim”: o fim da história, o fim da arte, o fim das metanarrativas (HUYSEN, 2000). A hipermodernidade se origina das utopias destruídas da modernidade, se configura na dinâmica de um movimento reverso ao otimismo com o progresso da modernidade; a hipermodernidade realiza o movimento no sentido de integração, ou reintegração, com o passado em um movimento que pode ser compreendido principalmente como uma força que, via deslocamento, realiza o reemprego nostálgico do passado em um momento de crescente temor pelo futuro, em um tempo onde as promessas da modernidade e a fé no progresso foram profundamente abaladas.

Porém, uma integração que não é vivida mais com o sentimento de emancipação ou liberdade, como durante o período pós-moderno. É uma integração repleta de inquietude, de conflitos, de hesitações e de melancolia.

Para Huyssen (2000), o Holocausto, as ditaduras latino-americanas, os massacres organizados em Ruanda e na Bósnia na década de 1990, o trauma dos países pós-comunistas do leste europeu e da antiga União Soviética, o *apartheid* da África do Sul, o debate racial na Austrália etc., formam um conjunto que se conecta às práticas e mecanismos da memória nacional. Tais elementos formariam os “lugares-comuns” de traumas históricos que impulsionam a busca pelo resgate da memória.

Por outro lado, para esse autor uma grande preocupação que surgiu com tais discursos da memória foi a mitologização do passado – se a memória pode, por exemplo, evidenciar as injustiças do passado ao colocá-las em debate no presente, o apelo ao passado pode servir para a crescente mobilização de passados míticos para justificar políticas conservadoras, chauvinistas e fundamentalistas. Ou pode servir como simples produto para consumo das massas por meio de objetos retrô ou *vintage*. Traçar uma linha que possa distinguir

com clareza o “passado real” de sua mitologização e/ou idealização como objeto de consumo nem sempre é uma tarefa fácil.

A minha hipótese aqui é que nós tentamos combater este medo e o perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada. O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. (HUYSEN, 2000, p.20).

Não há dúvida de que o mundo está sendo, nas palavras desse autor, musealizado – a dúvida que surge após esta constatação é se este movimento de resgate da memória trata-se, afinal de contas, de uma obsessão em alcançar uma recordação total, ou algo além, que seja único do nosso tempo, específico à estruturação da memória e da temporalidade presente que não teve existência em épocas passadas, quando o interesse pela

história também foi experimentado intensamente. Um dos elementos centrais nesta questão é certamente o uso das tecnologias e o acesso cada vez maior e facilitado à informação. Como se talvez o aumento explosivo da memória por meio da mídia e das novas tecnologias pudesse acarretar em um maior esquecimento.

Nesta relação problemática e paradoxal que se desenvolve nas reminiscências de um passado que permanece deveras presente, hora de maneira nostálgica, hora de maneira traumática ou melancólica, tais elementos conflituosos são reempregados “conforme o princípio de soberania individual” (LIPOVETSKY, 2004, p.98).

Se até aqui falamos sobre questões importantes da hipermodernidade, poderíamos usar as mesmas reflexões para descrever tensões e elementos que permeiam a produção artística de José Rufino, artista visual paraibano, morador da cidade de João Pessoa e nascido na pequena cidade de Areia.

Seria então o caso, nessa altura em que já estamos à beira de um grave estado de dispersão por não sabermos mais como conservar nosso centro diante dessa multidão de coisas que nos orbitam clamando pela nossa atenção, coisas e informações que nos soterram provocando não o desejado conhecimento, mas o desterro da amnésia, do desmemoramento; seria então o caso, dizia, como maneira de fazer cessar esse desmoronamento interior diante de tanta virtualidade, diante de um mundo impalpável ainda que convincente, dotado de uma dinâmica que nos fissa a alma, de nos voltarmos aos objetos que nos vem acompanhando ao longo de nossa perplexa trajetória, buscando a segurança dos antigos móveis, cadeiras, mesas, poltronas e gavetas da casa paterna; o aconchego das coisas pequenas e queridas, canetas, carimbos, relógios e botões que, sem saber bem porque, resistimos a lançar fora, para o lixo; o regaço misterioso do tempo retornando pela manipulação dos

vagos e variados despojos das remotas relações que efetuamos com os outros, a namorada, os irmãos, os amigos, por intermédio de cartas, fotografias, postais, recados, faturas comerciais e os bilhetes que nos franquearam as viagens de toda natureza? Não seria o caso de nos aferrarmos naquilo que mesmo gasto, fragmentado, mínimo, é sólido, insiste em permanecer? Para José Augusto Almeida, esse é, precisamente, o caso. (FARIAS, 1998).

Agnaldo Farias assim descreve os mecanismos que José Rufino utilizou nas *Cartas de Areia* (ver Imagem 1). Fica evidente como, para Farias, a série trata sobretudo da crescente busca da sensação e da lembrança da segurança e do conforto como uma espécie de apoio em um mundo cada vez mais acelerado, descentrado e alvo de esquecimento – o mundo hipermoderno.

Farias identificou nesta série um movimento nostálgico em busca da segurança que reside no

passado, a arte que busca na memória uma espécie de amparo no qual pudéssemos “conservar nosso centro diante dessa multidão de coisas que nos orbitam clamando pela nossa atenção” (FARIAS, 1998).

Neste sentido, a leitura que Farias realiza das *Cartas de Areia*, de fato relaciona-se com a leitura que Lipovetsky faz da hipermodernidade. Mas será que esta é, de fato, a leitura mais adequada dos mecanismos que impulsionam a feitura das *Cartas de Areia* ou mesmo da produção artística posterior de José Rufino?

Desde seus primeiros trabalhos artísticos, José Rufino estabeleceu uma interessante relação com o passado. Em *Cartas de Areia*, primeira série de obras do artista (*work in progress*), iniciada em meados dos anos 1980, ele utiliza um conjunto de centenas de cartas antigas de sua família, principalmente dos avós, e nelas realiza intervenções – desenhos, pinturas, manchas – intervindo diretamente naquela herança que lhe foi designada. Inicialmente suas intervenções foram realizadas apenas nos envelopes, posteriormente é que

ele pintou sobre as próprias cartas – e é nesse momento também que o artista nascido José Augusto da Costa Almeida passa a se autodenominar José Rufino, nome de seu avô, em um gesto de apropriação como forma de intervenção no passado.

Seu avô, uma figura historicamente importante na cidade de Areia - PB, foi uma “grande referência produtiva e empreendedora na região da Borborema – entre a aridez da Fazenda Riacho Cruz, onde fez crescer culturas bovina, equina e caprina, e a umidade do Engenho Vaca Brava” (TRAJANO, 2006, p.41). Senhor de engenho respeitado e temido na região, também é lembrado como benfeitor, “tratou da instalação de rede elétrica, da construção de açudes, casas e escola [...] das inovações técnicas no cultivo e preservação do solo [...] e da garantia de assistência médica (TRAJANO, 2006, p.41-42). Tradicional latifundiário nordestino, senhor de engenho, coronel.

Ao ser questionado sobre a razão de seu interesse em lidar com questões da memória, e como esse interesse se mantém por toda sua trajetória

artística, José Rufino, antes de qualquer questão exclusiva do campo da arte, cita sua vida, sua formação, sua experiência com a necessidade de lidar com as questões que envolvem a complexa, plural e heterogênea história de sua família.

Vem de uma necessidade, quando já na adolescência provavelmente, eu já tinha uma consciência de uma história familiar, de uma história de luta social dos meus pais e obviamente de uma história de opressão, de escravidão, de toda uma opulência conseguida através da exploração de outros, especialmente da família do meu pai mais do que da família da minha mãe, e enfim, eu já tinha uma consciência da história familiar e do que tinha me produzido. E talvez tenha sido muito cedo pra mim, uma consciência de que eu precisava enfrentar isso [...] (RUFINO, 2018b).

José Rufino<sup>7</sup> tem consciência da imponência e da grandeza que a figura deste avô ocupa na história e em sua memória pessoal e coletiva, e utiliza essa memória, intervêm diretamente nela reapropriando-se, dando-lhe novos significados, seja por meio da apropriação do nome José Rufino, ou por meio das constantes intervenções nas cartas endereçadas ao seu avô.

Esse tipo de intervenção, esse movimento de reapropriação e ressignificação constituiu um tipo de método que posteriormente se expandiu quando o artista passou a lidar com materiais, cuja origem, além de sua própria história familiar, provém de locais, contextos históricos e culturais alheios. Como afirma Rufino, a sua história familiar teve a função de levá-lo para esse caminho que não se esgota. Isso demonstra como as *Cartas de Areia* não podem ser vistas sob um prisma que restringe sua abrangência aos afetos/sentimentos de nostalgia e melancolia. Para

---

<sup>7</sup> Sempre que mencionado adiante o nome José Rufino, me referirei ao artista, exceto quando mencionar diretamente que se trata do avô.

além desses afetos existe uma preocupação com os mecanismos que regem nosso olhar para a história, para a memória e para aquilo que parece estar cristalizado no passado.

O artista afirmou que esse tipo de enfrentamento, surgido de sua história familiar e que resultou em *Cartas de Areia*, é algo que faz até hoje: “eu não consigo ter trabalhos que me colocam no lugar apenas de festa, festa que eu digo é do prazer de executar, tudo tem que ter isso que você fala de um vínculo anterior” (RUFINO, 2018b). Existe, para Rufino, uma necessidade constante de lidar com:

[...] algo que tá agarrado no passado e que eu preciso processar e tratar, meu ou de alguém, de alguma instituição ou nação. Então muitas vezes até me incomoda, porque eu queria comprar, por exemplo, papéis novos e uma tinta super bacana fazer ali uma coisa de uma forma que me dá prazer, mas eu não consigo, isso dá errado. Então é quase uma patologia de antes, de

algo que aconteceu antes, se processou antes. Muitos artistas são assim, são uma categoria, então eu sou desse grupo, que tá sempre fazendo essa revisão, como se tudo tivesse que ser um fenômeno de não-restauração, mas de reinvenção, de remanejo daquilo que aconteceu, como se eu não tivesse futuro, o tempo todo eu vou puxando desse passado uma coisa que vem ali como um corpo maluco, uma espécie de monstro, e você vai tratando dele, e não consegue deslumbrar um futuro luminoso, então isso tá em praticamente toda minha produção, toda. Eu sou atraído exatamente por isso, pelo drama pela coisa carnal, contundente, não adianta, sempre vou cair nessas searas. E a história familiar funcionou, me empurrou muito pra isso. (RUFINO, 2018b).

Destacamos que ao afirmarmos que o trabalho não se esgota em um sentimento de nostalgia, não significa dizer que esse sentimento não está presente

na obra ou ele não é parte integrante dos afetos que influenciaram a produção dessa série.

É como se fosse um jogo, um balanço entre algo que, claro, tem algo de nostálgico em tudo isso, um traço, digamos, nostálgico, de alguma forma uma sensação, que todos nós temos, de que a infância é bucólica, que o quintal da casa é maravilhoso, a relação com os brinquedos, de que a sombra era misteriosa pra brincar, e tudo isso eu tenho, é claro, fui criança. Mas ao mesmo tempo vem essa sensação de assombro, de que tudo vem também de uma assombração, de um pesadelo de um peso. (RUFINO, 2018b).



**Figura 1** – José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras>

Ao sentimento de nostalgia misturam-se as inseguranças e questionamentos de alguém que, há pouco entrou na vida adulta e se mudou para Recife – PE, ao iniciar os estudos em Geologia, em um

contexto certamente muito diverso daquilo que havia experimentado na pequena cidade de Areia - PB, ou mesmo na capital João Pessoa.

Eu não sei explicar exatamente como, eu conduzi muito isso pra mim, uma espécie de leitura histórica que eu fui fazendo, e fui puxando essa fantasmagoria toda. Até chegar nesse ponto praticamente impossível de conviver que coincide com o recebimento das cartas de família como herança, a morte do avô, a ida para Recife, tudo isso junto, a sensação de solidão, de falta de encaixe na sociedade, saber exatamente - ah, eu sou isso. Hoje em dia a gente vive em uma outra possibilidade, mas eu não consegui me ver, já fazendo Geologia em Recife, me senti completamente diferente, anacrônico, com peças que não correspondiam aos dos colegas. (RUFINO, 2018b).

Esse sentimento de solidão e de descompasso, de anacronismo, como afirmou José Rufino, resultado de sua formação e das complexidades e contradições do histórico de sua família, de posições em polos tão distintos como o comunismo dos pais ativistas políticos em contraste com seu avô, coronel de engenho.

Coronel de engenho, muito rico culturalmente também, então isso tudo resultou numa educação, numa formação plural, complexa, cheia de gostos pessoais também, porque logo cedo eu fui traçando aquilo que eu gostava, deixando de seguir outros e partindo para uma espécie de revolução pessoal, que resultou no trabalho de arte que eu faço hoje. Hoje, coincidentemente no dia da morte de Antonio Dias, o que eu fui, digamos, me apoiar no procedimento de Antonio Dias e não no movimento armorial. Porque a consciência política que eu tinha já me permitia ver no trabalho dele a revolução de costumes, a relação de ruptura com tradições, eu sou tão ligado ao passado, a coisas que vem desse bucolismo das comidas,

de sabores, das experiências de infância, tudo isso tá presente e eu cultivo, mas cultivo até o ponto em que isso não seja pra me fazer sofrer ou fazer outros sofrerem. Então se é pra isso, esquece aquela comida, precisamos de outra coisa. Então isso sempre teve colocado, talvez seja a chave que você tá falando, do trabalho. Ou seja, as coisas antigas estão ali, mas não porque as texturas são interessantes, porque é legal incorporar móveis de Imbuia e fazer esculturas, mas porque elas estão reativadas agora, nos dias de hoje numa outra perspectiva: sensorial, política e filosófica. (RUFINO, 2018b).

Para compreender estas reativações sensoriais, políticas e filosóficas das quais nos falou José Rufino, precisamos olhar com um pouco mais de atenção a série *Cartas de Areia* e notar como os procedimentos pelos quais até hoje Rufino é conhecido vão tomando forma, corpo e se desenvolvendo com o passar do tempo.

## 1.1 O Passado Reintegrado e a Nostalgia Transformante

Na primeira fase da série, notamos como o conteúdo original dos envelopes foi apenas parcialmente coberto. Assim, se determinados elementos foram ocultados pela tinta, outros ganharam evidência por meio da ação de José Rufino em contorná-los e deixá-los legíveis (figuras 1 e 2). Tais características posteriormente foram revistas, mas neste momento configuram um conjunto de operações que destacam seu tipo de intencionalidade artística.

Nas *Cartas de Areia*, o próprio nome da série é responsável por nos revelar alguns dos dispositivos que José Rufino colocou em operação ao longo de sua trajetória artística. A palavra *areia* remete diretamente ao lugar ao qual foram endereçadas tais cartas, mas a palavra não se restringe a esta leitura óbvia e literal. Mônica Age (2016) nos lembrou que o título possui também relação com duas obras literárias, uma sendo o conto *Livro de Areia*, de Borges, e a outra uma

associação com a obra *Colecionador de Areia*, de Ítalo Calvino.

No conto de Borges existe um personagem que adquire um livro, um livro que ao se falar dele faz tanto o narrador quanto o homem que lhe vendeu o livro transpirem de melancolia. Um livro que não tem início, fim ou meio, é infinito, suas páginas não têm ordem, sua numeração é completamente arbitrária e, ao folheá-lo, nunca se retorna à mesma página. Em certo momento da narrativa, já atormentado pela natureza excêntrica do livro, o narrador afirma:

Não mostrei a ninguém meu tesouro. À felicidade de possuí-lo veio somar-se o temor de que o roubassem, e depois o receio de que não fosse verdadeiramente infinito.

[...]

O verão declinava, e compreendi que o livro era monstruoso.

[...]

Pensei no fogo, mas temi que a combustão de um livro infinito

fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta. (BORGES, 2009, p.104-105).

Essa passagem permite traçarmos um paralelo entre o narrador de *O Livro de Areia* com a obra José Rufino: ambos se veem em posse de um objeto por demais complexo para a compreensão e ambos querem e necessitam, de alguma maneira, lidar com aquele objeto incômodo. José Rufino afirmou em entrevista concedida a Trajano que o que lhe moveu para realizar a série *Cartas de Areia* foi “uma vontade mais política, eu não tava necessariamente querendo resolver questões íntimas, porque se fosse só isso eu teria queimado [as cartas]” (RUFINO; *apud* TRAJANO, 2006, p.48). Ambos, José Rufino e o narrador do conto, ao rejeitarem a possibilidade de destruir tais objetos incômodos, optam por caminhos diferentes: *O Livro de Areia* é escondido, esquecido nas prateleiras de uma imensa biblioteca; já as *Cartas de Areia*, apropriadas por José Rufino, viram suporte e objeto de arte após a intervenção do artista.

Se, por um lado, a palavra *areia* nos remete a um lugar (a cidade de Areia - PB) que ocupa um importante espaço na memória do artista, e por outro faz referência a duas obras literárias, existe também o próprio significado da palavra areia que remete àquilo que é instável, mutável e efêmero. Esta multiplicidade de sentidos contida no título da obra reflete a complexidade das operações que José Rufino realiza. Assim, para José Rufino, iniciar esta série consistiu em instalar “a possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de expurgar o indesejado através de uma nostalgia transformante.” (RUFINO, 2007).



**Figura 2** - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras>

## 1.2 A Primazia do Visual na Memória

Os gregos antigos estimavam a memória como a própria condição do pensamento – não por acaso, Mnemosine, a Deusa da memória é também associada à sabedoria.

Aristóteles (*apud* SAMUEL, 1997) classificou a memória como sendo de dois tipos: a consciente – *anamnesis*, onde o ato de rememorar é realizado de maneira deliberada, e a *mneme*, como a memória inconsciente, que tem por característica fundamental o fato de surgir de maneira espontânea. A memória, neste contexto, ainda compreendia a visão – a imagem, de modo privilegiado em relação à palavra (SAMUEL, 1997).

Segundo Samuel (1997), esta primazia do visual se intensificará ainda mais durante a Idade Média, período no qual as imagens eram mobilizadas sistematicamente pelo seu efeito pedagógico e catequizador, fixando de maneira profunda a narrativa

sagrada para aqueles que não sabiam ler. Outro fator para essa intensificação que o autor aponta são os emblemas, principalmente as insígnias para os peregrinos, que seriam capazes de formar uma “cartografia mental” em que o espaço, mais que o tempo, era aquele que poderia fornecer os marcadores e ideais para formar uma extensa rede de rotas nessa geografia sagrada onde grutas, montanhas e nascentes desempenhavam papel fundamental de veneração para a cristandade ocidental daquele período.

Isso nos mostra como a memória não existe apenas individualmente, ela é também um fenômeno coletivo que:

[...] se concretiza, muitas vezes, em artefatos que vão desde um documento escrito até os grandes monumentos arquitetônicos. Esses bens patrimoniais tornam próximo o que é distante no tempo e no espaço. (MEIRA, 2004, p.36).

Samuel (1997) descreve uma memória em constante mutação, que estampa as paixões dominantes de seu tempo. Porém, a memória pode ser, e assim acreditamos que seja, mutável para além da transmissão intergeracional; desenvolve e é desenvolvida também pelas próprias experiências individuais. Na memória, assim como na imagem, “o passado nunca cessa de se reconfigurar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16). Ela pode ser condicionada, trazendo consigo marcas das experiências e dos afetos do presente.

A memória, assim como a história, também implica uma série de rasuras, amálgamas, emendas, justaposições, similar àquilo que Freud designou por “memórias encobridoras” (SAMUEL, 1997): o inconsciente desagrega, encaixa peças, descola e projeta, em um movimento capaz de transpor incidentes de uma temporalidade para a outra e de um lugar para outro, materializando estes pensamentos em imagens. Assim, se por um lado a memória se fragmenta – e divide em detalhes aquilo que foi, uma

vez, experimentado como um todo – ela também compõe, integrando aquilo que originalmente foi divergente, distante no tempo e no espaço, sintetizando diversas ordens de experiência temporalidades e espacialidades – se tornando anacrônica. A memória cria de maneira subjacente narrativas a partir de fragmentos, dá uma ordem àquilo que era apenas caos e desordem, “produzindo imagens muito mais claras do que qualquer realidade poderia ser” (SAMUEL, 1997, p.45).

É importante destacar que para Freud a memória é parte essencial no percurso da construção da teoria psicanalítica, a ponto de afirmar que o objetivo do tratamento psicanalítico seria o de preencher as lacunas da memória (BASTOS, 1999), tendo como pressuposto central a crença de seu papel organizador, com seus sistemas dotados de propriedades distintas, signos e dimensões pré-conscientes e inconscientes (FERRANINI e MAGALHÃES, 2014).

Freud (2011), em seu texto *Nota Sobre o “Bloco Mágico”*, de 1925, nos lembrou de uma divisão entre a maneira de *captação* e *armazenamento* das percepções entre o sistema perceptivo (*Pcp-Cs.*) e os sistemas mnêmicos. O primeiro – sistema perceptivo, capta mas não conserva seu traço duradouro, comportando-se como uma folha em branco a cada nova percepção. Já o segundo – sistema mnêmico, seria o que conservaria os traços duradouros, ainda que de maneira menos nítida.

Essa concepção de uma memória consciente e outra inconsciente, que surge com Aristóteles e é desenvolvida como conceito por Freud, pode ser sintetizada a partir de algumas proposições, (CASANAVE, *apud* FERRANINI e MAGALHÃES, 2014): o reconhecimento de que a memória é capaz de realizar registro, conservação e transformação de experiências em *traços mnêmicos*, associativos; não é associada com a capacidade perceptiva ou de consciência, residindo portanto nos sistemas pré-consciente e inconsciente; sofre reorganizações de tempos em tempos; é

orientada por representações, múltiplas e sob diversos signos; e sua eficácia é *casual*, sempre reconhecida *a posteriori*.

A partir dessas considerações sobre o funcionamento psíquico da memória seria importante pensarmos no que implicam tais considerações na sua relação com o trabalho de José Rufino. Há que se compreender quais operações o artista realiza nesta articulação entre arte e memória. Para isso, creio ser importante para esta investigação mencionar a formação acadêmica de José Rufino.

José Rufino possui graduação em Geologia e mestrado e doutorado em Paleontologia. Seu interesse pela memória enquanto elemento do fazer artístico já foi diversas vezes posto em relação direta com a sua formação acadêmica, como se os processos, os métodos e as operações do campo da paleontologia invadissem o campo da arte. “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”, assim nos diz Benjamin (1987, p.239). Nesse sentido, José Rufino, ao pensar uma obra,

escolhe, reúne e “trata os objetos como se estivesse em uma escavação arqueológica” (AGE, 2015, p.17). O próprio artista faz questão de ressaltar essa influência e intercâmbio entre os métodos destes dois distintos campos do saber.

Atuando como o geólogo inglês William Smit eu correlacionava acontecimentos familiares, empilhava camadas de frustrações, níveis de desejos, intercalava lâminas de revelações e sedimentava pacotes e pacotes de segredos na intenção de construir a Coluna do Tempo de Vaca Brava. (RUFINO, 2007).

Esta maneira de abordar a arte a partir da potência de suas temporalidades e das camadas do tempo, correlacionando acontecimentos, empilhando, intercalando e sedimentando, acompanhará o trabalho do artista desde *Cartas de Areia* e está presente em toda produção de José Rufino. Goethe falou que “a arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo

como de penetrar nele” (GOETHE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208). José Rufino, por meio da arte, penetra não apenas no mundo presente, mas também nos labirintos da memória, adentrando em um mundo que não existe mais, um mundo em constante reconfiguração.

José Rufino parece ter consciência do caráter extremamente mutável e reconfigurável da memória. Podemos notar isso quando ele fala sobre a mudança de nome que realiza, apropriando-se do nome de seu avô. Ele escreveu:

Essa ação, a princípio apenas incompreensível para meus parentes e momentaneamente encarada como uma homenagem, logo passa a revelar os primeiros sinais da minha intenção: provocar uma subversão nas camadas do tempo de Vaca Brava. (RUFINO, 2007).

É interessante notar a escolha das palavras que José Rufino utilizou. Para ele não se tratou de uma

subversão o uso do nome, da figura de seu avô, ou, por outro lado, apenas uma homenagem, mas sim uma *subversão nas camadas do tempo*. Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação direta com aquilo que Lipovetsky (2004) falou sobre a hipermodernidade – uma relação problemática e paradoxal que se desenvolve nas reminiscências do passado, onde tais elementos de conflito são reempregados de acordo com a soberania individual.

Mas talvez não se trate apenas disso, ou salientar apenas isso seja um reducionismo, pois poderíamos lembrar o caráter superficial da hipermodernidade, no sentido de que há uma espécie de esvaziamento de significados neste mesmo ato de reempregar as reminiscências do passado de acordo com uma pretensa soberania individual que não considera aspectos como a própria reificação dominante nas sociedades hipermodernas e capitalistas. Portanto, há de se notar que, “neste sentido, a hipermodernidade pode significar o intensificar da complexidade da experiência e a

consequente perda do sentido.” (MATEUS, 2010, p.136).

Uma hipermodernidade entre a complexidade e o esvaziamento, e toda produção de José Rufino atesta uma constante complexificação da experiência – isso implica um tipo de postura que mostra uma preocupação e uma reflexão crítica sobre a história e seus mecanismos (a memória sendo um deles; certamente, neste caso, o central) para além de uma simples historiografia linear e fixa, oficial.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, o artista explicitou estas operações ao ser questionado sobre alguns dos mecanismos que passou a utilizar nas *Cartas de Areia*, como, por exemplo, essa reinvenção do passado. Ele afirma que:

Ele foi tomando corpo, porque no começo eu não tinha exatamente essa consciência, achava que realmente a recuperação do passado, isso que a gente denomina memória, que a gente denomina como patrimônio, eu tinha de

alguma forma isso também, eu tive que lidar com esse embate, de querer contar, voltar ao passado, porque usar o nome do avô foi isso, retornar para transformar. Ou seja, a memória como patrimônio, e ao mesmo tempo eu precisava matá-la, então foi aos poucos e ao longo de anos que eu fui percebendo isso, que durante os anos 1990 a gente passou por esses fenômenos da geração da memória, isso coincide, por exemplo, com o fenômeno da AIDS, então o corpo passa a ser um memorial de tudo que foi acontecendo. E foi preciso o tempo passar pra e eu ir percebendo que aquilo que muitas vezes eu tinha cristalizado como a verdade de passado, na realidade era uma invenção (RUFINO, 2018b).

Para Rufino, portanto, pensar a história é certamente escová-la a contrapelo, isto é, revirar, subverter, encontrar aquilo que existe subjacente ao que é frequentemente dito, ao que é lembrado, ao que se é permitido lembrar, encarar a memória, o passado,

a história, os costumes e as tradições como invenção, como pura invenção.

Benjamin, em *Sobre o Conceito de História* (2016), afirmou em sua tese nº V que:

A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento. [...] Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela. (BENJAMIN, 2016, p.11).

Esta passagem merece destaque porque ela fundamentalmente contradiz todos os princípios historiográficos cujos dogmas constituem em manter sua prática apenas no campo da leitura e ordenação dos fatos, jamais conjecturando sobre eles, jamais questionando o veredito do destino. Dogma que se caracterizava por considerar apenas fontes como

documentos escritos e assim “retirar dos documentos tudo que eles contêm e não acrescentar nada do que eles não contêm”. (COULANGES, *apud* POMIAN, 2012, p.16).

O que Benjamin propõe nesta passagem é uma espécie de abordagem histórica que consiga enxergar a “redenção” de um potencial do passado, potencial talvez desperdiçado e falho, que nunca chegou a se concretizar. Como se houvesse um outro presente, imaterial e fantasmático surgido desta potencialidade não concretizada. Neste sentido, tais “imagens” do passado só seriam devidamente percebidas como aquilo que, embora não tenha tido, por diversos motivos, capacidade de atingir todo o seu potencial, *poderia ter sido* – a história como uma espécie de eterno questionamento de: - *E se...?E se isso tivesse acontecido de maneira diferente? E se as condições objetivas de determinado período fossem outras?* E assim por diante.

Essa mesma concepção mais alargada da história muitas vezes pôde ser e foi utilizada de má-fé

por aqueles que pretendem fazer revisionismos históricos do pior tipo, mas essa não é, absolutamente, a única possibilidade possível. Žižek enxerga também um potencial libertador e revolucionário que já estava presente inclusive no interior da própria teoria marxista.

Essa percepção de nossa realidade como um dos resultados possíveis de uma situação “aberta”, muitas vezes nem mesmo o mais provável, a ideia de que outros resultados possíveis não são simplesmente eliminados, mas continuam assombrando nossa realidade “verdadeira” como espectros daquilo que poderia ter sido, dando à nossa realidade um status de extrema fragilidade e contingência, não é de modo algum estranha ao marxismo; na verdade, baseia-se nessa percepção a sensação de urgência do ato revolucionário. (ŽIŽEK, 2012, p.99).

Benjamin também escreveu como é sempre no momento do perigo que o passado nos surge em forma

de imagem. Um perigo que ameaça a todos, tanto o corpo da tradição quanto aqueles que a recebem. Assim, para Benjamin, “cada época deve tentar arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la” (BENJAMIN, 2016, p.11-12).

Este *ethos* que podemos identificar na obra de José Rufino desde *Cartas de Areia* não nos parece ser o de atuar na memória em busca de uma nostalgia reconfortante. Não parece também ser o de caminhar no labirinto da história em busca dos fragmentos de um passado idílico, assim como o crítico Agnaldo Farias (1998) escreveu a respeito da mostra *Cartas de Areia*, em 1998. A *nostalgia transformadora* de José Rufino se mostra, nesse sentido, muito mais crítica do que idealizadora, muito mais subversiva do que conservadora.



**Figura 3** - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em:  
<http://www.joserufino.com/site/obras>

A postura de José Rufino, ainda que enquanto artista, tem notável semelhança com o historiador, mais precisamente o materialista histórico descrito por Benjamin – insistente em sua recusa de aceitar o

passado e reconhecê-lo tal como foi, sua recusa em aceitar passivamente o veredito da história.

Em entrevista concedida para Mariana Correia Trajano, José Rufino explicou suas intenções com a série *Cartas de Areia*, assim como nos deixou mais pistas sobre sua própria postura diante da história:

Como documento histórico (é minha avó falando de seus sentimentos, mas é um documento histórico), então eu vou transformar num outro formato de documento histórico; por que a história tem que ser isso? Na verdade a história não existe, ela é uma invenção. Então eu resolvi reinventar a minha própria base histórica. É isso que eu tento fazer. (RUFINO; *apud* TRAJANO, 2006, p.48).

Para José Rufino não se trata apenas de um resgate da memória, um retorno nostálgico ao passado glorioso dos senhores de engenho; não se trata de se aferrar aos fragmentos da história, aos objetos do

passado, pois ainda que sejam sólidos em sua materialidade, historicamente são maleáveis, fluidos e mutáveis – não são permanências, são reminiscências.

Assim como não se trata apenas de uma reinvenção de si ao intervir em uma memória familiar. Ao transformar aquilo que era sua história familiar, as intimidades de seus familiares em obra pública, encara esses fragmentos de memórias afetivas como reminiscências de um conjuntura sócio-histórica. Porém, não se pode ignorar a dimensão pessoal. Afinal, como o próprio artista afirmou:

Eu comecei a ler toda essa sequência de cartas familiares e me vi numa encruzilhada: ou eu fazia alguma coisa pra mexer no curso da história, ou era quase impossível permanecer vivo. Era como se eu tivesse adentrado num mundo proibido, e descoberto alguns segredos que se repetiam ciclicamente e que eram muito dolorosos. Era difícil conviver com aquilo e permanecer aceitando que a história ia pegar todo aquele

documento e dissecar do ponto de vista historicista, mais tradicional. (RUFINO *apud*, AGE, 2015, p.51).

O discurso de José Rufino sobre as *Cartas de Areia* atesta a ambiguidade e a complexidade desta operação – hora seu caráter de intervenção na memória coletiva é ressaltado, afirmando assim se tratar do resultado de uma vontade política, ao passo que, por vezes, deixa claro como há uma dimensão privada, afetiva, ao lidar com estas histórias e dramas familiares.

### **1.3 Memória e Esquecimento**

Existe uma tensão entre aquilo que tem sua existência assegurada na sobrevivência da história e da memória, e aquilo que desaparece, que deixa apenas vestígios, rastros de apagamento, aquilo que a história não soube ou não quis registrar. Assim, estes elementos:

[...] juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.210).

Isso significa admitir mais uma vez a fragilidade e contingência da realidade e daquilo que consideramos por objeto da história, ao ponto de ao olharmos uma imagem ou um texto pararmos para pensar sobre as condições que impediram sua destruição e desaparecimento.

Como lidar com tais objetos da história tendo consciência de sua contingência, da sua fragilidade, da sua insuficiência enquanto fundamento para uma narrativa unívoca? Realizar uma arqueologia destes objetos e destas imagens é dar-se conta, sobretudo, de

que são objetos de temporalidades distintas, anacrônicos, heterogêneos. E quais são os dispositivos para operar sobre tais anacronismos? Didi-Huberman (2012) designará por *imaginação e montagem*:

Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.212).

Mas no que este intervir nos fragmentos ou tesouros da história e da memória pode implicar? Uma reinvenção da memória? Em cada reinvenção da memória há um novo esquecimento. Assim, cada mutação, cada reconfiguração da memória também é uma mutação e reconfiguração daquilo que se esquece.

Andreas Huysen (2014) busca suplantar a visão recorrente que privilegia a memória e entende o esquecimento como uma falha desta. Uma visão que

entende a memória como aquilo que dá coesão social e cultural à sociedade, e o esquecimento como uma espécie de falha moral, uma regressão indesejável e evitável, ou ainda inserido no contexto das patologias. Para Huyssen (2000), a obsessão contemporânea pela memória choca-se com o pânico, com o medo e com o terror do esquecimento. Mas para ele também, pensar na memória é inevitavelmente pensar nas suas formas de esquecimento, pois há de se notar que o esquecimento não pode ser posto exatamente como elemento antagônico da memória, uma vez que o primeiro é constitutivo do segundo, afinal, como nos lembra o conto *Funes, o Memorioso*, de Borges (1999), é necessário:

Reconhecer que o esquecimento, em sua mistura com a memória, é crucial para o conflito e a resolução nas narrativas que compõem nossa vida pública e nossa vida íntima. Esquecer não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e epifanias da própria

memória. (HUYSSSEN, 2014, p.158).

Apesar de Huyssen salientar a importância do esquecimento na vida íntima e situá-lo no campo da fenomenologia, concentrou suas reflexões com mais intensidade na articulação em torno das esferas políticas e públicas que giram em torno do Holocausto: de um lado, a Alemanha e sua narrativa sobre a Luftkrieg (guerra aérea), e de outro, a Argentina e a memória sobre o terrorismo de Estado. Para isso parte de algumas distinções formuladas por Paul Ricoeur. Estas categorizações de esquecimento são: a memória impedida, a memória manipulada, e esquecimento obrigatório ou institucional (HUYSSSEN, 2014).

A “memória impedida!” é aquela que se relaciona profundamente com o inconsciente freudiano e com a compulsão à repetição. A “memória manipulada” é aquela que se relaciona com a narratividade partindo do princípio de que toda narrativa é seletiva e implica, ativa ou passivamente,

em uma parcela de esquecimento. A mesma história ou narrativa pode ser contada de diversas maneiras, dependendo das configurações de esquecimento presentes. Por fim, temos o “esquecimento obrigatório” ou “institucional”, sendo este, por exemplo, a configuração de esquecimento que prevalece nos casos de anistia.

Huyssen concentra suas análises nos dois últimos tipos de esquecimento: a memória manipulada e o esquecimento obrigatório, articulados em torno de questões ligadas à memória coletiva, política e cultural. Contrariando o senso comum, que compreende a memória como fundamentalmente mais desejável que o esquecimento para combater injustiças históricas, o autor faz:

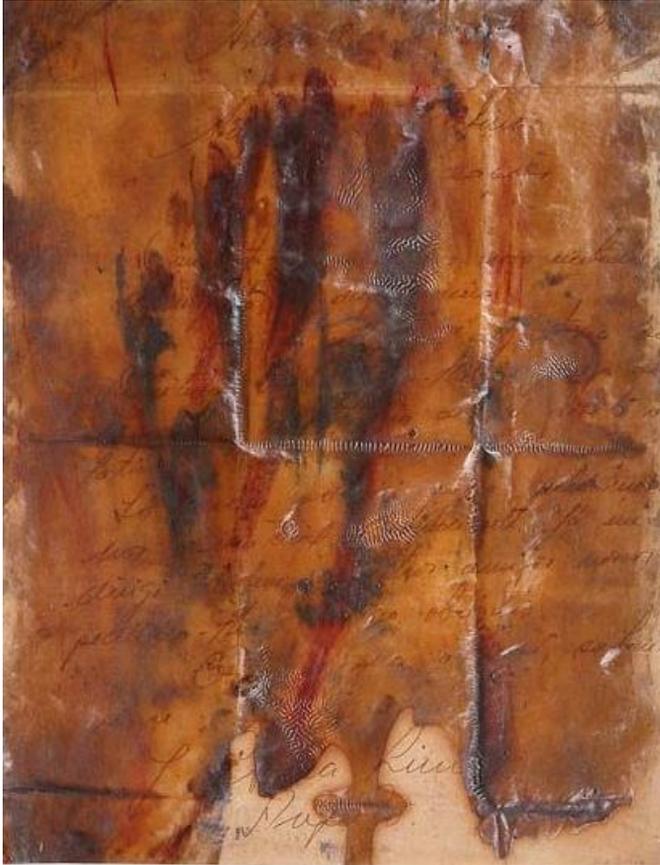
Uma defesa histórica do esquecimento público – não num sentido abstrato ou geral, sem dúvida, mas em relação a situações concretas em que o esquecimento público revelou-se constitutivo de um discurso politicamente

desejável da memória. (HUYSSSEN, 2014, p.160).

O que interessa para esta investigação é o fato do esquecimento possuir um papel crucial nas políticas da memória. Tal defesa do papel do esquecimento público (memória manipulada) não é sem ressalvas. Huyssen salienta que as formas politicamente desejáveis de esquecimento podem também resultar em distorções e falta de exatidão histórica, ainda que o esquecimento consciente e voluntário não seja visto como o simples apagamento da história, ele pode ser fruto de uma política que beneficia o “querer saber”, no sentido de beneficiar a construção de um consenso público e democrático – uma coesão social.

Não seria uma espécie de “querer saber” que José Rufino emprega ao articular a memória com certa dose de esquecimento, ao imprimir certos apagamentos nos documentos históricos, e por meio da memória manipulada instituir suas posições políticas em contraponto à sua historiografia familiar? Não seria

por meio do esquecimento o seu modo de “escovar a história a contrapelo”?



**Figura 4** - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras>

Talvez a grande questão, ou a matéria-prima que José Rufino utiliza, não seja apenas a memória e a

história, sobretudo aquela que se pretende capaz de um esgotamento, seja de fontes ou de sentidos e narrativas, mas a relação conflituosa, imbricada, dialética entre memória e esquecimento, como se as águas de Mnemosine e Léthe em algum momento se encontrassem.

Camadas sobrepostas de pigmentos são utilizadas como instrumento da experiência renovadora do esquecimento. Contam, sobre cada história, uma nova. A preocupação com a recuperação de recordações, ainda muito presente nas *Cartas de Areia* feitas sobre envelopes, cede lugar ao desejo mais radical de interferir, de recontar, de reinventar, de apagar partes ou de apagar quase tudo. (RUFINO, 2007, p.06).

Nesta segunda etapa da série *Cartas de Areia* José Rufino intensificou o potencial contido nas obras, essa capacidade de inferir outros sentidos ao articular memória e esquecimento, distintas temporalidades,

afetos e políticas. Aquilo que é público e privado (Figuras 3, 4 e 5) é uma característica marcante de seu trabalho.

A partir deste momento José Rufino encarou de forma singular cada fragmento da história para compor suas obras. Assim como Benjamin afirmou que “não há documento de cultura que não seja um documento de barbárie” (BENJAMIN, 2016, p.13), Rufino não parece encarar tais fragmentos da sua história e também da história coletiva brasileira “como um documento da cultura que mostra não a história propriamente dita, mas uma possibilidade de arqueologia crítica e dialética?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211).



**Figura 5** - José Rufino, obra da série Cartas de Areia. Disponível em:  
<http://www.joserufino.com/site/obras>

Eu acho que essa relação entre memória e esquecimento, acabou me dando um carimbo ao longo do

tempo, virei o artista das memórias de alguma forma, e depois claro isso foi se reconfigurando em outras categorias de memória, então acho hoje em dia talvez fosse mais adequado para o trabalho geral que eu faço, dizer que na verdade eu trabalho muito mais com as configurações de esquecimento e digamos essas tentativas de lembrança que são mais apropriadas hoje em dia, memórias muito mais alheias do que propriamente particulares. (RUFINO *apud* AGE, 2015, p.218).

Ao ressignificar o passado, intervir na memória e pensar as configurações e reconfigurações de esquecimento, José Rufino demonstra que se a princípio nas *Cartas de Areia* sugere uma preocupação intensa com a memória enquanto portadora de um passado, a obra possui uma preocupação igualmente intensa com o futuro, no sentido de que, como afirmou Didi-Huberman, as imagens são para nós elementos de duração – carregam em si muito mais memórias e futuro do que aquele que as consegue observar, e estas

imagens, por sua vez, fazem parte de sua narrativa, narrativa esta que não se contenta em aceitar o veredito do destino e não acredita nas certezas da história.

Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

José Rufino indicou o ano de 2000 como fundamental em sua carreira, pois foi nesse momento, ao ser contemplado com a Bolsa Vitae, que mergulhou

nas pesquisas sobre a relação entre memória e esquecimento, estudos cujo resultado pode ser observado na série de obras *Obliteratio* (Figura 16), e também em um romance a ser publicado, cujo título é *Desviver*, obras que para o artista “são exatamente a entrega a essa fantasia toda, a deixar esse passado fantasioso aflorar e se acoplar a vida atual” (RUFINO, 2018b).

Esse período foi responsável, afirma Rufino, por uma espécie de reconfigurações na maneira como encarava não apenas os objetos do passado, mas a própria memória, que irá ser substituída pelo esquecimento e conseqüentemente por estas construções, essa fantasia que sobrepõe um passado cristalizado por uma espécie de poder familiar.

Então obviamente isso também me reconfigurou todas as obras, porque aquilo que era anteriormente uma carta de alguém da família, que eu olhava e era uma coisa imantada de drama e de certo poder, também foi muito mais desmistificada por não

ler mais palavra por palavra, como alguém que tá contando algo que realmente aconteceu por exemplo. Então eu fui deixando de dar crédito a isso que era a memória e dar muito mais crédito a construção dessa fantasia, dessa ficção toda que a vida vai nos empurrando. Claro que durante os anos 1990, eu mesmo, como você disse, fui sendo classificado como nessa categoria, e não é que eu precisei lutar para sair dela, mas acho que naturalmente fui me encontrando em outro lugar, as associações com Leonilson, que aconteceram em mais de uma curadoria, foram se dissipando a partir de certo momento, ou seja, fui deixando de ser um artista do diário, do diário íntimo e pessoal pra esse outro, com essa pulsão de, digamos, pra sintetizar, de subversão e de transmutação. (RUFINO, 2018b).

Esse momento marca, por assim dizer, uma espécie de contato mais profundo e sistematizado com categorias que certamente já habitavam a obra do

artista e talvez seja responsável por marcar o esquecimento como um elemento determinante a partir daquele momento.

#### **1.4 Limbo**

No dia 03 de julho de 2018, a Galeria de Arte Archidy Picado do Espaço Cultural José Lins do Rego, em João Pessoa, foi ocupada pela exposição *Limbo* (ver Figura 6), uma exposição cuja curadoria foi realizada pelo próprio José Rufino e que pretendia apresentar seu percurso artístico.



**Figura 6** - Exposição Limbo, de José Rufino, na Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário

O nome *Limbo* representa o fato de ser uma retrospectiva que foi pensada e montada com o intuito de enfatizar mais os processos, pontos de interesses, estudos, esboços e maquetes do que as obras em si.

Sobre a exposição, Rufino escreveu:

[...] o resgate de obras que estavam guardadas, perdidas, esquecidas, desprezadas, inconclusas ou apenas à espera de uma chance para aflorar pelas brechas das obras tidas como maiores, ou mais dignas de existência. Estão aqui coisas que posso chamar de pré-obras ou proto-obras [...] (RUFINO, 2018a).

Para esta retrospectiva, Rufino reuniu desde obras recentes até aquelas que remontam ao começo de sua trajetória. Assim, encontramos obras datadas da década de 1970, muito antes das *Cartas de Areia* ou mesmo de seus trabalhos de arte-postal e poesia visual,

trabalhos que são indicados como aqueles que marcam o início de sua carreira artística e que em *Limbo* dividem espaço com obras de sua infância e juventude.



**Figura 7** - José Rufino, primeiras monotípicas à maneira de Rorschach (1970), Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário

Algumas das obras mais antigas a serem exibidas na exposição foram as *Primeiras monotípias à maneira de Rorschach* (ver Figuras 7 e 8), datadas de 1970, ou seja, realizadas quando o artista tinha apenas cinco anos de idade. O artista confirmou esta data e nos deu a seguinte explicação:

Isso foi aplicado como um teste de Rorschach modificado na minha escola, onde eu estudava, Escola Domingos Savio, aqui em João Pessoa, e eu devia ter entre quatro e cinco anos, e fiz essas primeiras, e depois eu nunca esqueci (...) (RUFINO, 2018b).

Ao demonstrar minha surpresa com o fato dessas imagens terem sido realizadas tão cedo, Rufino explicou que:

Uma professora aplicou (...) o que tem na minha memória é isso, uma espécie de trabalho diferente, cada aluno fez suas próprias manchas simétricas e interpretou. Eu não sei

se foi uma professora já da turma ou se veio uma fazer isso, eu acredito que sim, que era alguém de fora. E obviamente eu não sei te dizer a profundidade que isso teve ou se foi quase uma brincadeira mesmo. Mas o fato é que eu nunca esqueci, então depois, mesmo em casa eu fazia essas manchas, como crianças fazem, bota a tinta de um lado do papel, dobra, abre... então isso não era um mistério. Mas virou pra mim uma espécie de marca, um jeito de fazer as manchas. (RUFINO, 2018b).

Isso demonstra como alguns de seus temas são recorrentes e são frutos de experiências de seu passado. Se em 1999 *Laceratio* (Figura 10), as monotipias à maneira de Rorschach sobre antigos documentos pertencentes ao Departamento de Portos Rios e Canais do Rio Grande do Sul apareceram como elementos fundamentais em meio à intrincada malha de linhas e carimbos, e daquele momento em diante apareceram em diversas outras obras e instalações, na exposição *Limbo* descobrimos que há décadas, desde

sua infância, esta técnica e estética estavam presentes em seu imaginário, ainda que guardasse características muito distintas daquilo que poderíamos chamar de uma espécie de “monotipia à maneira de Rufino”.

Mas por qual motivo denominamos estes procedimentos e obras como “monotipias à maneira de Rufino” se o próprio artista sempre se refere a Hermann Rorschach ao realizá-las? Pois é visível que, com o passar do tempo, nas mãos de José Rufino tal técnica foi adquirindo formas, significados e funções distintas do teste desenvolvido pelo psiquiatra suíço (Figura 9).

Uma das características que mais distanciam as monotipias de Rufino daquelas produzidas por Hermann Rorschach é sem dúvida a utilização da cor. Nas primeiras monotipias produzidas por Rufino utilizando esta técnica podemos notar como elas ainda guardavam muitas semelhanças com as imagens produzidas por Rorschach, especialmente com aquelas que utilizam as cores com mais intensidade. Posteriormente, as cores vão ser quase que

completamente subtraídas destas monotípias à maneira de Rorschach, como já se pode notar em *Laceratio*. Além desse processo de monocromatização, elas também se tornam mais densas, escuras e opacas em comparação àquelas apresentadas na exposição *Limbo*, que preservam o aspecto das aguadas de aquarela.

As cores são importantes na aplicação do teste de Rorschach, no qual são utilizados 10 cartões com manchas de tinta simétricas, com as quais desenvolve um método de investigação de personalidade:

[...] cujas lâminas poderiam ser consideradas uma espécie de espelho, no qual os estímulos óticos ativariam imagens sinestésicas que seriam, por sua vez, projetadas sobre as manchas de tinta e percebidas como pareidolias. (FREITAS, 2005, p.109).

É comum a qualquer objeto estético uma espécie de conflito entre interior e exterior, entre o que

é e pode ser percebido pelos nossos sentidos e por isso pode ser interpretado, pensado e racionalizado e transformado em afetos. Assim, o teste de Rorschach foi elaborado para possibilitar que se ative uma relação intensa entre observador, objeto e as múltiplas interpretações das imagens.



**Figura 8** - José Rufino, primeiras monotipias à maneira de Rorschach (1970), Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário

[...] a relação com um objeto desconhecido e enigmático solicita, através do caráter ambíguo das manchas, a criação de novas ligação/recriações e a atribuição de novos significados/sentidos. [...] existe o apelo à entrega ao desconhecido, à regressão e progressão e à mobilização de capacidades transformacionais internas que recriem, através do estabelecimento de novos vínculos, novos pensamentos e novos caminhos no processo de buscar a Realidade última. (GAVANCHA, MARQUES, 2009, p.271).

Pareidolia é o fenômeno psicológico que surge a partir de um estímulo vago e às vezes aleatório, geralmente visual ou sonoro. Este evento pode ocorrer quando nosso cérebro realiza associações rápidas entre formas e objetos e lhes confere significados. Dependendo das figuras observadas, podem assumir um aspecto subjetivo (variando para cada observador), podem ser mais objetivas, dependendo das formas

observadas, possuindo interpretações comuns entre vários observadores.



**Figura 9** - Cartões 8, 9 e 10 que compõem o Teste de Rorschach.  
Disponível em <https://towardsdatascience.com/rorschach-tests-for-deep-learning-image-classifiers-68c019fcc9a9>

O fenômeno da pareidolia pode ocorrer no cotidiano ao observarmos nuvens, manchas, montanhas e nelas encontrarmos formas e significados distintos, e é justamente este fenômeno que interessa tanto a Rorschach e que ele explora em seu teste. E como apontam Silva e Ferreira (2011), em adultos se viu maior quantidade de variações destas pareidolias, implicando um número maior de respostas ao cartão número 10, foi um fenômeno que desde o início da utilização do teste de Rorschach intrigou psicólogos. Inicialmente acreditava-se que o maior número de

variação de respostas ao cartão 10 se dava devido à maior divisão e fragmentação das formas presentes na imagem, em comparação às demais, hipótese que foi contestada por John E. Exner, quando este afirmou que isto ocorre justamente pelo maior uso das propriedades cromáticas, pois a cor é responsável pela relação afetiva.

Devemos ressaltar que as comparações que fizemos entre os trabalhos artísticos de José Rufino e as pranchas técnicas do teste de Rorschach restringem-se tão somente aos elementos estéticos empregados em suas respectivas monotipias, e não ao contexto da clínica psicanalítica. Assim, o que nos interessa é compreender como a visualidade das manchas e as múltiplas possibilidades de interpretação e significações interessaram ao artista e como este as utilizou.

O que significa nas obras de José Rufino a subtração da cor? As cores servem para delimitar

espaço, um território comum de significações possíveis? É uma delimitação intencional?

Além de *Laceratio*, outras obras demonstram essa tendência à subtração da cor operada por José Rufino em suas manchas simétricas, mesmo em sua série *Cartas de Areia*, a qual possui uma grande variedade de maneiras de intervenção, podemos encontrar algumas onde as manchas estão presentes, e pode-se constatar que apesar de utilizar a cor, utiliza-a mais apagada e dessaturada do que em suas primeiras experiências.



**Figura 10** - José Rufino, Laceratio (1999). Disponível em:  
<http://www.joserufino.com/site/obras>

Entre o final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, houve um desenvolvimento contínuo desta técnica de intervenção na obra de José Rufino,

resultando no seu uso em obras tão distintas entre si quanto *Cartas de Areia* e *Plasmatio*.

Na exposição *Limbo* observamos outra série de obras datadas de 1997 na qual as manchas de Rorschach parecem ser ainda mais centrais do que em outras produções do artista, mesmo esse elemento sendo tão recorrente em sua trajetória.

Sobre esta série, José Rufino afirma que:

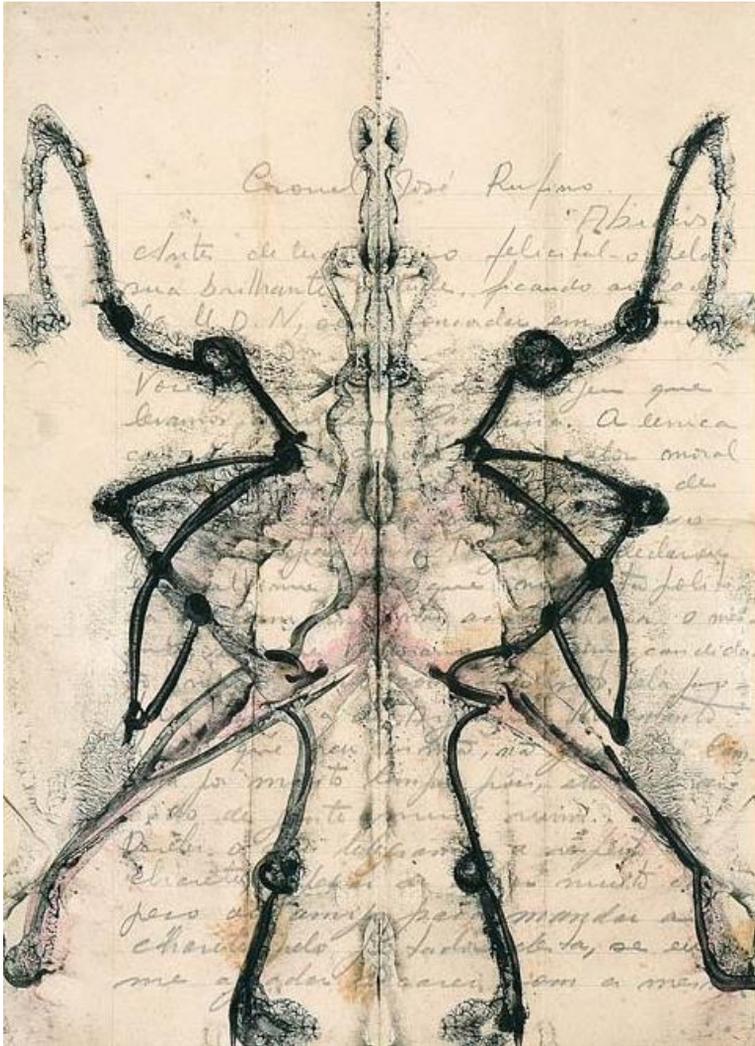
[...] as manchas são por si só o único campo visual que a gente têm, não têm o suporte, digamos, porque eu recortei cada uma, fechei a janela só na mancha. São conjuntos, isso foi idealizado mas nunca foi montado do jeito que era pra ser, como uma instalação, com dezenas, pra criar esse lugar de proliferação das formas das manchas em si (RUFINO, 2018c).

Nessa época, no ano de 1997, José Rufino ainda não havia tomado conhecimento da existência de Justinus Kerner, médico espírita que fazia, no século

XIX, manchas simétricas. Apenas anos depois, conta José Rufino, já durante processo de pesquisa para a realização de *Plasmatio*, ao estudar sobre Hermann Rorschach é que ele descobrirá esses trabalhos, que teriam como intenção ser:

[...] a incorporação de espíritos em papel, em formato de manchas simétricas. E aí que eu adquiri isso, eu entendi que Herman Rorschach conhecia esse trabalho, isso foi uma mania, uma moda na França, Alemanha, e vai um cientista depois, elabora um teste psicanalítico que tem lá no seu fundamento o espiritismo, e isso pra mim foi um tempero que eu precisava (RUFINO, 2018b).

Essas manchas simétricas que Justinus Kerner realizava eram chamadas de klecksografias, e guardam semelhanças profundas com a técnica que José Rufino havia desenvolvido (ver imagem 13). José Rufino, em entrevista, faz uma comparação direta entre essa série de 1997 e as klecksografias de Justinus Kerner:

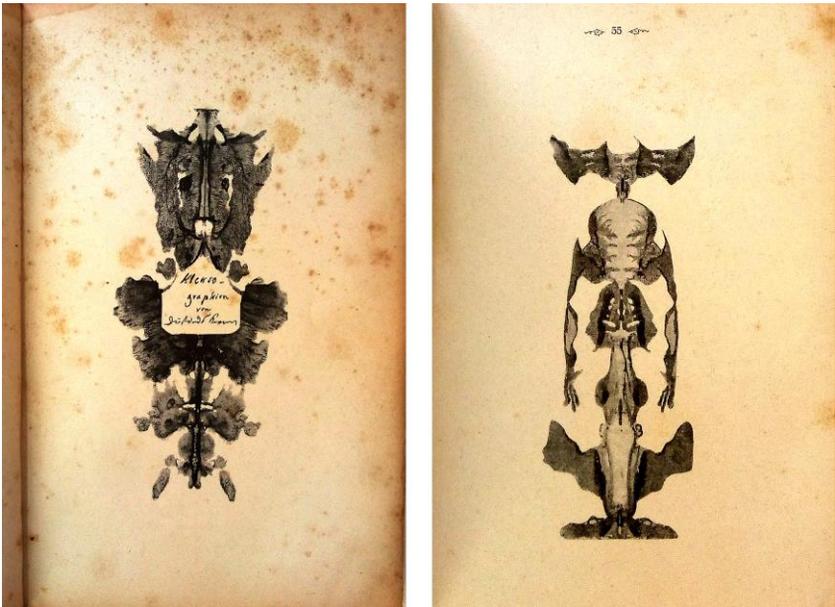


**Figura 11** - José Rufino, obra da série Cartas de Areia (2000). Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras>

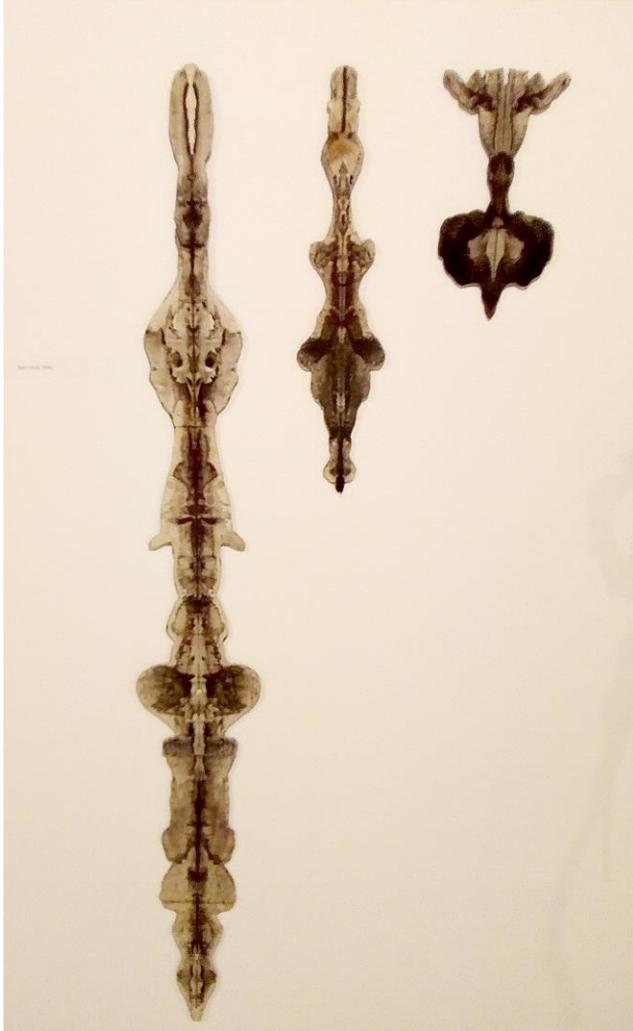
[...] elas são muito próximas dessas Klecksografias, cada uma é um espectro, uma espécie de figura. Então elas também têm essa sensação de que olham pra gente, cada uma cria uma espécie de persona que fica olhando. Então às vezes o jogo do trabalho muda, mas de alguma forma eu continuo aí. Na realidade, olhando pra isso aí, parece uma das manchas de *Plasmatio*, só que sem o suporte (RUFINO, 2018c).

Desta série foram apresentadas sete obras. Ainda que com algumas variações de tamanho, todas são muito similares em sua estrutura. A primeira diferença notável para o que vemos em outras obras em que Rufino faz uso de manchas simétricas é que, diferente de *Cartas de Areia*, onde as manchas foram feitas sobre cartas antigas, ou *Laceratio*, onde o fundo era construído de papéis antigos encontrados nas dependências do Departamento de Portos Rios e Canais – RS (DPREC), ou mesmo em *Plasmatio*, em que

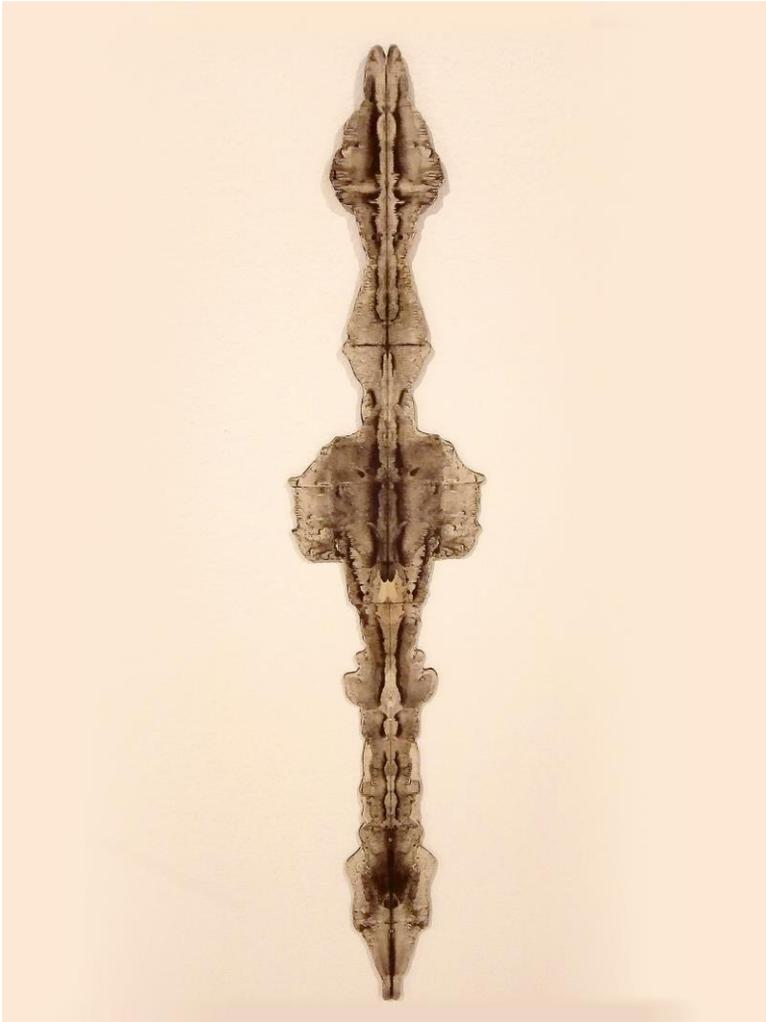
as manchas cobriam cartas e documentos de desaparecidos políticos durante a Ditadura Militar, nesta série as manchas não são apresentadas sobre um fundo, elas constituem, portanto, a própria forma da obra. A forma simétrica da mancha é a forma da obra em si.



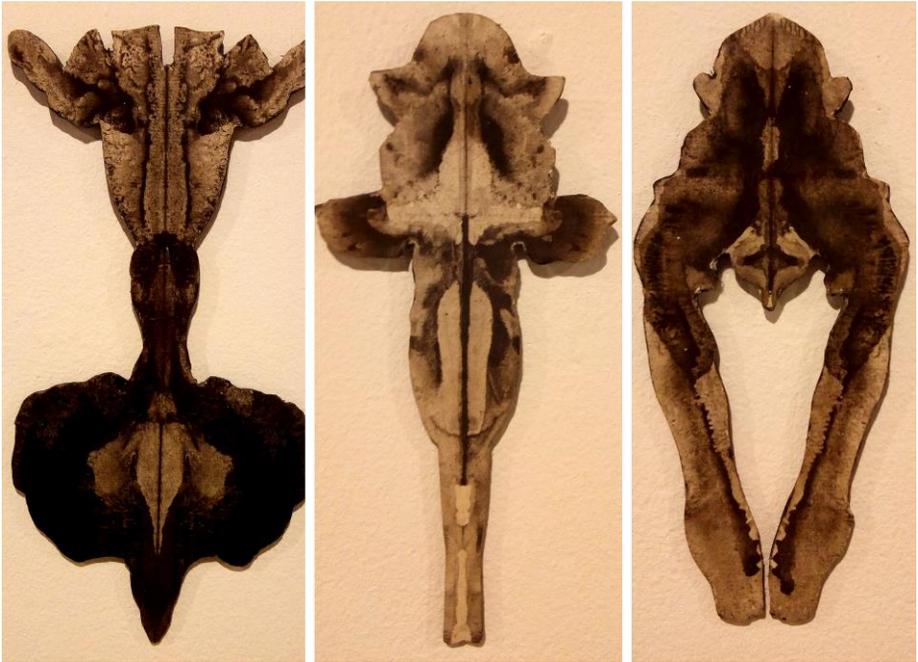
**Figura 12** - Imagens do livro Kleksographien, de Justinus Kerner. Acervo do artista



**Figura 13** - José Rufino, Sem Título (1997). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário



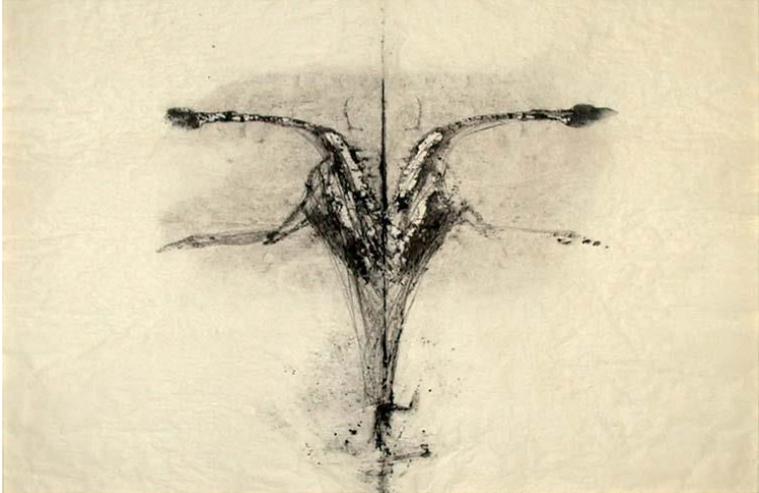
**Figura 14** - José Rufino, Sem Título (1997). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário



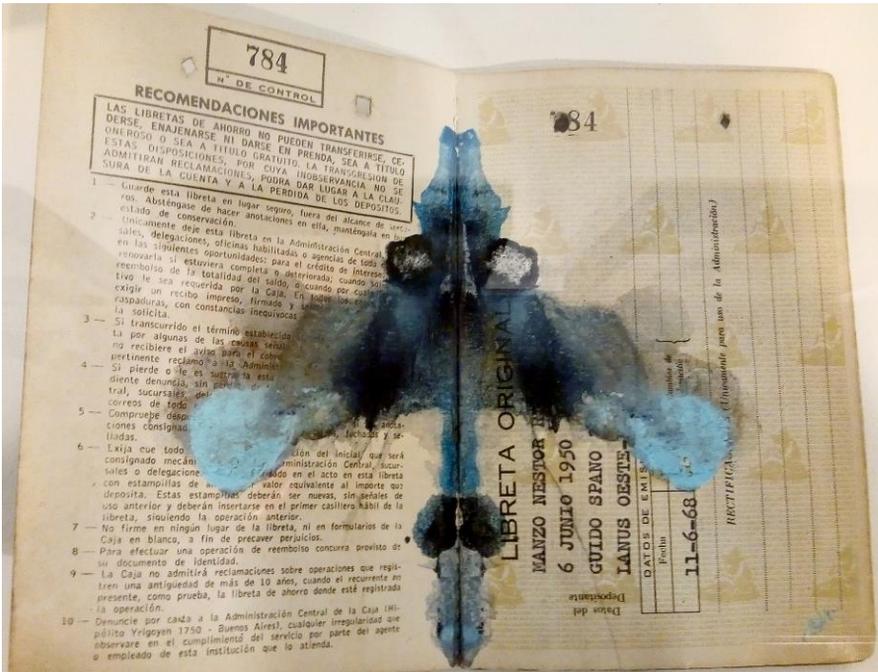
**Figura 15** - José Rufino, *Sem Título* (1997). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário

Outra mudança significativa é agora o completo abandono de variação cromática. Se na obra *Cartas de Areia*, que apresentamos acima, as cores, ainda que timidamente, encontravam-se presentes na obra, agora vemos apenas variações tonais de uma mesma cor âmbar, característica esta que podemos

notar nas obras posteriores, como *Laceratio*, *Obliteratio* e *Plasmatio*.



**Figura 16** - José Rufino, obra da série *Obliteratio* (2000). Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras>



**Figura 17** - José Rufino, obra da série Livros-objetos (1998). Galeria de Arte Archidy Picado, João Pessoa, 2018. Foto: Lucian Januário

Deste mesmo período foi exposta outra obra na qual podemos notar esta monocromatização das manchas à maneira de Rorschach operadas por Rufino. Trata-se de um de seus *Livros-objeto*, de 1998 (Figura 17). Nessa obra a cor âmbar dá lugar a uma escala

tonal de azul que sobrepõe uma espécie de formulário sobre cadernetas de poupança da Argentina.

Podemos notar como a realização de manchas simétricas acompanha José Rufino durante praticamente toda sua trajetória artística, assim como sua própria vida, ao menos desde a infância. Mesmo nos momentos que separam as primeiras manchas durante sua infância e sua vida como artista, José Rufino conta que:

[...] mesmo se eu não tava fazendo, durante alguns anos, aquilo tava na minha cabeça, eu sempre tive essa obsessão pelas manchas das coisas [...] sou muito visual, muitas vezes silencioso, mas o olho fica trabalhando [...] eu sempre gostei disso, do que aparece nas rochas, nas pedras, além da coisa da Mineralogia, da Paleontologia, essa forma que conversa com a gente nessa fantasmagoria, como se cada uma, de alguma maneira, tivesse conversando, olhando, prestando atenção (RUFINO, 2018c).

Olhar atentamente esse percurso que José Rufino faz através da técnica das monotípias com manchas simétricas nos permitiu ter uma interessante visão de como os processos, elementos, métodos e técnicas encontrados em *Plasmatio*, mais precisamente em seus Sudários, se estabeleceram anteriormente. Essa visão foi reforçada pela própria fala do artista.

Então assim, quando eu fui fazer *Plasmatio*, eu não fui inventar nenhuma técnica, elas já estavam comigo sempre, desde sempre, eu já havia feito centenas de manchas de Rorschach, já como artista. Então foi só a escolha daquele caminho que eu já tinha entendido que era bom pra isso, pra ser, digamos, essa forma de oferta, de mergulho, de viagem no tempo. (RUFINO, 2018c).

Mas assim como nas obras que compõem essa trajetória, *Plasmatio* possui uma matéria-prima que transcende sua própria visualidade, os seus elementos estéticos e materiais. Portanto, há de buscar, para além

dessas questões, os processos que antecedem a própria criação material da obra, suas intenções, métodos, mecanismos e afetos postos em relação.

## II CAPÍTULO

### PLASMATIO: UMA OBRA SOBRE A SAUDADE

Há quase quatrocentos anos Thomas Hobbes, em seu *Leviatã* (*apud* SAFATLE 2015), já enunciava a articulação entre as paixões e o corpo político, em especial o medo como fator determinante para a coesão social, portanto, que os afetos sejam um elemento de grande importância política não nos deve causar surpresa alguma.

Na arte, sua importância certamente não é menor e nem deve ser desprezada. Ainda que certas correntes busquem pensar a arte para além dos afetos, é inegável que, assim como na política, estes são irredutíveis de uma experiência completa e abrangente.

Sendo assim, qual o papel que a saudade pode desempenhar e o que este afeto pode desencadear,

impulsionar ou mesmo criar na relação entre arte e política?

Se na política a saudade está associada a uma espécie de melancolia, de desesperança generalizada e imobilidade, talvez através da arte ela possa desempenhar outros papéis, papéis mais ricos em possibilidades do que a triste e melancólica estagnação política e social.

*Plasmatio* é uma obra com o potencial de nos levar a pensar sobre estas questões. De maneira que a afirmação do artista corrobora este potencial ao afirmar que antes de qualquer coisa, antes de ser um projeto, antes mesmo de ser uma ideia, uma possibilidade concreta de obra, já existia uma vontade, um desejo, como um vislumbre sobre a sua saudade.

Ao ser perguntado sobre como se deu a concepção de *Plasmatio*, na ocasião da 25ª Bienal de São Paulo, Rufino respondeu que:

O que existia na minha cabeça antes do convite para a Bienal, que foi feito diretamente por Agnaldo Farias, que dividia a curadoria da Bienal com Alfons Hug [...] já existia uma ideia de fazer uma obra cuja matéria de trabalho fosse a saudade. Mas é aquela coisa que fica num lugar do pensamento, da criação, da invenção que você não fala nem pra você mesmo. Uma espécie de desejo que eu vislumbrava mais fazer em literatura do que em uma instalação, por exemplo. E claro, que o assunto da ditadura, a relação com a opressão tanto do ponto de vista particular e pessoal como da sociedade como um todo, do próprio país já existia em outras obras, como *Lacrymatio*, por exemplo, que foi exposta na Bienal de Havana e no Rio de Janeiro no Espaço Cultural Sérgio Porto, creio que em 1997, é de alguma forma um preâmbulo de *Plasmatio*. (RUFINO, 2018b).

Talvez nenhum outro afeto seja tão característico para falantes de uma determinada língua

quanto a saudade para os falantes de Português. Augustin de Tugny afirma que, além de um sentimento, é também todo “um modo de se relacionar com o espaço, com o tempo e com os outros que constrói uma identidade particular e se torna marco reivindicado de uma cultura” (TUGNY, 2015, p.07). Ainda que se possam procurar equivalentes, como continua afirmando Tugny, em palavras como a nostalgia, a ausência, a falta, o pesar e conseqüentemente a tristeza e a melancolia, nenhuma delas engloba, tão claramente, o todo de como a saudade é sentida e experienciada por nós.

Como a arte de Rufino, que engendra distintas temporalidades, também a saudade atua assim em seus princípios de agenciamento, onde “se constrói entre a perda do passado e a esperança de um retorno” (TUGNY, 2015, p.07), ou seja, é o afeto que se constrói no ato de colocar em relação e de certa forma potencializar no presente o passado e o futuro, em forma de falta e de expectativa, respectivamente.

Pois, longe de ser um simples estado de alma de tristeza contemplativa, inerente a uma condição própria do ser, a saudade revela uma estrutura complexa que agencia diversas porções de espaço-tempo num só segmento, presente e atual. (JESUS, 2015, p.43).

Portanto, seja por uma distância, seja por uma perda de algum ente ou objeto, é a sensação de sua falta aquilo que constitui a essência e a razão do sentimento saudade (JESUS, 2015), e ainda que por vezes a experimentamos como sentimento homogêneo e coerente, a saudade “parece no entanto proceder da mesma maneira que uma montagem subjetiva de imagens plurais que acaba por recriar seu objeto perdido e distante” (JESUS, 2015, p.15).

Jesus afirma, ainda, que esse sentimento sempre ligado à experiência subjetiva de um objeto perdido, tem como característica que seus enunciados se apresentem sempre sob a forma do mito, cuja manifestação possível na imagem deriva do paradoxo de buscar tentar tornar presente “aquilo que é por

essência indefinidamente ausente.” (JESUS, 2015, p.17).

É o afeto que no aqui e agora que em sua presença afirma uma ausência, e sempre que é sentido e vivenciado se renova e se instaura novamente. É um sentimento que se distancia da atitude prostrada e resignada que caracteriza a melancolia (JESUS, 2015), sendo “um mal que gozamos e uma felicidade que sofreremos”; ela seria também uma espécie de “nostalgia do futuro” (AUSCHER *apud* JESUS, 2014, p.49). A saudade é animada pelo sentimento da falta, mas também pela solidão.

É o conjunto destes dois elementos que forma a singularidade daquilo que conhecemos por saudade, na articulação da ausência com o sentimento de solidão, seja em sua experiência física ou psicológica. Assim, é a partir da consciência da perda, da consciência da impossibilidade de reaver algo ou alguém pelo qual existe afeto que se estabelece o valor e o sentimento da saudade.

Sobre as reflexões de Joaquim de Carvalho em *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa*, Jesus (2014) afirma que tal sentimento tem em seu paradoxo de origem temporal sua maior potência, pois aquele que experimenta a saudade encontra-se em um estado no qual sua consciência pretere aquilo que é vivenciado no presente por algo passado, algo já vivido e que se encontra ausente ou inalcançável. Nesse sentido, o passado representado e suas reminiscências têm a dimensão afetiva mais significativa do que aquilo que é presente e atual.

Esta luta entre o desejo e a lembrança pode ser visto como um contraste entre a representação de um presente insatisfatório e um passado valorizado pela lembrança, o que implica o surgimento da saudade. (LEITE, 2015).

Como resultado, instaura-se a contraditória situação do cruzamento de duas realidades distintas e heterogêneas – a percepção atualizada e a “evocação”, onde a evocação de uma experiência passada é

projetada sobre a presente realidade, situação onde se instaura uma realidade paralela, criada a partir dos fragmentos em disputa entre lembrança, desejo e experiências do presente.

A realidade ali é construída com o encaixar de peças como um quebra-cabeças, no qual cada peça é um fragmento criado pela memória valorizada pelo desejo, fruto da luta anteriormente citada, criando-se nesta linha outra realidade. Essa realidade presente apenas no ser saudoso é um arquétipo do presente, pois cada peça encaixa-se de acordo com a relação ao tempo passado e/ou futuro projetado, em que o nível de representação de cada peça depende da intensidade desta relação. (LEITE, 2015).

A partir da compreensão das complexidades que o afeto saudoso é capaz de engendrar, parece seguro afirmar que, além das características daquele que a sente, a natureza do “objeto” ou sujeito dos quais a saudade se origina têm por capacidade a própria alteração das características do sentimento mesmo.

## 2.1 As Presentes Ausências

Sendo assim, a experiência da América Latina impõe desafios, pois como falar em “um mal que gozamos e uma felicidade que sofremos” quando a realidade que produziu a saudade foi tão brutal e desalentadora como nas experiências que as ditaduras militares impuseram a tantas famílias? Num período onde:

As ondas de desaparecidos, cujos saldos ainda são revisados, foram gerados pela violência das ditaduras militares na América Latina, entre as décadas de 1960 e 1980, mediante as práticas sistemáticas de encarceramento, tortura e assassinato contra militantes e movimentos de esquerda, guerrilhas, organizações clandestinas e grupos sociais marginalizados (indígenas, negros, homossexuais, entre outros). (MESQUITA, 2015, p.10).

Como veremos no próximo capítulo, os homicídios, os desaparecimentos, as torturas, enfim, todas as práticas desumanizadoras produzidas sistematicamente pelos aparatos estatais de cada país deixaram claro, como se sabe, que se tratava de um contexto onde o Estado seria pouco mais do que uma mera peça de uso operacional do capital (AVELAR, 2003). Nesse contexto, a

pós-modernidade latino-americana é pós-ditatorial – a transição ao horizonte pós-moderno é aqui levada a cabo pelas ditaduras – porque os estados modernos latino-americanos, nacional-populistas ou nacional-liberais, não podiam – ou não puderam – abrir o caminho à terceira fase do capital. (AVELAR, 2003, p.96).

Estava decidido que apenas a tecnocracia militar estaria qualificada para “purgar o corpo social de todos os elementos resistentes a esta reconfiguração (AVELAR, 2003, p.96-97). Em suma, o

custo para que o mercado se enxergasse livre era o de torturar, perseguir, prender e assassinar pessoas.

De acordo com a Comissão Nacional da Verdade, através de seu relatório final, entre 1964 e 1984, houve 243 pessoas desaparecidas e 191 comprovadamente mortas (BRASIL, 2014). O governo militar torturava não apenas para causar medo, obter informações e confissões ou para punir a vítima, mas era uma forma de rebaixar moralmente aqueles que representavam o “perigo comunista” (a desculpa do Estado para caracterizar qualquer um que representasse um perigo para a ordem ditatorial vigente), um sistema que impôs terror, silêncio, temor e uma série de traumas coletivos. Da série de brutalidades cometidas pelo aparato repressor do Estado, a tortura e os desaparecimentos se destacam – a tortura por desumanizar a vítima, o desaparecimento por causar a perda da identidade, tornando a vítima um “corpo sem sujeito” (CALVEIRO *apud* MESQUITA, 2015, p.11).

Disso resulta esta eterna “ausência-presença” dos desaparecidos, esse paradoxo da existência que nenhum sentimento além da saudade traduz tão bem, e que será imposta, após 1964, a centenas de famílias privadas de um velório, uma despedida e um enterro de seus mortos.

Nesse sentido, a saudade, tipicamente vista como aquele sentimento que é capaz de agregar em si a união do sofrimento e da alegria, adquire novas conotações, pois o objeto de saudade, o sujeito desaparecido “vira um fantasma, ele lhe incomoda por tudo, chega a incomodar inclusive para alguns porque eles carregam a culpa pelo desaparecimento (RUFINO, 2018b).

Sentimento que será a matéria-prima mais elementar que José Rufino utilizou em *Plasmatio*, onde, antes mesmo de importantes iniciativas como a própria Comissão Nacional da Verdade, iniciada apenas

em 2011, ou do Memorial da Resistência de São Paulo<sup>8</sup> fundado em 2009, já procurava através da arte uma forma de politização e socialização da memória. Exercício este que “pulsa entre a lembrança e o esquecimento – e a valorização de histórias obscuras ou silenciadas pelo trauma ajudam a questionar narrativas oficiais que se pretendem imunes a revisões e contradições” (MESQUISTA, 2015, p.21).

É importante destacar que José Rufino é parte de uma geração que chega à vida adulta em um momento que coincide com o começo da reabertura política, o diferenciando, nesse sentido, de artistas como Antonio Dias, Ant3nio Manoel, Artur Barrio e tantos outros que atuaram no per3odo concomitante no qual perdurou a Ditadura.

---

<sup>8</sup> Museu sediado no pr3dio que anteriormente pertencia ao Departamento Estadual Ordem Pol3tica e Social de S3o Paulo (DEOPS-SP), tamb3m conhecido como Departamento de Ordem Pol3tica e Social (DOPS), 3rg3o respons3vel por criar uma das pol3cias pol3ticas mais truculentas do pa3s, especialmente durante a ditadura da era Vargas e durante a Ditadura Militar. O museu tem por objetivo preservar as mem3rias da resist3ncia e da repress3o pol3ticas do estado de S3o Paulo.

Esse fato o colocava em uma situação incomum no cenário da arte brasileira naquele momento: a situação de alguém que apenas vislumbrou os horrores da Ditadura Militar brasileira, já que sua vida adulta coincide com a abertura política. José Rufino conta que chegou a participar de movimentos estudantis, a princípio em João Pessoa, e depois com mais intensidade em Recife, de forma que pôde vivenciar aquele momento singular da história brasileira, no qual coexistiam a abertura política com os aparatos repressores ainda em funcionamento:

Ainda peguei a ditadura, ainda peguei os aparatos de enfrentamento na rua iguais aos da ditadura. Mas de fato, a minha vida adulta se estabelece na abertura política. Então esse assunto, quer dizer, a arte engajada, parecia completamente fora do compasso, principalmente para a geração 80. Não que isso fosse uma regra pra todo mundo, mas o prazer da pintura, o retorno, aquela coisa toda da liberdade e tal, eu não consegui escapar porque pra mim tava

predestinado a outra coisa que eu precisava tratar. (RUFINO, 2018b).

Dessa forma, ao receber o convite, em 2001, para criar uma obra para a Bienal que aconteceria ano de 2002, Rufino afirma que havia um certo estranhamento, um receio de tratar, de fato, sobre os desaparecidos políticos por meio da saudade como afeto central. Afirma também que já guardava, de algum modo, essa vontade de criar uma obra na qual a saudade fosse o fio condutor. José Rufino conta que:

[...] acho que de cara eu já contei a Agnaldo um certo interesse e era um momento difícil, pois isso foi em 2001, a gente não tinha ainda a abertura dos arquivos da Ditadura do jeito que teve durante as Comissões da Verdade, era um assunto ainda tabu, difícil de ser abordado, e que pra mim também, eu era jovem demais, era como tocar em feridas impossíveis de serem atingidas, as minhas e as dos outros. Mas de alguma forma, em pouco tempo eu vislumbrei que a situação era favorável a isso, e

imediatamente eu percebi que o trabalho era um pouco anacrônico, fora do tom. (RUFINO, 2018b).

A partir desse momento, José Rufino conta que passa atuar quase como um pesquisador, procurando compreender, tanto quanto poderia, tudo sobre a saudade e fazendo o que é muito característico de seu método de trabalho, que é uma espécie de “dicionarização” do assunto, tratando de constituir um léxico relacionado ao tema, chegando, assim, nos afetos que se relacionam com a saudade, como o banzo, a melancolia, os sentimentos de ausência e de esperança.

No processo de elaboração dessa pesquisa, José Rufino contou que foi o momento em que as inseguranças e receios foram perdendo força e ele passou a aceitar que o tema da saudade poderia, de alguma forma, lhe possibilitar um trabalho a partir dos desaparecidos políticos e a saudade que eles deixaram. “Mas uma saudade que não era exatamente minha, mas de qualquer forma me impactava” (RUFINO, 2018b).

Nesse ponto, o artista passa a se inserir nessa história social e coletiva de uma nação enquanto indivíduo, enquanto o ser que também foi impactado pelo período do terror e da repressão do Estado. De forma a deixar claro que as consequências dessa política de Estado vão além do que os levantamentos, os relatórios e estatísticas poderiam contabilizar, já que impõem experiências subjetivas cujo alcance é perene e, por isso, incalculável, visto que o terror imposto gera um tipo de medo e fobia social que se espalha e perdura significativamente. Assim, a matéria-prima do trabalho inclui:

[...] o que eu sofri, o impacto que chegou em mim não foi uma tortura física, mas foi um conjunto de traumas. Revelados em formato de medo, de pavor, de pânico, de terror (...) ou seja, um mundo que dentro da casa parecia maravilhoso e perfeito, mas no entorno, fora, era assustador, eu não sabia de onde

vinha o inimigo, porque ele era difuso, eu não conseguia identificar, não sabia exatamente quem era (RUFINO, 2018b).

De maneira que *Plasmatio* se torna, para o artista, um tipo de catarse pessoal que, na visão de José Rufino, deveria ir além de uma memorialização de nomes e de mártires, mas, de algum modo, olhar para os que haviam ficado com o profundo incômodo e sofrimento de ter um desaparecido entre seus entes. O trabalho, então, deveria ter essa função de “tirar do caso pessoal, e transformar, através do procedimento poético uma coisa coletiva de um povo” (RUFINO, 2018b).

Tal desejo por parte do artista não foi exatamente visto com bons olhos por todos os envolvidos. Uma reação negativa é certamente compreensível visto que, como já mencionado acima, a obra foi iniciada antes que tivesse havido um levantamento histórico com nomes, datas e histórias resgatadas para trazer, senão justiça, ao menos

esclarecimentos sobre o que, de fato, houve naquele período. Por esses motivos, além da rejeição em colaborar cedendo os documentos, o artista conta que muitas pessoas contatadas reagiram com certa violência, buscando um tipo de intimidação, outros reagiram de maneira evasiva, codificada, remarcando encontros através de mensageiros, como em um roteiro de filme (RUFINO, 2018b).

Nesse sentido, a obra não contemplava um tipo de demanda extremamente importante de um ponto de vista histórico e social. Sobre isso, José Rufino afirma que:

Porque a necessidade era muito isso, de dar nome àquelas figuras e trazer ela à tona, como mártir exatamente. Então eu tive muito cuidado com isso, porque eu queria na realidade tratar de uma sensação coletiva, misturar tudo num corpo só [...] porque imagina, essas pessoas com essa mágoa guardada tanto tempo e aí aparece um artista que quer papéis, que vai fazer umas

manchas como sudários pra uma Bienal (...) em vez de ser aquilo que era a expectativa de um reposicionamento histórico convencional que muitos esperavam. E não só isso, e também afetiva, emocional, financeira, porque muitos foram arruinados financeiramente porque as famílias foram desconstruídas, pessoas perderam emprego, enfim (RUFINO, 2018b).

Por meio do tratamento dessas histórias no interior de um plano poético, elas serviriam de fio condutor em uma obra cujo intuito sempre foi o de extrapolar a dimensão territorial, cronológica e pessoal daqueles acontecimentos. Extrapolar, e não suplantar, pois elas ainda formariam, agrupadas, misturadas, confundidas, resgatadas e plasmadas, os sedimentos, os substratos onde outras histórias, outras memórias; outras dores e traumas poderiam encontrar reconhecimento a partir de um afeto mútuo, a saudade, que se espalha por contextos totalmente heterogêneos.

Então o trabalho talvez tenha essa capacidade de atravessar e ir se atualizando, porque apesar de tratar a princípio de um período histórico, eu acho que ele não é apenas pra isso. Ele é esse memorial que pode escapar inclusive do Brasil, é uma situação que aconteceu e acontece nos povos todos do mundo (RUFINO, 2018b).

De certa forma, ainda que a obra tratasse de um período muito específico da história brasileira, sua universalidade residia no fato de que a saudade era sentida e experimentada, ainda que de formas particulares, em toda a história, visto que a história humana foi e continua sendo fonte quase inesgotável de terrores, torturas, mortes e desaparecimentos.

## 2.2 As Relações Humanas

Ao ser questionado sobre como, naquela ocasião, decidiu escolher quais seriam as fontes dessas histórias que usaria para compor o trabalho, o artista mencionou que havia a possibilidade de iniciar essa busca em seu próprio ambiente familiar, a casa de seus pais, frequentada por diversas pessoas envolvidas naquele contexto, diversos companheiros. Contudo, essa possibilidade foi descartada, pois José Rufino desejava escapar dessas histórias já conhecidas, buscava experimentar outros domínios fora de seu controle (RUFINO, 2018b).

Partindo desse princípio, o artista contou também que apesar de ter realizado contatos com grupos como Anistia Internacional e Tortura Nunca Mais, ele preferiu realizar contatos pessoais, mais íntimos, inclusive pela razão de que poderia fazer com que os envolvidos entendessem melhor do que se

tratava aquele convite e suas intenções com a realização da obra.

O jornalista e poeta Marcelo Mário de Melo, que também havia sido preso durante o período da Ditadura, foi uma pessoa de grande importância nessa etapa do processo, pois além de fornecer, ele mesmo, documentos para a criação de *Plasmatio*, contatou pessoas e agendou encontros entre familiares de desaparecidos e José Rufino em sua própria residência.



**Figura 18** - José Rufino – Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Paulinho Muniz

Outra pessoa que teve participação fundamental, em um segundo momento, onde houve uma continuidade e ampliação da obra, foi Lúcia Alves. Por conta da exposição *Incertae Sedis*, realizada em 2005 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, José Rufino conta que Luiz Guilherme Vergara, que dividia a curadoria com Claudia Saldanha, havia instigado uma continuidade da obra *Plasmatio*. Para realizar essa ampliação da obra, Rufino contata Lúcia Alves, uma das lideranças nacionais do movimento Tortura Nunca Mais e filha de Mario Alves, vítima da Ditadura. Uma tentativa de contato já havia sido iniciada durante a criação de *Plasmatio*, ainda no ano de 2002, mas sem sucesso. Já nessa segunda tentativa, o contato se mostrou extremamente frutífero, resultando no compartilhamento de documentos para a reativação de *Plasmatio* naquela ocasião.

Esse momento de encontro, conversas e compartilhamento é narrado por Vergara (2005) em texto para o folder da exposição, e também por José

Rufino em entrevista. Em ambos os relatos fica evidente a potência do acontecimento, a profusão de afetos que se afluíram com a rememoração. O artista relata que: “eu fui com ele (Guilherme Vergara) na casa dela e foi um momento importantíssimo, porque foi, pra ela também, uma espécie de renascimento, uma entrega” (RUFINO, 2008b). Após esse encontro, Lúcia Alves cedeu os documentos que possuía a respeito de seu pai durante o período da Ditadura, documentos que narram sua tortura e que então foram agrupados e montados sobre uma cama de fisioterapia que o artista resgata de um depósito na cidade de Niterói, com inúmeros outros móveis largados e abandonados. Como resultado dessa operação, surge essa peça que posteriormente, após o término da mostra, ficou no acervo permanente do museu.

Durante a abertura dessa exposição, Lúcia Alves esteve presente no MAC de Niterói. Além da sua presença, a abertura contou com um discurso seu, de forma que se estabeleceu uma relação que jamais havia sido experimentada anteriormente, pois as pessoas

que colaboraram para *Plasmatio* em sua primeira exposição não estavam presentes na Bienal, não discursaram, não realizaram nenhum tipo de ato público. Já nessa ocasião, a obra pôde ir para um campo “muito mais antropológico, psicanalítico, de realização *in loco* dessa catarse de outros” (RUFINO, 2018b).

Esses encontros, seja com Marcelo Mário de Melo, Lucia Alves, ou os inúmeros outros realizados pelo artista em vários lugares do Brasil, foram centrais para a realização da obra, pois não foram apenas fontes de documentos que serviram de suporte para as intervenções do artista. Cada uma dessas pessoas contribuiu também com suas histórias, seus relatos, seus afetos, seus medos, traumas, intimidades, segredos e desconfianças. Dessa forma, mesmo os encontros rejeitados, mesmo os encontros que não resultaram na entrega de documentos, mesmo os encontros que se marcaram pela comunicação violenta e desconfiada, os encontros desmarcados, remarcados, codificados, todos eles foram vitais para que o artista

pudesse mergulhar nessa atmosfera de sentimentos que envolvem aqueles que perderam entes queridos, para os que convivem com os fantasmas de seus desaparecidos.

Todos estes encontros subjacentes estão presentes na obra, eles não aparecem de maneira evidente, mas em filigrana, aos poucos, contrastando em sua sutileza com a brutalidade com a qual a história os legou.

Eu diria que talvez isso esteja em muitas das minhas obras algo que passa antes de tudo pelo contato pessoal, algo que se processa e que é muito difícil de aparecer na obra depois, isso é um grande desafio. [...] Porque sempre se tem essa sensação de que algo potente já aconteceu antes (RUFINO, 2018c).

Além da relação estabelecida nesses encontros, o artista conta que pretendia intensificá-las em uma etapa que aconteceria já na materialização da obra. A princípio, desejava realizar os sudários na presença dos familiares, prática que remeteria ao método de

Justinus Kerner e sua Klecksografias, realizadas na presença de seus pacientes após as sessões espíritas que realizava. José Rufino havia recém descoberto o trabalho de Justinus Kerner e este exerceu uma influência profunda nessa etapa do processo. Dessa forma, as manchas simétricas seriam uma espécie de corporificação, de materialização dos espíritos evocados, uma dinâmica que, neste momento, remete mais ao método e prática Justinus Kerner do que a Hermann Rorschach, no sentido de que buscava uma:

[..] relação entre corpo e espírito, como se tivesse em busca de capturar algo que tá fora da matéria. Como o trabalho foi batizado de *Plasmatio*, então o tempo inteiro era uma espécie de captura, como se quisesse pegar no ar, numa outra dimensão, aquele corpo que não está presente. Então ele vem através das sensações, da memória, da dor, da espera, desse incômodo pelo que está perdido e não necessariamente morto (RUFINO, 2018c).

José Rufino então plasmava os entes queridos, os desaparecidos, na presença de seus amigos e familiares no próprio local dessa catarse coletiva que aconteceria em cada “sessão”. Nesse momento o artista passou a articular com mais intensidade os elementos fantasmáticos, espirituais, religiosos e científicos que marcam a condição de *Plasmatio* enquanto obra de múltiplas dimensões. Para isso, além do método de Justinus Kerner e de Hermann Rorschach, o Sudário de Cristo é parte fundamental dos elementos que foram determinantes para a consolidação dessas relações entre os familiares e o artista: um tipo de fé.

Ou seja, pra mim, que sou ateu, que não tocaram o corpo original, mas que na crença sim. Então o que eu precisava era de que as pessoas que tivessem tido relações com desaparecidos acreditassem que certas substâncias, no caso papéis e documentos pessoais, estivessem ali contaminadas com esse sentido de perda [...] Então a questão do sudário entrou nisso, como essa

coisa que temperou essa relação de corpo e espírito com o conceito de ausência de matéria, porque eu tava querendo plasmar os corpos, forjá-los (RUFINO, 2018b).

Porém, a intensão de contar com a presença de familiares na materialização dessa parte da obra não foi adiante. Rufino conta que “no começo eu pensava em fazer as manchas com as pessoas, na casa, por exemplo, de um filho de um desaparecido. Mas isso foi impossível, porque a energia era tão difícil de destrinchar que eu não consegui” (RUFINO, 2018b).

A criação em companhia dos familiares não veio a se concretizar. A catarse coletiva planejada inicialmente por José Rufino no decorrer do trabalho se transfigurou em uma potência muito mais perene, intimista, um acordo tácito e silencioso.

Os laços existenciais de afeto desenvolvidos durante o processo de construção do *Plasmatio* são importantes bases através das quais

a obra de Rufino se torna metafísica, adquire alma, se mescla com objetos sensíveis, plenos de envolvimento intrínsecos entre muitas histórias pessoais, com uma nova identidade de escultura psicossocial (VERGARA, 2005, p.15)

De todo esse processo, no qual se criaram laços marcados por um compromisso ético por meio do encontro de universos heterogêneos, de temporalidades distintas e anacrônicas e de afetos múltiplos, se produz a instauração de um objeto estético potente e complexo, onde essas relações não se anulam, onde os elementos, aparentemente conflitantes, não se sobrepõem e nem se diminuem; ao contrário, se potencializam.

Entre o visível e o sensível, em *Plasmatio*, José Rufino se voltou para um dos mais brutais períodos de nossa história nacional para dele extrair seu potencial estético fundamental. E fez isso justamente através das relações humanas, dos afetos, dos amores, da intimidade, da confiança, da liberdade de criação e da

esperança, através de tudo aquilo os longos anos da Ditadura tentaram silenciar.

## 2.3 Exibições de Plasmatio

Moacir dos Anjos, em seu texto *Contra Esquecimentos*, descreve detalhadamente esta primeira versão de *Plasmatio*. Apesar da primeira versão da obra ter sido bastante documentada em fotografias, nenhuma delas nos mostra a real dimensão da configuração expositiva desta instalação. Este relato, juntamente com as fotografias, pode nos ajudar a compreender e visualizar a primeira versão de *Plasmatio*.

Desde o corredor estreito que conduz à parte central do ambiente que abriga o trabalho podem ser vistas, ao fundo, duas torres feitas de pesadas escrivaninhas empilhadas que ladeiam e confinam

uma pintura. Suas manchas verticais e simétricas escorrem desde o alto a partir de uma caixa pequena de madeira, atravessam o assento de um banco cujos pés estão apoiados sobre as torres dos móveis escuros e terminam quase rentes ao piso, sugerindo a representação frontal de uma mulher ou de um homem suspensos.

[...]

A partir das torres de escrivaninhas, a sala sombria e ampla se expande para um lado e para o outro e acolhe outras construções análogas. Numa delas, uma cadeira posta de cabeça para baixo repousa sobre uma caixa delgada e longa presa horizontalmente à parede no alto; da parte central dessa caixa pendem, até muito próximo do chão, várias outras folhas escritas juntadas e parcialmente cobertas por pinturas antropomórficas.

[...]

De uma torre composta por gaveteiros idênticos e de uma escrivaninha cortada e presa também ao alto com uma cadeira

em cima descem mais textos parcialmente bloqueados com tinta que com os móveis se relacionam de modo mimético, fazendo de tais construções quase pinturas.

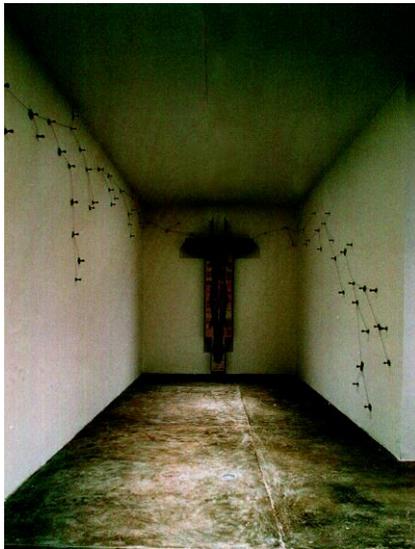
[...]

Articulando esses objetos híbridos, uma teia larga feita de fios e carimbos corre sobre todas as paredes do espaço que contém *Plasmatio*, adensando o ambiente criado e enredando quem lá ingresse na narrativa fragmentada, claustrofóbica e precisa que o artista formula. (ANJOS, 2002).

*Plasmatio* foi exibida pela primeira vez na 25ª Bienal de Arte de São Paulo, realizada entre os dias 24 de março e 2 de junho de 2002, com curadoria do alemão Alfons Hug. O tema da mostra nesta edição era Iconografias Metropolitanas.



**Figura 19** - José Rufino – Plasmatio (2002), Detalhe da instalação. 25<sup>a</sup> Bienal de São Paulo (acervo do artista)



**Figura 20** - José Rufino – Plasmatio (2002), detalhe da instalação. 25<sup>a</sup> Bienal de São Paulo (Acervo do artista).

Com curadoria agora de Moacir dos Anjos, no ano de 2003 *Plasmatio* é exposta pela segunda vez em exposição individual de José Rufino no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), no Recife. Nesta exposição, a obra parece manter sua configuração original.



**Figura 21** - José Rufino – *Plasmatio* (2003) MAMAM, Recife. Foto: Flávio Lamenha

Já no ano de 2004 ela foi exposta novamente no MAMAM, desta vez em exposição coletiva, também

com curadoria de Moacir dos Anjos, desta vez a obra parece não ter sido exposta em sua configuração original, sendo apenas uma parte dela apresentada. Em seguida, no mesmo ano, *Plasmatio* foi exposta em Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer (MON), em exposição individual de José Rufino.

No ano de 2005 o artista realizou uma retrospectiva intitulada *Incertae Sedis. Sob* curadoria de Claudia Saldanha e Guilherme Vergara, a exposição ocorreu entre os dias 15 de outubro de 2005 a 26 de março de 2006 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC). Esta exposição marca uma continuidade da feitura de *Plasmatio*. Aqui, José Rufino opta por uma obra que se relacione com a cidade, assim o artista consegue ampliar a obra com novos documentos, dessa vez cedidos pela família de Mário Alves, além de utilizar alguns mobiliários conseguidos nos depósitos da cidade.

Questionado sobre a montagem de *Plasmatio* para essa mostra, se ela manteve o isolamento que

marcou a montagem da Bienal, José Rufino respondeu que:

[...] no MAC, em Niterói, não precisou porque ela já estava dentro do anel das minhas obras, então você circulava por outras até chegar em Plasmatio. Eu já baixei a iluminação da mostra inteira, não tem vista para o exterior, no anel superior, o piso é cinza, então não teve necessidade, a gente só fechou um pouco, criei uma segmentação, como se fosse uma fatia de pizza, mas a porta era larga, não precisou disso. Então dependendo da situação, não precisa (RUFINO, 2018c).



**Figura 22** - José Rufino – *Plasmatio* (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Edgard César

No ano de 2006, parte da instalação foi exposta novamente. Por ocasião da copa do mundo realizada na Alemanha, o Ministério da Cultura brasileiro realizou um projeto de divulgação da arte e cultura do Brasil, a Copa da Cultura. A exposição durou 45 dias e ocorreu em Berlim, na Casa das Culturas do Mundo (*Haus der Kulturen der Welt*).

*Plasmatio* foi exposta novamente apenas em 2014, ano que marcou os 50 anos do Golpe Militar, no MAC de Niterói, com curadoria de Guilherme Vergara, na exposição *Re-existência da Arte e Política 1964* –

*2014*, que buscou articular artistas que resistiram e atuaram nos anos pós-golpe com aqueles de uma geração posterior que tratam também deste tema. Em 2017 a obra foi exposta pela última vez, também no MAC, constando como parte da coleção permanente do museu.

### III CAPÍTULO

## A FORMA REMINISCENTE DA DINÂMICA RELIGIOSA SACRIFICIAL

Na exposição de retrospectiva de José Rufino intitulada *Incertae Sedis*, ocorrida entre outubro de 2005 e março de 2006 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, foi exibida uma versão de *Plasmatio*. Para esta exposição, Claudia Saldanha, que dividiu a curadoria com Guilherme Vergara, escreveu:

Sobre manuscritos antigos, reunidos e colados, Rufino pinta e dobra e, utilizando-se de processos inspirados nas pranchas de Rorschach, obtém uma forma simétrica e antropomórfica difícil de decifrar. A forma não tem face e seus limites são imprecisos. O corpo não está presente, mas seu rastro e sombra revelam sua compleição. (SALDANHA, 2005, p.04).

Em *Plasmatio*, o artista José Rufino reuniu cartas, documentos e objetos de vítimas desaparecidas da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) – objetos que foram doados pelas famílias das vítimas – e realizou uma sobreposição de tais objetos com monotipias e manchas simétricas, elementos recorrentes em suas obras. Como imagens capazes de gerar pareidolias, as manchas, em *Plasmatio*, adquirem formas que nos remetem a corpos desfigurados.



**Figura 23** - José Rufino – *Plasmatio* (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Paulinho Muniz

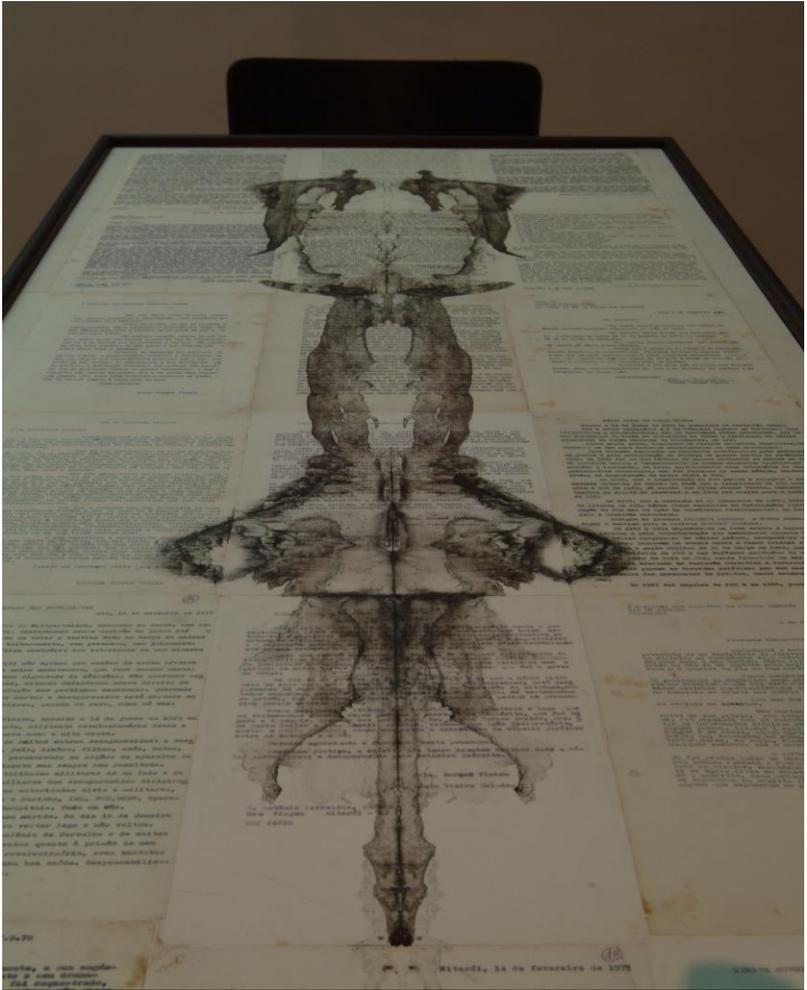
Na justaposição de fragmentos da memória e pinturas feitas pelo artista, hora se preservou o conteúdo das cartas e documentos, hora o que é visível apenas no desenho: as manchas simétricas das marcas de um corpo ausente. Moacir dos Anjos afirmou que:

À medida que esse objeto de natureza incerta torna-se próximo, o olho gradualmente percebe que o suporte da pintura é feito da junção de muitas folhas de papel escritas e já um pouco gastas pela ação do tempo. A figura pintada perde interesse momentâneo e o que o olho busca é o reconhecimento do que está ali exposto de modo frágil e parcialmente encoberto por camadas ralas de tinta escura. (ANJOS, 2002, s/p).

No jogo entre o passado em forma de fragmentos agrupados com caráter coletivo, repletos de memórias, lembranças e saudade, e as intervenções do artista, nos chamou a atenção o aspecto religioso que a obra adquire. Este elemento aurático traz as

marcas de um corpo ausente, desaparecido, um corpo mortificado, violentado nas salas de tortura durante a Ditadura. Um corpo que readquire presença, ainda que não materialmente, mas no plano simbólico por meio dos vestígios reminiscetes na forma de um sudário.

Se os corpos destas pessoas desapareceram e o que resta são fragmentos, o artista restitui sua presença por meio de vestígios. As manchas à maneira de Rorschach atestam a sobrevivência da memória, transfigurando-se nas marcas de um corpo que deixou ali estampada sua presença, evocando outros corpos, dos quais nos falam os documentos que servem de suporte, uma espécie de corpo coletivo, anônimo, de aparência imprecisa e diáfana, que resiste ao esgarçamento gradual da memória comum (ANJOS, 2002).



**Figura 24** - José Rufino – Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Paulinho Muniz

*Plasmatio* nos remete ao aspecto religioso, pois o Sudário personifica o *pathos* sacrificial, identificando-se com aspectos do cristianismo, o sofrimento do corpo e o martírio.

O Sudário é um elemento recorrente no imaginário cristão. Há alguns desses objetos cultuados por “preservarem” a imagem de Cristo, sua reminiscente presença; são conhecidos como *Acheiropoieta*, ou seja, “não feitos pelas mãos”. O mais famoso, com certeza, trata-se do Sudário de Turim, mas há também o Véu de Verônica e a Imagem de Edessa (Mandyliion).

Buscaremos compreender como os aspectos religiosos se configuram entre temporalidades distintas a partir de relações anacrônicas, heterogêneas, repletas de sintomas. Vera Pugliese, ao analisar os Sudários de Bené Fonteles afirmou que:

Emblematizada pela Crucificação, porta simultaneamente morte e ressurreição, sendo o sudário sua síntese. Em outra instância, este

insinua o reencontro do indivíduo com a totalidade da qual foi cindido, o que tangencia a questão do sublime. (PUGLIESE, 2012, p. 1524).

Em *Plasmatio* José Rufino fez uso consciente da apropriação de diversos elementos para a criação de suas obras, reintegrando-os, plasmando-os em seus “encontros ressignificantes ou reenergizantes entre arte e existência, passado e presente, formando uma unidade fenomenológica entre matéria, memória e consciência, percepções e sensações” (VERGARA, 2005, p.06). Este é um elemento central em toda sua produção artística; há que se pensar na questão da intencionalidade do artista quando descola objetos de sua função original e os transfigura em arte.

Não se trata, portanto, de compreender a intenção do artista como propósito, justificativa, ou ainda como uma baliza para nortear o olhar do historiador da arte sobre o resultado final da obra, mas da noção de intencionalidade como elemento constitutivo do

agenciamento conceptual de objetos, desde a modalidade de sua escolha (electio) de materiais até os mecanismos de suas associações. (PUGLIESE, 2012: 1526).

Procuramos as “associações acima referidas em outro nível, relacionadas ao processo formador da imagem, em seu sentido semântico, formal e patológico” (PUGLIESE, 2012, p. 1524) sabendo que mesmo quando há uma intencionalidade do artista, é inegável que os próprios elementos conscientemente utilizados possuem agência e possuem suas próprias dinâmicas, sua história, seus contextos, associações, sintomas e significados. Configuram-se assim como objetos, matérias e gestos que encarnam-se em cada Sudário, imprimindo neles a memória coletiva da qual o artista também participa (PUGLIESE, 2012).

Pretendemos investigar o elemento religioso em *Plasmatio* não a partir da relação que José Rufino estabelece com o sagrado, suas crenças, história pessoal com a religião etc., mas de como a própria dinâmica religiosa atua através de um *pathos* sacrificial

de maneira simbólica. Elemento patológico que pode adquirir significados distintos em contextos também distintos, mas que atravessa temporalidades. Seja então no contexto do Sudário de Turim, no da Ditadura Militar brasileira ou na sociedade em que o artista está inserido no momento da criação, o elemento patológico do sacrifício está presente. Resta buscar aquilo que é sintomático neste *pathos*. Para pensar nesta dinâmica religiosa que encontramos em *Plasmatio*, utilizaremos nesta etapa da pesquisa o conceito de “capitalismo como religião”, de Walter Benjamin.

Escrito em 1921 e publicado no Brasil em livro homônimo pela Boitempo no ano de 2013, este foi um conceito pouco explorado e desenvolvido pelo próprio Benjamin, que faleceu antes de concluí-lo, e que nos chega apenas através de um esboço. Mas é interessante notar como este autor usou sistematicamente categorias religiosas para ampliar a noção (crítica) do capitalismo e da modernidade em diversos escritos. Nas poucas páginas que compõem o texto, Benjamin nos deixou um conceito denso, profundo, por vezes

hermético e paradoxal, e que certamente necessita ser também incorporado ao mundo das artes, como aconteceu com outros de seus importantes escritos.

A escolha do conceito benjaminiano de capitalismo como religião se mostrou mais profícua, pois demonstra ser capaz de dialetizar os campos da religião, da política e da história em uma tentativa de síntese que nos parece muito mais adequada para compreender, de um lado, um elemento tão complexo em significados como o Sudário e, por outro, a escolha deste elemento por José Rufino em uma obra também complexa em sua urdidura, em seus significados e sentidos políticos e históricos como *Plasmatio*.

Acreditamos que centrar a análise do Sudário em seu elemento patológico auxiliou na compreensão do aspecto anacrônico e heteróclito que perpassa os elementos integrantes de *Plasmatio*, e de maneira geral toda a produção artística de José Rufino, indo ao encontro também do próprio caráter anacrônico da história da arte em si, partindo da visão de Warburg e Didi-Huberman.

### 3.1 O Capitalismo Como Religião

No texto *Capitalismo Como Religião* (2016), Benjamin invoca a palavra “culto” para definir uma das características mais importantes deste sistema político-religioso. É interessante notar como esta palavra aparece também de forma importante em seu célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2017). Para Benjamin, a característica maior da arte na era de sua reprodutibilidade técnica é a perda da *aura* por meio da suplantação do *valor de culto* pelo *valor de exposição* (BENJAMIN, 2017). Mas se no caso da arte ele vê com certa positividade esta noção de culto, o mesmo não se pode dizer que aconteça nas sociedades onde o capitalismo suplanta a religião e vive-se em estado permanente de culto (BENJAMIN, 2016).

Como *Plasmatio* configura-se como uma instalação feita a partir de diversos objetos repletos de história (seja nas cartas e documentos que os

familiares de desaparecidos políticos cederam, ou nos móveis da época), a obra não é passível de reprodução técnica. Ela depende justamente destes objetos, destas histórias coletivas, deste conjunto de valores históricos que tais objetos adquiriram, no sentido que Riegl desenvolveu (2014, p.32).. Sendo assim, o valor de culto que se perde nas obras tecnicamente reproduzíveis não se perde aqui. Tal valor tem sua existência assegurada pelo próprio valor histórico dos objetos e pela autenticidade que permanece com eles e não pode ser reproduzida.

Porém, existe um outro elemento na obra que nos remete, se não ao valor de culto, mas a uma dinâmica de objetos cultuáveis, que é o Sudário, cujo destaque na obra contrasta violentamente com a frieza dos móveis de escritório com os quais José Rufino compõe a instalação. Contrasta por que o Sudário, elemento tão caro ao cristianismo, é aqui colocado em meio a objetos de um contexto político e histórico que não necessariamente nos remetem a algo religioso,

ainda que associações possam ser feitas com algumas abordagens, preceitos e movimentos religiosos.

O elemento religioso em *Plasmatio* está carregado de sentidos e ambiguidades, assim como a própria religiosidade existente na Modernidade se comporta no contexto do capitalismo. Benjamin investigará teoricamente esse tipo de existência, e a partir dele outros teóricos irão se aprofundar. Investigação esta que não se constrói exclusivamente no campo da teologia, mas incorpora em si o materialismo histórico.

No entanto, a profundidade teórica de “capitalismo como religião” advém da junção explosiva entre análise materialista e teológica, que não separa a base econômica da exploração do espírito que move e submete as pessoas humanas a essa exploração. Desse modo, para analisar essa relação é preciso buscar a expressão visível e ritual do espírito que move a sociedade. Hoje, no mundo moderno, esse espírito se expressa não mais nas

tradicionais instituições religiosas, mas no próprio capitalismo. (COELHO, 2014, p.10).

O capitalismo seria então uma religião sem teologia, nem dogmática, onde as coisas apenas adquirem significado em sua relação imediata com um culto sem sonho e sem piedade, um culto profundamente culpabilizador e não expiatório (BENJAMIN, 2016). No capitalismo como religião, onde não há reforma, mas apenas o esfacelamento do ser, poderemos pensar como o corpo é representado, como se dá sua figuração e seu acontecimento na contemporaneidade? De acordo com Coelho (2004), assim como a dimensão religiosa, a razão mítica continua a atuar e influenciar a existência humana, ainda que em linguagem secular.

Ainda que a relação entre capitalismo e religião seja vista em grande parte como antagônica, pois a Modernidade muitas vezes é lida como o processo gradativo de secularização e laicização da sociedade, essa visão histórica está marcada por um pensamento

linear de progresso e uma crença de constante emancipação, na qual o papel da religião vem sendo paulatinamente suplantado por outras instituições. O capitalismo, assim, manteria uma relação distanciada com a religião.

A religião seria então uma espécie de “parasita” de outro tempo, algo a ser constantemente superado. Seus dogmas, seus mistérios e sua fé superados pela ciência; seus modos de vida e conduta superados pelas leis, pela moral e pela ética; seus templos superados pelas instituições modernas. E também sua arte, que em outros tempos se via subordinada por uma temática estritamente religiosa, já se crê há tempos superada por uma profunda, e cada vez maior, liberdade e autonomia do artista.

Assim, buscaremos vislumbrar como *Plasmatio* enquanto uma obra de arte – compreendida aqui como um fazer humano que está intimamente ligado com o contexto social, político, histórico, ideológico e também religioso –, lida com estas questões entre a modernidade da sociedade capitalista e a religião.

Incluir essas questões nesta pesquisa significa buscar “incorporar a um sistema todos os seus sintomas, antagonismos e incoerências como suas partes integrantes” (ŽIŽEK, 2012, p.84), ou seja, aquilo que Žižek chamará de totalidade como noção crítica.

E é na crença que esta ideia de totalidade como noção crítica tem de elucidar questões que nascem no interior de uma sociedade repleta de contradições, conflitos, antagonismos e incoerências substanciais entre discurso e ato, que pensar a dinâmica religiosa sacrificial das sociedades capitalistas a partir da potência artística de *Plasmatio* se faz necessário.

### **3.2 O Mito Secular**

Poucos conceitos são tão ambíguos e equívocos quando o de modernidade. Michel Löwy, dentro dos usos correntes do termo, apresenta duas concepções: uma, o da modernidade como aquilo que é recente,

atual e contemporâneo. Nesse sentido, ela seria um conceito vazio, sem nenhum conteúdo concreto e que se esgotaria e renasceria com o passar dos dias, sem nada poder definir por mais de um curto período de tempo. A outra, mais interessante, é a de Modernidade ancorada no progresso, que se manifesta “na novidade industrial, técnica e científica — assim como nas transformações sociais, políticas e culturais correspondentes: urbanização, racionalização, democratização, secularização etc.” (LÖWY, 1992, p.119). Ou seja, a Modernidade aqui é vista como aquilo que tem sua existência possibilitada pela ciência, pelo progresso, pela secularização e pela racionalidade.

Dentro desta perspectiva, a relação entre modernidade e religião, mesmo dentro das perspectivas dos estudos acadêmicos, é quase sempre vista como uma relação de oposição, de antagonismo, de algo que, *a priori*, não deveria poder existir no mesmo espaço/tempo. Mas esta não é a única visão possível da modernidade, pois há de se questionar se,

de fato, a modernidade foi capaz, por meio dos usos da razão, suplantando a dimensão religiosa da sociedade. Tal hipótese de uma profunda relação entre modernidade e religião já havia sido levantada desde por Max Weber, em seu livro *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo* (2004), no qual, segundo Santos (2011), Weber determina como verdadeiro impulso do capitalismo um *ethos* econômico especial que consistiria em uma rigorosa organização do trabalho e uma busca metódica de lucro, com um aumento de posses como um fim em si mesmo. Nesse sentido que Žižek afirmou:

Um capitalista ideal é alguém que está pronto, novamente, a apostar sua vida, arriscar tudo, simplesmente para que a produção cresça, o lucro aumente, o capital circule. Sua felicidade pessoal é totalmente subordinada a isso. (ŽIŽEK, 2012, tradução nossa).

Portanto, se trata de pensar este afastamento entre modernidade e religião como um *mito*. E como

todo mito, este também se estabelece a partir de uma narrativa. Narrativa esta que se sustenta desde os pensadores clássicos das ciências sociais até os mais novos pesquisadores: ambos têm como pressuposto a oposição radical entre religião e modernidade (TSCHANNEN *apud* COELHO, 2014).

Assim, se compreendermos a religião como algo que não se restringe apenas a um campo específico da vida social, separada do secular, mas como algo que expressa uma dimensão da vida humana, será possível pensar também na dimensão religiosa das teorias que fundamentam a manutenção, ou transformação, desta vida social que, mesmo na modernidade, continuam agindo.

A mentalidade mítica permanece como uma dimensão mais profunda que motiva, concede um referencial de sentido e coerência para o sistema vigente, que organiza, mesmo que ocultamente, seu núcleo ético-mítico, na expressão de Dussel. Isto é, a Modernidade

também possui seus fundamentos míticos. (COELHO, 2014, p.131).

Não bastaria apenas assinalar a convergência entre certos valores cristãos com ideais marxistas, mas buscar outros modos de pensar esta articulação entre religiosidade e visão de mundo da modernidade. E talvez uma chave para pensar tal articulação seja a “estrutura sacrificial” do capitalismo.

### **3.3 O Sacrifício: entre o Sagrado, o Profano e o Cheiro de Sangue Derramado**

Para compreendermos o que se trata quando falamos anteriormente da “estrutura sacrificial” do capitalismo, devemos primeiro ter uma caracterização precisa e clara do que seria, de fato, um sacrifício.

A palavra latina *sacrificium* reúne as palavras *sacer* (sagrado) e *facere* (fazer), seria sacrifício então um *tornar sagrado*. É a mudança da condição de algo ao

passar do domínio profano ao domínio sagrado, onde abdica-se de algo em vista de receber um benefício maior do que aquilo de que se abriu mão, do que se sacrificou.

Para Agamben, ele é necessário a qualquer tipo de religião estabelecida, pois seria ele, o sacrifício, o rito capaz de realizar a separação entre aquilo que é comum e aquilo que é sagrado.

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. [...] O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício. (AGAMBEN, 2007, p.58).

É certo que em um sentido estrito, o sacrifício implica sempre uma consagração, onde “um objeto passa do domínio do comum ao domínio religioso” (MAUSS, HUBERT, 2017, p.13). A partir desta separação entre o que é comum e o que é sagrado, o

mecanismo que estabeleceria a comunicação entre estes domínios de valor assimétrico é o sacrifício.

Porém, como continuarão dizendo Mauss e Hubert, há algo que diferencia uma simples consagração de um sacrifício. Esta diferença, segundo os autores, estaria no fato de que no sacrifício a consagração não cessa na coisa consagrada, ela irradia-se para além do objeto: atinge o fiel que forneceu a vítima, o objeto consagrado, a pessoa que se encarrega da cerimônia, o próprio local da cerimônia etc.

A cerimônia sacrificial consiste em estabelecer um contato entre o mundo sagrado e o mundo profano por meio da intermediação de uma vítima. A necessidade da vítima se faz existir como uma espécie de prudência, pois se entendermos as forças religiosas como o princípio das forças vitais, o contato com tais forças se faz perigoso (MAUSS, HUBERT, 2017). É nesse sentido que podemos compreender o sacrifício como uma consagração que se irradia para além do objeto. A vítima é destruída, mas a força religiosa violenta que atuou sobre ela no momento do sacrifício

irradia-se, atingindo de maneira indireta, portanto não perigosa, aqueles à sua volta.

Podem existir sacrifícios feitos por uma pessoa ou por um pequeno grupo, sem que estes constituam um grupo social, e outros que envolvem grupos maiores, mas não há como diferenciá-los precisamente (EVANS-PRITCHARD, 1956). Assim, por mais individual que o rito sacrificial possa parecer, ele existe como *fator social*, onde os dois planos articulam-se. Esta articulação envolve um aspecto de abnegação, pois sempre se priva de algo, se dá algo, e essa privação existe quase sempre como um dever: os deuses exigem.

Assim, ele se torna um ato de subordinação do ser humano perante uma entidade superior, mas, por outro lado, também há uma dimensão egoísta, pois se dá algo enquanto espera-se algo em troca.

É um ato útil e é uma obrigação. O desprendimento mistura-se ao interesse. Eis por que ele foi frequentemente concebido sob a forma de um contrato. No fundo,

talvez não haja sacrifício que não tenha algo de contratual. As duas partes envolvidas trocam seus serviços e cada uma tem sua vantagem. Pois os deuses, eles também, têm necessidades dos profanos (MAUSS, HUBERT, 2017, p.78).

No ritual há uma condensação da estrutura social. O sacrifício, pela sua repetitividade e reiteração, relembra hábitos tradicionais, identidades coletivas, ativa sentimentos. Centra seu *pathos* na comunidade e instaura *coesão social*, implicando amplo envolvimento dos indivíduos.

Não se poderia deixar de destacar a relação profunda que Mauss e Hubert (2007) estabeleceram entre as noções de sacrifício e de contrato. Pois diferentemente do sacrifício, o termo contrato nos soa completamente estranho ao mundo religioso, sendo célebre o uso que se faz desse termo na filosofia política quando se busca pensar em modos de organização da sociedade. Por contratualismo

podemos compreender a ideia de um método que se apresenta sob dois aspectos, descritivo e normativo/prescritivo. O descritivo tem por objetivo pensar a política como ciência por meio do estudo das propriedades das ações humanas, ainda sob o paradigma de “natureza humana”, enquanto o aspecto normativo/prescritivo tem o propósito de elaborar instrumentos para a intervenção social e política.

A elaboração desses instrumentos de intervenção consiste, por exemplo, na construção de tecnologias políticas e sociais como aquela da configuração de instituições voltadas à realização de uma tarefa ou função, sendo a mais básica e fundamental aquela de proporcionar a cooperação entre os indivíduos interagentes (CHIAPPIN e LEITES, 2010).

A noção de sacrifício está sedimentada sobre um terreno profundamente religioso, e mesmo pensando tal palavra no sentido de contrato seria difícil pensarmos em como tal noção se faria presente em uma sociedade secular. Tal dificuldade encontra eco mesmo em pensadores que, em certo momento, pensam o capitalismo em sua estrutura religiosa, como Slavoj Žižek (2014). Quando fala sobre o fundamentalismo religioso e a violência que dele nasce, é nítido como para este autor apenas a religião é capaz de gerar formas de sacrifícios. Nesse sentido, apenas uma sociedade que se fundamentaria no ateísmo como um novo estágio da secularização seria capaz de se livrar de tal noção:

O que complica hoje toda essa questão é que as chacinas de massa são cada vez mais legitimadas em termos religiosos, ao passo que o pacifismo é predominantemente ateu [...] e por isso recusa todas as formas de sacrifício sagrado (ŽIŽEK, 2014, p.91).

Até mesmo Mauss e Hubert, que já intuíram esta dimensão sacrificial de contratos, falaram de práticas sociais não propriamente religiosas, mas que junto a conceitos como remissão, pena, dádiva e abnegação seriam “ideias relativas à alma e à imortalidade que ainda são a base moral comum” (2017, p.81). Mas seria correto pensar em uma “base moral comum” em uma sociedade que, ao contrário do que acreditavam os mais otimistas, nem a modernidade nem a hipermodernidade conseguiram universalizar valores humanistas? “Como justificar, de forma racional, que algo que é evidentemente mal, possa ser aceito pela consciência ética como bem?” (COELHO, 2014, p.132).

A força da narrativa mítica sacrificial seria, ainda de acordo com Coelho (2014), a força capaz de conseguir criar imagens que justificam a barbárie do sistema político, econômico e religioso que é o capitalismo.

Tais sacrifícios seriam redimidos por promessas de superação de crises econômicas e políticas, que, como sabemos, nunca cessaram no capitalismo.

Porque, diferente do Deus do Êxodo, que desce para ajudar os oprimidos, a “mão invisível” forma uma massa de pessoas condenadas à miséria e à morte. Esta é a outra face da mão invisível, como um deus, o mercado decide sobre a vida das pessoas, muitos são sacrificados e eliminados para garantir o equilíbrio macroeconômico (SANTOS, 2011, p.18).

Como aponta Ribeiro (2015), fora do contexto e da linguagem teológica estes sacrifícios são denominados “custos sociais”. Coelho então questionará se esse recurso ao sacrifício seria uma simples retórica ou uma visão de mundo (2014, p.45). ;Mas aqui o mais importante seria lembrar de Benjamin quando afirmou que:

O capitalismo é provavelmente o primeiro caso de um culto que não redime, mas deixa um sentimento de culpa. Nesse aspecto, esse sistema religioso acompanha a queda de um movimento colossal. Uma imensa consciência de culpa,

incapaz de redenção, apodera-se desse culto, e, nele, a culpa, em vez de ser redimida, é universalizada, gravada na consciência, até que o próprio Deus é apanhado na rede de culpa, para que, finalmente, ele próprio se interesse pela sua expiação. (BENJAMIN, 2016, p.35-36).

Nesse ponto, Sung (2011) falou da necessidade de crítica da religião, pois se o que é visto como sagrado não pode ser criticado, os “ideólogos do Império” sabem explorar essa aura religiosa que envolve o capitalismo e geram fascínio, medo, e a sensação de ausência de alternativa. Se, portanto, o capitalismo é uma religião, a *mão invisível* é o Deus que deve ser adorada, ainda que esta mão cause tanto terror.

Nesse contexto, pode ser um erro pensar que a religiosidade não tem mais lugar nas sociedades modernas, pois se algo perdeu espaço foram as instituições religiosas. A modernidade se mostrou muito mais propensa à desregulamentação e à desinstitucionalização da religião do que, de fato, à

retirada da dimensão religiosa como fator de influência na vida pública e na política.

Isso poderia nos levar a pensar que a religião teria uma sobrevida cuja atuação consistiria em continuar “impregnando as estruturas do pensar e agir do mundo secular por marcos conceituais religiosos” (COELHO, 2014, p.105). Segundo o autor, esta abordagem ainda não é suficiente, pois não nos permite perceber o capitalismo em sua dimensão sagrada e sua estrutura sacrificial.

Ainda que a religião capitalista exerça seu poder por meio de um culto culpabilizador, ela ainda recorre à mesma lógica das tradições religiosas que visam poupar o sujeito à dimensão da dúvida e do conflito, em outras palavras, do *desamparo*, ou, como mencionamos anteriormente, atua de modo a cumprir uma *necessidade metafísica* da humanidade.

A religião capitalista então atuaria “ancorada em uma construção delirante compartilhada” (MARCON, 2017) que promete uma segurança. Ainda

que tal segurança seja restritiva, no sentido de impedir uma solução individual frente ao desamparo, ela sistematicamente “dirige o pensamento dos homens pela imposição de preceitos autoritários, com um absolutismo incomparável, que persiste até os dias de hoje” (MARCON, 2017). Portanto, compreender a estrutura simbólica dessas promessas é ter a real dimensão do capitalismo e dos mitos que o fundamentam como sistema hegemônico, hoje.

Desde Fukuyama, no contexto das quedas da União Soviética e do Muro de Berlim, a humanidade convive com a fantasmática ideia do *Fim da História*. Partidários ou não da teoria de Fukuyama, que afirmou que havíamos alcançado o máximo da nossa potencialidade com o sistema capitalista e assim estaríamos a um passo de entrar na *Terra Prometida* (FUKUYAMA *apud* COELHO, 2014), é inegável que o período do início dos anos 1990 marcou o pronunciamento do começo de uma nova temporalidade. Não por acaso, é justamente com a queda do Muro de Berlim que Hobsbawn (1995) vê o

fim do século que denominou como a *Era dos Extremos*. Pensar no capitalismo como religião, ainda mais como uma religião que exerce sua hegemonia mais do que nunca, é uma tarefa crucial se quisermos lançar luz à nossa própria imagem enquanto habitantes de um novo século.

Um século que nasce sob o túmulo do século XX e de suas ideias que animaram “a luta pela abertura do que ainda não tem figura, luta pelo advento daquilo que não se esgota na repetição compulsiva do homem atual e de seus modos” (SAFATLE, 2012, p. 63), e que agora, no século XXI, encontra-se em um cenário pós queda do Muro de Berlim, pós queda da União Soviética, onde:

Após a queda do chamado “socialismo real”, o capitalismo passou a se apresentar como a única forma de organização política e econômica capaz de regular a vida entre as sociedades. É nesse momento que a sua justificação ideológica é reforçada. Mais do que isso, o culto ao deus-mercado

tomou forma e corpo, solidificandose como religião hegemônica [...] (SANTOS, 2011, p.13).

Como poderíamos então pensar o capitalismo e a religião? Se em Weber (2004) tínhamos um vislumbre da relação intrincada entre estes dois domínios através da explicitação das afinidades eletivas entre o sistema político e econômico capitalista e a religião cristã expressados através de um “espírito”, Benjamin irá mais longe e nos dirá que o capitalismo é *essencialmente* um fenômeno religioso. Nos mostrando a “estrutura religiosa do capitalismo, que não é só uma formação condicionada pela religião [...] mas um fenômeno essencialmente religioso” (BENJAMIN, 2013, p.21). O capitalismo não apenas faz uso e favorece uma ideologia religiosa, mas também a desenvolve (COELHO, 2014).

A partir do pequeno fragmento de Benjamin (2016) podemos destacar as principais características da estrutura religiosa do capitalismo. Segundo o autor, a primeira delas é o fato do capitalismo ser uma

religião puramente cultural, onde nela as coisas adquirem significado apenas na relação com o culto, não possuindo nem teologia nem dogmática, sendo também um culto de duração permanente, e, por fim, um culto que se caracteriza apenas como culpabilizador, e não expiatório.

Porém, Hinkelammert (*apud* COELHO, 214), que concorda com a intuição de Benjamin sobre o caráter religioso do capitalismo, vê como um erro pensá-lo ser sem teologia nem dogmática. Para ele, a *ciência burguesa* e empírica seria, afinal, a teologia da modernidade, assim sendo também do capitalismo. Uma dimensão que dialeticamente articula subjetividade e transcendência, ocultando, porém, ambas (COELHO, 2014). Portanto, para Coelho, se o capitalismo com sua estrutura sacrificial continua gerando tanto fascínio quanto morte, é necessário expandir a crítica não só ao capitalismo em si, mas ao próprio paradigma da racionalidade moderna, pois sua epistemologia não seria capaz de compreender e analisar sua própria dimensão religiosa.

Assim, segundo Hinkelammert (*apud* COELHO, 2014) não bastaria apenas afirmar que o *capitalismo é uma religião* sem também afirmá-lo como uma *religião do fetiche*, na qual, potencializado pela idolatria, surgiria uma racionalização capaz de legitimar e de justificar o mal, torná-lo positivo, necessário, assim como no sacrifício. Portanto, não se trata apenas de evidenciar os aspectos ocultos do capitalismo e sua estrutura essencialmente religiosa, mas de evidenciar o quão perversos são estes aspectos e esta estrutura sacrificial, assim como sua real dimensão dentro da dinâmica do capitalismo.

Ainda que diversos pensadores marxistas heterodoxos vejam na própria dinâmica cristã a possibilidade de abertura para uma emancipação e superação do capitalismo, é preciso salientar que nem toda teologia é libertadora, questionadora ou crítica. Assim, a dimensão sacrificial do capitalismo enquanto seu “disfarce estrutural” (ASSMANN, 1989, p.303) marca, de modo contundente, sua face desumanizadora. Nesse sentido a força da narrativa

mítica sacrificial é o que possibilita o surgimento do imaginário que justifica a barbárie do sistema político, econômico e religioso capitalista. É a dinâmica que, para citar a famosa Tese IX<sup>9</sup> de Benjamin (2016), está por trás do *progresso* que empurra o *anjo da história* para o futuro, enquanto seus olhos se voltam às ruínas do passado. Em suma, é parte integrante de maior importância no *modus operandi* do capitalismo.

Mas como podemos notar, em tese, o sacrifício seria algo trágico, porém necessário, e em última instância benéfico à sociedade. Mas e se não for exatamente assim?

Pois quando falamos de sua estrutura sacrificial, é necessário se questionar, afinal, o que poderia diferenciar, substancialmente, um assassinato de um sacrifício. Coelho (2014) dirá que a diferença é que no sacrifício tal ato de violência é visto como sagrado por

---

<sup>9</sup> Esta tese refere-se ao texto *Teses Sobre o Conceito de História*, datado de 1940 e considerado um dos mais importantes de Walter Benjamin. É também o último texto escrito por ele antes de sua trágica morte, enquanto tentava fugir dos nazistas.

ser necessário como modo de satisfazer uma divindade, um ente superior, e obter, em troca, algo que seja benéfico a todos. Pois como vimos em Mauss e Hubert (2017), através da cerimônia sacrificial a consagração irradia-se para além do objeto, animal ou pessoa sacrificada. Aquilo que pertence ao domínio do sagrado passa ao mundano como benesse, como dádiva para toda a sociedade.

A partir dessa percepção deveríamos fazer a seguinte pergunta: o que aconteceria se, ao final da cerimônia sacrificial, a dádiva para toda sociedade, aquilo que era objeto de crença, de contrato entre as partes envolvidas, no qual baseava-se o próprio ato de sacrifício, não se realizasse?

Seriam duas as possibilidades: ou se criaria uma crise na legitimidade do Deus ou entidade para o qual se estabelece o sacrifício. Ou, em um cenário onde tal legitimidade não pode ser abalada, temos uma situação onde sentimos a necessidade de ainda mais sacrifícios, de se fazer ainda mais vítimas para atender as crescentes demandas do sagrado.

E é exatamente neste segundo cenário, nesse ciclo vicioso, que estamos inseridos; em sociedades capitalistas que continuam a escolher, incessantemente, sacrificar mais, gerar mais vítimas por conta de uma crença inabalável de que, eventualmente, a entidade para a qual se sacrifica ficará satisfeita e a dádiva, enfim, chegará.

Também pensando nesta questão, Hugo Assmann (1989) fará pergunta semelhante. E a conclusão que este chegou evidencia ainda mais como atua a dinâmica sacrificial do capitalismo como religião/sistema econômico hegemônico e totalizante, pois ao realizar promessas de mais eficiência na realização do bem comum, a confiança necessária elimina a dialética entre aquilo que é desejável e o que é possível. Ainda de acordo com Assmann, apenas aquilo que o sistema capitalista admite como possível no estreito horizonte de seu atual paradigma é digno de ser objeto de desejo. Essa dinâmica entre o desejável e o possível de uma era que sustenta ser *pós-ideológica* carrega em si, portanto, o grau máximo de

ideologia justamente por não se perceber como tal. Em última instância, trata-se de um sacrificalismo idólatrico que existe subjacente ao discurso “racional” de economia contrária à vida.

O horizonte utópico fica eliminado mediante a utopização das formas institucionais próprias do paradigma imposto. A pretensão de exclusividade e validade universal faz com que a eliminação dos estorvos do caminho, declarado o único transitável, se transforme em operação necessária. O custo em vidas humanas se transforma em sacrifício necessário (ASSMANN, 1989, p.291-292).

Esta perspectiva do sacrifício como elemento central na dinâmica da sociedade capitalista é, afinal, o exemplo mais expressivo e acabado daquilo a que Bataille se refere ao dizer que o sacrifício “arranca a vítima ao mundo da utilidade e a entrega ao do capricho ininteligível” (1993, p.22). Como caracterizar de outra maneira os custos sociais, a contagem de

corpos, que sempre volta a crescer, senão como um *capricho ininteligível* de um sistema econômico?

Sendo assim, não estaria Benjamin (2016) pensando a respeito desta dinâmica sacrificial no interior do sistema capitalista quando diz que este é o primeiro caso de culto não expiatório? Benjamin estava consciente da dinâmica subjacente do capitalismo na qual o sacrifício não tem razão de existir senão por si só, e como, em tudo mais neste sistema, por meio da maximização de intensidade, da autoavaliação permanente de seu próprio culto, gerar mais sacrifícios em seu “processo vitimário” (ASSMANN, 1989, p.303).

### **3.4 A Religião e o Passado na Hipermodernidade**

Outro ponto que deve ser considerado quando buscamos entender como a religião encontra seu espaço nas sociedades contemporâneas é o fenômeno que Lipovetsky (2004) chamou de *o fim das*

*metanarrativas*, fenômeno esse que irá caracterizar inicialmente a pós-modernidade e posteriormente a hipermodernidade. Tal cenário acabou por se caracterizar em um estado de fluidez que dissipou as certezas que o período moderno buscou imputar ao mundo. Se na modernidade os pressupostos da racionalidade buscavam suplantar a religião enquanto modo de entendimento e relação com o mundo, esta, por sua vez, se viu forçada a se adaptar, não conseguindo se manter à margem das profundas transformações sociais.

Se o fim das metanarrativas, fruto do último quarto do século XX, mudou profundamente a visão de ideologias, movimentos políticos e sociais, instituições e enfim, todos os “ismos” que o deixaram marcas profundas em nosso mundo no século passado, a religião também não passaria indiferente a este fenômeno. É, portanto, preciso pensar como a religião respondeu e se articulou a esta nova realidade pós e hipermoderna.

A contemporaneidade é constantemente associada à ideia de *pós-modernidade*. Tal conceito, surgido no vocabulário da arquitetura no fim da década de 60 do século XX, rapidamente foi incorporado pela filosofia para constatar a falência do projeto da modernidade, falência que teria como marca maior o fim das *metanarrativas*.

[...] impôs-se a idéia de que estávamos diante de uma sociedade mais diversa, mais facultativa, menos carregada de expectativas em relação ao futuro. [...] Confundindo-se com a derrocada das construções voluntaristas do futuro e o concomitante triunfo das normas consumistas centradas na vida presente, o período pós-moderno indicava o advento de uma temporalidade social inédita, marcada pela primazia do aqui-agora. (LIPOVETSKY, 2004, p.51).

A pós-modernidade seria uma sociedade mais individualizada e pluralizada, que nasce a partir de um

sentimento de relativização e renúncia da legitimidade moderna, menos carregada pelas expectativas da razão plena, tipicamente moderna. Por supostamente ser uma era pós-ideológica, as ações humanas se concentrariam não nas grandes utopias, mas em posturas individuais, microtransgressões que se situariam na vida privada. A pós-modernidade percebe e salienta a precariedade dos projetos humanos (MATEUS, 2010), torna as estruturas da sociedade menos rígidas e estáticas, os fluxos de mudanças se aceleram deixando cada vez menos espaços para certezas ou verdades eternas. O mundo, de certa forma, aprende a conviver melhor, ou ao menos sem tanto horror, com as aquelas coisas que têm por hábito extravasar-se sobre as fronteiras de suas definições (BAUMAN, 1998).

Cabe então pensar naquilo que se denomina *hipermodernidade*. O prefixo *hiper* marca a hiperbolização de alguns aspectos da modernidade, ao passo que nega outros, como o sentido transcendente que o Iluminismo lhe conferia e sua confiança

inabalável das propriedades emancipatórias da razão. Aqui, tudo se acelera e se intensifica e, paradoxalmente, a racionalidade instrumental expande ainda mais seu domínio. Em contrapartida, nesses tempos hipermodernos, as rupturas e a degradação das tradições não são mais vividas como plena emancipação, mas com uma inquietude profunda onde o medo, a hesitação e a consciência do destino afloram a todo momento. (MATEUS, 2010). Para Lipovetsky, se a modernidade era negadora, a hipermodernidade é integradora.

Não mais a destruição do passado, e sim sua reintegração, sua reformulação no quadro das lógicas modernas do mercado, do consumo e da individualidade. Quando até o não-moderno revela a primazia do eu e funciona segundo um processo pós-tradicional, quando a cultura do passado não é mais obstáculo à modernização individualista e mercantil, surge uma nova fase da

modernidade. (LIPOVETSKY, 2004, p.57-58).

A partir da integração, o passado ressurgiu por meio das tradições que, ao contrário da modernidade, agora readquirem dignidade social, remobilizando as tradições religiosas e voltando-se às obrigações da memória. É esta relação paradoxal com o passado por constantes “redescobertas” que nos interessa; onde o excesso do presente vive em conformidade com a inflação da memória. Esta relação se desenvolve, segundo Lipovetsky (2004), na exploração para o consumo dos patrimônios históricos, dos confortos e reminiscências que evoquem o passado, caça a antiguidades, objetos retrô, vintages etc.

O que define a hipermodernidade não é exclusivamente a autocrítica dos saberes e das instituições modernas; é também a memória revisitada, a remobilização do passado e do presente. Não mais apenas a desconstrução das tradições, mas o reemprego delas sem imposição institucional, o

eterno rearranjar delas conforme o princípio de soberania individual [...] ela se apresenta igualmente com os traços de uma metatradicionalidade, de uma metarreligiosidade sem fronteiras. (LIPOVETSKY, 2004, p.98).

Tal abertura para o advento do paradigma da religiosidade difusa ou fundamentalista a partir da pós-modernidade não se dá sem embates, e no interior desse imbróglio existem fenômenos de uma natureza comum. Lipovetsky (2004) afirmou a existência dos novos tipos de relação com as religiões como fenômeno residual, uma regressão pré-moderna, ou como um “acidente de percurso”. Pois é no interior da hipermodernidade que o “espírito” religioso se reproduz como necessidade de unidade, segurança e sentido, quando esta mesma hipermodernidade gera insegurança, confusão referencial, extinção das utopias e ruptura do indivíduo com os vínculos sociais.

[...] se é verdade que a religião hoje se nos representa como uma exigência profunda e também filosoficamente plausível, isto se deve, também, e primeiramente, a uma dissolução generalizada das certezas racionalistas das quais o sujeito moderno se alimentou, exatamente aquele sujeito para qual o sentimento de culpa e a “inexplicabilidade do mal” são elementos tão centrais e decisivos. (VATTIMO, 2000, p.100).

A partir do advento e da expansão de uma religiosidade não institucional, marcada fortemente por seu aspecto difuso, emocional, extremamente subjetivada e individualizada frente a uma realidade secular desencantada, marcada pela razão instrumental que caracteriza as sociedades modernas e contemporâneas. Este paradigma de sociedade que surge na modernidade e continua tendo sua existência marcada sucessão de crises faz destas mesmas crises seus instrumentos e ferramentas de dinamização social e mercadológica, incorporando seus paradoxos e

tensionamentos em uma lógica de autoavaliação permanente. E a religião, enquanto fator social, não escapa desta lógica de permanente dinamização e individualização, tendo sua existência assegurada na contemporaneidade, ainda que de maneira qualitativamente distinta do passado.

Uma possível definição da modernidade é a seguinte: a religião, que já não está completamente integrada na ordem social nem identificada a uma forma particular de vida cultural, adquire uma certa autonomia que lhe permite sobreviver enquanto religião idêntica em culturas diferentes. Este estatuto permite-lhe globalizar-se: hoje há cristãos, muçulmanos e budistas em todos os países do mundo. Porém, esta globalização tem um preço: a religião vê-se assim reduzida a um mero epifenómeno secundário em relação ao funcionamento profano da totalidade social. (ŽIŽEK, 2006, p.09).

O pensamento de Lipovetsky (2004) converge para a indicação da religiosidade como fator integrante dos tempos atuais, chamados por ele de hipermodernos, ainda que o autor veja o fenômeno religioso apenas enquanto movimento de retorno e aceite a premissa de que no período anterior (pós-modernidade) havia a negação completa dessa religiosidade. Este pensamento está de acordo com o italiano Giovanni Vattimo, quando afirmou que a religião “é o restabelecimento presente de algo que acreditávamos ter esquecido definitivamente, a reativação de um vestígio adormecido, a reabertura de uma ferida [...]” (2000, p.91).

Nesse contexto, a religião se encontra em situações paradoxais e contraditórias, enquanto parece surgir um tipo de “religiosidade difusa” onde além da liberdade de seguir apenas os preceitos que convém para cada fiel, é notável também, o ressurgimento e crescimento de uma religiosidade cada vez mais fundamentalista, que contrasta fortemente com os valores seculares e humanistas.

### 3.5 O Sudário Como Elemento Conflituoso

Como elemento simbólico, o Sudário em *Plasmatio* se torna parte desta dialética sacrificial religiosa e política, mais especificamente cristã e capitalista. Dialética sempre conflituosa, não solucionada, problemática em sua natureza.

Esse Sudário guarda diversos elementos que se conectam, no plano simbólico e iconológico, com o Sudário de Turim, com o martírio e a paixão de Cristo, a mortificação do corpo, e a um *pathos* sacrificial cristão. Esse Sudário representa um ato, portanto, de *transubstanciação*, pois da ausência dos corpos, onde havia só lembranças e saudade, instaurou-se um tipo particular de presença, um vestígio remanescente de um ou de muitos corpos que na realidade não estiveram ali fisicamente.

Esse Sudário demonstra relações com Cristo enquanto personagem salvífico, de dupla natureza, mundana e sagrada. Tais pessoas que são

rememoradas e ressignificadas viveram e desapareceram no contexto da Ditadura Militar brasileira, no contexto de conflitos entre posições políticas capitalistas que tomaram de assalto o Estado, de um lado, e de outro socialistas, comunistas, socialdemocratas, muitos vivendo clandestinamente, sem direito de exercer suas atividades, sem direito de expressão, políticas ou mesmo de existência. Conflitos estes que estão inseridos na lógica e na dinâmica sacrificial do capitalismo, na perversidade de seu processo vitimário, em seu culto sem sonho nem piedade.

Mas será que é válido falarmos sobre, de fato, uma representação neste caso? Quais relações podemos estabelecer entre representação e transubstanciação? Ginzburg estabelece uma relação direta entre estes dois fenômenos no seu ensaio *Representação - A Palavra, a Idéia, a Coisa* (2001). Neste ensaio, o autor partiu de dois modos de representação distintos utilizados nas práticas funerárias de monarcas franceses e ingleses,

principalmente dos séculos XV e XVI: o primeiro, uma effigie de cera, madeira ou couro, colocado sobre o catafalco real; o segundo, a cama funerária vazia, coberta apenas com a mortalha. A evocação mimética presente no primeiro caso não existe no segundo, ainda que em ambos o termo representação seja usado.

Nesse sentido, a representação assume o lugar daquilo que ela pretende representar, e, fazendo isso, ela evoca a *ausência* da coisa em si. Por outro lado, ao tornar visível aquilo que pretende representar, passa a sugerir e evocar uma *presença*. Assim, a representação oscila entre ausência e presença – entre ser um substituto da coisa real e apenas sua evocação mimética. Essas imagens buscavam representar os monarcas na hora de seu funeral, como também em outras ocasiões; seus usos possibilitavam uma espécie de *ficção da subsistência pós-morte* em casos onde a imagem repousava em uma cama e era tratada como se de fato fosse uma pessoa que estivesse ali, dormindo; ou quando realizavam um banquete de onze dias, onde primeiro o corpo real estava presente e depois era

substituído pela efígie, e as pessoas bebiam e comiam como se estivessem na presença viva do rei. Como podemos notar, a representação ganhava um caráter especial quando se tratava de um acontecimento como a morte, pois:

[...] a morte, qualquer morte, é um acontecimento traumático para a comunidade, uma verdadeira crise que precisa ser superada por meio de rituais que transformam o evento biológico em um processo social, controlando a passagem pela qual o corpo em putrefação – o mais instável e ameaçador dos objetos – torna-se um esqueleto (GINZBURG, 2001, p.66).<sup>10</sup>

De qualquer maneira, em ambos os casos a representação configura-se, para além da simples substituição ou evocação mimética da forma, uma

---

<sup>10</sup> No original: “He shows that death, any death, is a traumatic happening for the community, a true crisis that needs to be overcome by way of rituals that transform the biological event into a social process, controlling the passage by which the putrefying body - that most unstable and threatening of objects - becomes a skeleton.”

operação simbólica: necessita-se da representação para lidar com aquilo que, em última instância, não poderíamos “encarar de frente”, sem uma articulação intermediária simbólica.

A hipótese de Ginzburg (2001) reside no fato de que aqueles modos de representação dos reis, que mencionamos acima, só se tornaram possíveis pelo dogma da transubstanciação, da Eucaristia – pão e vinho transformados na presença real, concreta e corpórea de Cristo por meio do sacramento.

O dogma da transubstanciação, na medida em que negou os dados dos sentidos em nome de uma realidade profunda e invisível, pode ser interpretado – ao menos por um observador externo – como uma extraordinária vitória da abstração (GINZBURG, 2001, p.78).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> No original: “The dogma of transubstantiation, inasmuch as it denied sense data in the name of a profound and invisible reality, may be interpreted - at any rate, by an outside observer - as an extraordinary victory of abstraction.”

Assim como na transubstanciação, e também como Vernant nos dirá à respeito dos Colossos, quando lidamos com signos religiosos, a simples dicotomia entre substituição e evocação mimética da forma não ocorre de maneira tão simples. Pois ainda que se possa aceitar a imagem enquanto substituição, aceitar a condição de sua real presença, e também como evocação mimética – e com isso construir uma ponte entre o mundano e o sagrado –, é preciso salientar que mesmo nesse “contato” há sempre uma distância, uma intransponibilidade repleta de mistério. Portanto, em tais imagens, ainda que a evocação mimética esteja presente, há uma ênfase sobre “todos os elementos do inacessível, o misterioso e fundamentalmente estrangeiro que o mundo além da morte mantém para os vivos.” (VERNANT, *apud* GINZBURG, 2001, p.71).<sup>12</sup>

Na Paixão de Cristo e em sua ressurreição o Sudário é o elemento no qual se eterniza a imagem do

---

<sup>12</sup> No original: “Yet, in so doing, it at the same time emphasizes all the elements of the inaccessible, the mysterious, and the fundamentally foreign that the world beyond death holds for the living.”

ato da transubstanciação de um corpo físico, encarnado, para o plano espiritual, um vestígio do sacrifício que marca a passagem do plano terrestre para o sagrado. A eucaristia realiza este mesmo ato representacional por outras vias, não miméticas, mas através da substituição.

Já em *Plasmatio* o Sudário marca simbolicamente o movimento inverso, daquilo que do campo imaterial (re)adquire uma presença física; das memórias, lembranças e esquecimentos se torna um único corpo, o corpo de muitos, um corpo político, mas de que maneira? Seria suficiente sinalizar a forma que as manchas de Rorschach adquirem? Salientar que, devido ao seu contexto, elas lembram corpos? Não seria isso uma simplificação extrema de nossa parte?



**Figura 25** - José Rufino - Plasmatio (2005), Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Foto: Paulinho Muniz

O Sudário, neste sentido, é aquilo que catalisa estes elementos que, como mencionado acima, são dialéticos, ainda que não formem síntese. Constelação de elementos que hora compreendemos, em outros seu sentido é totalmente oculto; que hora captamos o que ali está, hora nos escapa, ainda que consigamos enxergá-lo. Assim, podemos concordar que “saudades e dores são revitalizadas como substâncias para um fluxo público e social de energias artísticas reordenadoras dos sentidos pela percepção, que ultrapassam o positivismo crítico da razão” (VERGARA, 2005, p.11). O Sudário, portanto, opera no estranhamento e na incompletude do nosso saber e do próprio método que utilizamos para apreendê-lo.

No entanto há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis –, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no

imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não saberes produzidos e transformados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23).

Assim, para tentar compreender *Plasmatio* é necessário voltar àquilo que Didi-Huberman intitulou de *virtual*: “ele é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque *virtual*. É o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.26). Designando, portanto, justamente a potência daquilo que não aparece visivelmente, porém, ao mesmo tempo, não é invisível: podemos enxergá-lo, sabemos de sua presença, o percebemos e o sentimos. “Assim, aparece destacada a qualidade do figurável – terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.26).

Neste caso, podemos acreditar que se trata de um olhar tanto do espectador quanto do criador, pois como sabemos, José Rufino está implicado

intimamente nesta história, nessa atmosfera de lembranças e saudade. Segundo ele, havia “algo no ar [...] um perigo real, não tangível” (SALDANHA, 2005, p.04), convivia com estes “fantasmas” enquanto filho de participantes do movimento comunista.

Este dado biográfico marcante, comum a muitos brasileiros, conferiu à obra do artista um caráter investigativo, quase arqueológico, acerca das recordações de infância. Desta forma, uma curiosa busca instaurou-se na tentativa de identificar um corpo. A ausência se traduz então em uma reconstituição aproximada, uma imagem idealizada, mas ainda sem rosto o sem nome. (SALDANHA, 2005, p.04-05).

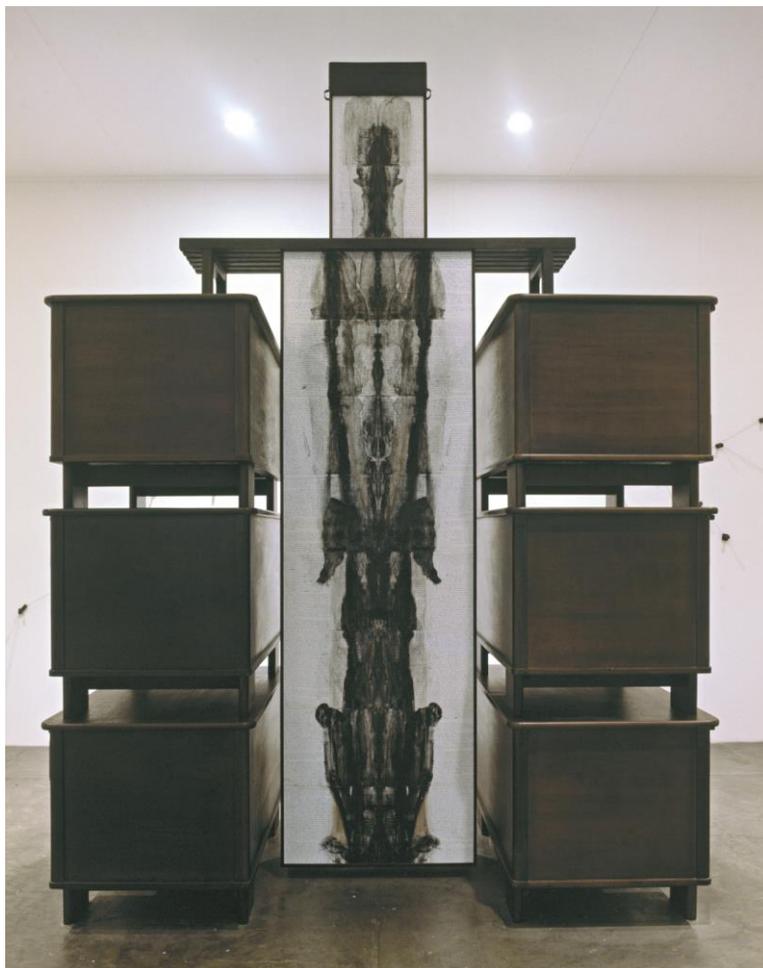
O destaque que o Sudário possui é porque ele escapa à nossa compreensão, porém não totalmente. Nós sabemos de certas coisas: as cartas dos desaparecidos, os documentos, a mancha de Rorschach, a semelhança e a lembrança do Sudário de

Cristo, os sacrifícios. Mas há algo que nos escapa, algo que não sabemos e temos a consciência de não-saber. Desde o fato de não podermos ler todo o conteúdo das cartas, deste ocultamento premeditado e consciente operado pelo artista neste fluxo confuso entre lembrança e premeditado esquecimento – apagamento, ou mesmo do caráter misterioso e lacunar das manchas de Rorschach, ao mesmo tempo carente e abundante de significados – entre aquilo que é visível e aquilo que é rastro de apagamento, há um incômodo.

O incômodo insistente de não poder ler o que a pintura oculta força, entretanto, a um novo afastamento dessa superfície escrita e à reconsideração da imagem pintada. Por não possuir contornos claros, a figura parece por vezes ter origem nos móveis ou neles se diluir em partes, sugerindo sobras ou sombras de um corpo qualquer, rastros do que se perdeu e já não se recupera (ANJOS, 2012, s/p).

Os *vestígios* no interior deste Sudário podem ser relacionados, seguindo-se a reflexão de Didi-Huberman, às imagens que se apresentam nos sonhos, no sentido da apresentabilidade destes fragmentos postos juntos, onde “a única sobrevivência é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento. Um operador visual de desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.194).

Rastros de apagamento que devem, portanto, ser investigados, decifrados, interpretados, ainda que sem sucesso. Semelhança entre a obra, a história e as práticas de perseguidos durante a Ditadura.



**Figura 26** - José Rufino – Plasmatio (2002). Detalhe da instalação. 25<sup>a</sup> Bienal de São Paulo (acervo do artista)

A partir de cartas trocadas entre presos políticos e seus familiares, coletadas pelo artista, inicia-se um longo processo de, paradoxalmente, decifrar e encobrir manuscritos, que guarda certa semelhança com os métodos empregados por seus autores. Esta escrita através de códigos, que à época desviava a atenção de olhares vigilantes, é o fio condutor de *Plasmatio*. São correspondências cifradas que provocam lembranças de imagens, de histórias guardadas que Rufino coleciona e refaz, através de percursos às vezes tortuosos, como as linhas entrelaçadas que atravessam a sala e se atam aos carimbos presos à parede (SALDANHA, 2005, p.05).

Assim, o acontecimento do que é *virtual* é aquilo que nos desprende das condições que compreendemos habitualmente quanto ao conhecimento visível e legível das imagens; designa aquilo que não é *visível*, que não podemos “ler”, mas que podemos ver, o que é pura potência: esta escrita

codificada e cifrada das cartas, documentos e manifestos de percursos tortuosos, agora parcialmente *invisíveis*, pois ocultadas pelas manchas de Rorschach pintadas por Rufino; este corpo indecifrável, identidade não revelada, parcialmente *ilegível*, de limites e compleição imprecisos. Porém, ainda que misteriosos, são também *visíveis*, em algum momento, elementos de potência. Potência que os Sudários de Plasmatio carregam em si a partir daquela substância contida na memória, estes “resíduos de trajetórias afetivas” (VERGARA, 2005, p.09), elos da existência para além da superfície artística, além da tela branca que:

[...] extrai da sua espécie de negatividade a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas mas constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos que aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente

percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.26).

Este processo de “escrita codificada cifrada” contida nos textos usados por Rufino, assim como seu próprio processo criativo nos exige um tipo de olhar, um certo método que, como já mencionamos, foge daquela iconografia da qual a história da arte tanto fez uso – e em que com tanta certeza continua a se apoiar. Estes objetos exigem uma crença, a expectativa de *revelação* por parte deste objeto que nos entrega apenas sintomas por meio de seu “choque único e a insistência da sua memória virtual, seus labirínticos trajetos cheios de sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.30.).

Como tentar apreender este objeto repleto de mistérios? Eis aqui outro elemento anacrônico em *Plasmatio*, pois seu valor aurático consiste nessa duplicidade entre imediato – alguém seria capaz de negar a extrema potência visual, imediatamente visual

da obra? – e, por outro lado, misterioso, pois jamais teremos a sensação de entendimento total. Como demonstra Didi-Huberman, este tipo de duplicidade era conhecida pelos homens da Idade Média, ela estava na Palavra, na Sagrada Escritura (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Eles precisavam – a crença o exigia – cavucar o texto, abri-lo, praticar nele uma arborescência infinita de relações, de associações, de desdobramentos fantásticos em que tudo, especialmente tudo não estava na “letra” mesma do texto (seu sentido manifesto), podia florescer. Isso não se chama uma leitura [...] mas uma exegese. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.30).

Há de se ter, enfim, uma postura semelhante em relação a este Sudário, pois assim como para as pessoas da Idade Média, na Escritura cada partícula era apreendida, por um lado, como potência do acontecimento, do alcance imediato (ou milagroso), e daquilo que está próximo e evidente; por outro lado,

era também aquilo que era extremamente misterioso, inalcançável, distante e obscuro – assim é o Sudário de *Plasmatio*, uma aporia, virtual e inacessível, mas urgente.

## Considerações Finais

Como muitas pesquisas sobre arte, esta se desenvolveu, inicialmente, por caminhos tortuosos e nebulosos, de modo estranho aos padrões da academia vistos em outras disciplinas, ainda que sem a intenção de sê-lo. Pois a pesquisa, ainda em seu estágio embrionário, estava focada no estudo de elementos estéticos e conceituais.

Consideramos que a arte contemporânea muitas vezes lida com certos elementos que atravessam temporalidades e são anacrônicos por natureza, como a memória, o esquecimento, a estrutura religiosa que está entranhada em nossa própria estrutura política e econômica. Também parecia que não seria possível concentrar a pesquisa em um número reduzido de obras, de modo que o recorte estabelecido foi a partir apenas de *Plasmatio*.

Tive contato com José Rufino através de suas aulas, e ao ouvi-lo falar, muito brevemente, mas com

uma visível paixão, sobre *Plasmatio* em uma de nossas conversas, aqueles elementos todos que procurávamos articular e pareciam disformes e confusos eram precisamente as ferramentas mais proíficas para lidar com toda a complexidade daquela obra.

A pesquisa surgiu a partir do seguinte problema: quais os conceitos fundamentais para ampliar as categorias de análise da obra *Plasmatio*? Pois nos parecia que haviam diversos elementos e conceitos que atravessavam *Plasmatio*, mas ainda não haviam sido analisados ou postos em relação com o conjunto de obras do artista.

A estruturação desta pesquisa se dividiu em três capítulos, seguindo a própria estruturação imaterial da obra, a saber: um método de trabalho que se apropriou de conceitos de outras esferas, de outros campos do saber e que vão estruturar a criação não apenas de *Plasmatio*, mas da quase totalidade da produção do artista. Uma criação que surgiu, se estabeleceu e se desenvolveu antes da criação e do trabalho manual que dá forma à obra, e que é feita a

partir de afetos, de lembranças, de histórias, de dores e da relação do artista com o mundo à sua volta, em especial em sua relação com as pessoas. E por fim, os conceitos que estruturam a obra enquanto tal e que aparecem enquanto pura potência visual na obra, onde o elemento central foi o Sudário.

Buscamos relacionar algumas obras de José Rufino de modo a compreender o conjunto de operações que formam aquilo que caracteriza o método de concepção, planejamento e trabalho do artista e seu modo de lidar com o tempo de forma que fosse possível verificar a nossa hipótese de que o artista trabalha com mais elementos que utilizamos para experienciar o tempo, não apenas a memória, de forma que o esquecimento, apagamento, saudade e anacronismo são fundamentais na construção dessa relação.

De forma que o esquecimento deve ser incluído nessa análise, assim como o apagamento, seja aquele realizado pelo próprio artista, ou os muitos apagamentos e esquecimentos propositais realizados

na história. Assim como o anacronismo, presente tanto nas obras em si quanto no método que utilizamos para realizar a análise.

Acreditamos ter iluminado essa questão ao abordá-la de algumas formas distintas. Primeiro, buscando compreender como a própria hipermodernidade lida com o tempo, na qual não apenas a memória pode ser retomada e valorizada, mas como ela opera esquecimentos propositais, revisões históricas, seja operando resgates de histórias apagadas e lançando-lhes justiça, ou, justamente para apagar consensos que a historiografia já estabeleceu, mas que tal consenso não se ajusta à ideologia daquele que opera tal revisionismo. Assim, se de um lado temos a busca por justiça aos desaparecidos, mortos e torturados pela Ditadura Militar, temos também aqueles que negam essa mesma Ditadura ou afirmam que ela foi benéfica para o país.

A hipermodernidade opera, portanto, constantes amálgamas, sobrepondo temporalidades e

espacialidades distintas e heterogêneas – é anacrônica, como as memórias e as imagens também são.

Portanto, convergindo para essa relação dos elementos do tempo, além da hipermodernidade, trouxemos também as reflexões sobre a historiografia da arte e o anacronismo como ferramenta teórica. Esse entendimento de que as próprias imagens contêm anacronismos permitiu nos livrarmos de certas limitações que uma historiografia tradicional impunha; nos permitiu que olhássemos a obra de um modo completamente distinto daquele que uma análise iconológica possibilitaria.

Tal reconhecimento do anacronismo como ferramenta teórica foi imprescindível para que o conceito de *pathos sacrificial* ganhasse corpo e pudesse ser reconhecido e apontado como aquele que atravessa a obra, que atravessa tempos e lugares, religião, economia e arte.

Tal conjunto de obras partiu do início de sua trajetória artística com *Cartas de Areia*, passando por

obras como *Laceratio* e *Obliteratio*, além das obras ou “proto-obras” expostas em *Limbo*, exposição que aqui nos serve como uma espécie de fio condutor que permite descobrir e revelar o desenvolvimento do seu método artístico, bem como de alguns de seus elementos estéticos mais recorrentes. A própria montagem da exposição, ao priorizar as pequenas obras, assim se distanciando das grandes instalações que caracterizam a produção do artista, nos permitiu olhar com mais atenção cada um destes elementos, e, isolados, pensar em como estes se configuram ao longo do tempo.

Isto nos permitiu observar como José Rufino, um artista que é constantemente descrito como um artista que opera a partir de memórias, na verdade opera sobretudo com o tempo. Assim, a memória deixa de ser o elemento central e passa a ser vista em sua relação com outros elementos de igual importância, pois formam a unidade do modo como nós, humanos, nos relacionamos com o tempo.

Tal qual o esquecimento, sem o qual memória alguma seria possível; a história, que longe de ser a disciplina vista por unicamente resguardar a memória do mundo, aqui é vista como aquela que constantemente opera revelações e ocultamentos, preservações e apagamentos; e sobretudo o anacronismo, que deixa de ser compreendido como um defeito na concepção da história ou um pecado do historiador, é compreendido como aquilo que possibilita, sobretudo na arte e em sua historiografia, estabelecer as relações complexas entre acontecimentos de temporalidades e espacialidades distintas e heterogêneas, abrindo caminhos para explorar, relacionar, empilhar e sedimentar acontecimentos de épocas e lugares distintos, bem como com o que é público e com o que é da ordem privada e íntima.

Este modo de operar com os elementos que constituem a nossa experiência com o tempo encontra como aliado o método organizacional de planejamento advindo da paleontologia, que irá dar suporte para que

o artista estabeleça um modo de lidar com o caos que a junção de elementos por vezes tão heterogêneos poderia gerar. Esse método que exige paciência, cautela e atenção muitas vezes mais concentradas na entorno do que no próprio objeto em si.

São estes elementos unidos, que convergem para a abertura da possibilidade das inúmeras leituras de uma série como *Cartas de Areia*, que tornam uma exposição como *Limbo* ao mesmo tempo tão íntima como explosiva, e que possibilitam, também, a existência de uma obra como *Plasmatio*, tão singular e inaugural para a arte contemporânea brasileira, tão estranha e necessária ao seu tempo.

A obra é muito mais complexa do que simplesmente uma obra panfletária que faz uma denúncia sobre desaparecidos políticos durante a Ditadura Militar brasileira, pois realizar uma leitura como esta seria privá-la de sua maior potência, de toda sua força que está visível apenas nas tessituras de uma obra que contrasta a brutalidade de um regime político com toda a delicadeza das relações humanas e dos

afetos que tiveram de ser estabelecidos para que ela pudesse existir.

Ao buscar a natureza de tais afetos e das relações estabelecidas por José Rufino com os familiares e amigos durante o processo de feitura de *Plasmatio*, notamos como estas relações se pautaram, sobretudo, em um compromisso ético, num acordo tácito e silencioso de confiança entre os envolvidos, de forma que o artista percebe que uma espécie de catarse coletiva entre os familiares, amigos e artista não seria possível. Estas relações e estes encontros deveriam ser íntimos e isolados do barulho e da confusão do mundo exterior – refugiados. Esta relação se estabeleceu, também, na comunhão de um afeto, a saudade, que foi experimentada de modo distinto pelos envolvidos, mas compartilhada por todos.

Essa natureza das relações estabelecidas entre o artista e aqueles que ainda sofrem por seus desaparecidos transparece na própria materialidade da obra, desde sua concepção expositiva inicial, onde a obra se refugiava no final de um corredor escuro e

estreito, buscando o silêncio e um modo de contemplação que se distinguia da grandiosidade e festividade que envolveu um evento como a Bienal de São Paulo. Além da iluminação reduzida, o cheiro de jasmim que emanava do piso, a sensação de estar num tempo outro, que não o presente, criada pelos mobiliários antigos, a aura de mistério envolvendo os escritos apenas parcialmente legíveis, tudo isso que é visível na obra existe para potencializar algo que já existia previamente, durante sua concepção ou mesmo antes mesmo do início do processo; já existia na forma de um método, de um afeto e de um compromisso ético de que era preciso encarar aquelas dores e aqueles traumas.

Assim, *Plasmatio* habita um tempo que se expande para além daquele tempo presente nos quais ela foi exposta. Ela habita o passado no qual reuniu os elementos de sua criação, mas também projetou-se para o futuro. Como toda imagem, ela é feita para aqueles que irão olhá-la, ela afetará aqueles que terão

contato com essas histórias, que terão contato com a atmosfera que o artista plasmou naquela instalação.

Compreendendo o método de criação de José Rufino, que se caracterizava pela combinação entre a organização particular dos elementos que caracterizam o modo como lidamos com o tempo, a história e a memória, assim como as distintas espacialidades que fazem com que o anacronismo seja tão presente em sua obra, com as relações pessoais, suas intimidades, dores, traumas e afetos, era o momento de incluir a explosiva combinação entre um sistema político e econômico e a religião para que *Plasmatio* fosse contemplada naquilo que, como tentamos mostrar nesta pesquisa, tem de mais potente.

Essa conexão entre política e religião foi encarada de duas formas: a primeira, no nível de seu referencial estético, onde observamos como o artista desenvolveu as manchas simétricas desde sua infância, e como a influência do espiritismo de Justinus Kerner foi fundamental para estabelecer a conexão entre a psicanálise de Hermann Rorschach e a crença cristã de

que o Sudário de Turim carrega as marcas do corpo de Cristo. De modo que a capacidade de gerar pareidolia que as manchas simétricas possuem se encontra com o oculto, com a fantasmagoria, com o campo imaterial e com o desejo de estabelecer algum tipo de conexão com aqueles que já não estão mais aqui, característica que marca o trabalho de Justinus Kerner em suas sessões espíritas. É aí que estes elementos, de um lado fantasiosos, e de outro, fantasmagóricos, encontram a carnalidade que o Sudário de Turim, na crença cristã, preserva. O sangue do Cristo que entra em contato com o tecido, formando, como uma monotipia da carne, a imagem do corpo, a matéria na qual o espírito habitou.

A junção destas práticas psicanalíticas e espíritas com a fé cristã serviram de substrato para a criação dos Sudários nos quais José Rufino pôde plasmar os corpos sobre os documentos e cartas que lhe foram cedidos. Um corpo disforme, um corpo sem nome, um corpo de um e de muitos, com suas histórias parcialmente lembradas, parcialmente ocultadas, mas todos eles, de alguma forma, objetos de saudade para

alguém. Todos estes corpos que um dia foram vítimas do aparelho repressor do Estado, desaparecidos, deixaram uma ausência que está sempre presente, um trauma nunca superado, uma história nunca devidamente desvendada por um país que concede anistia para aqueles mesmos que nunca sequer pediram perdão ou reconheceram seus crimes.

Já a segunda forma de encarar esta relação entre política e religião foi através da tese de Walter Benjamin de que não se trata, na verdade, de relação alguma; a tese de que no capitalismo política e religião se tornam uma coisa só, que compartilham a mesma essência, o mesmo núcleo culpabilizador – o mesmo *pathos sacrificial*.

A tese de Benjamin abriu caminhos interessantes para pensar como o sistema capitalista carrega em si a dinâmica religiosa que encontra no sacrifício sua expressão mais acabada. Encontra no sacrifício os meios que permitem, nas religiões, o estabelecimento da conexão com o sagrado, e no capitalismo, a garantia da manutenção do próprio

sistema. Tanto nas religiões quanto na retórica capitalista, os sacrifícios são sempre compreendidos como inevitáveis; como a solução para criar as condições de um bem maior, o sacrifício é o mecanismo que regula, em última instância, quem tem o dever de morrer para satisfazer uma necessidade superior que nunca se satisfaz, seja uma necessidade imposta por algum deus ou pelo mercado.

Essa compreensão nos permitiu visualizar a força de *Plasmatio* quando José Rufino nos apresentou vítimas do Estado de maneira muito próxima – para aqueles que creem – do único registro imagético que se conecta diretamente ao sacrifício de Cristo e conserva sua materialidade, sua carnalidade sem representação. Tal imagem de uma carnalidade disforme, ao mesmo tempo tão presente e de tão imprecisa compleição, encontra, como seu suporte, um conjunto de textos por vezes legíveis e por vezes ocultados, mas sempre codificados, tortuosos, quase indecifráveis. É como se, de alguma maneira, *Plasmatio* sempre se voltasse sobre os acontecimentos que lhe deram origem. E se

por um lado reforça em sua atmosfera o silêncio, o isolamento e o cheiro de um universo saudoso, também representa aquela atmosfera de medo, mistério e insegurança.

Essa imagem, então, se torna extremamente potente, se torna extremamente rica em significações, pois não se restringe aos acontecimentos de apenas um período histórico, não se restringe ao nome de uma só pessoa ou aos traumas de uma só nação. O Brasil se destaca como uma das nações da América do Sul que mais demorou e encarou de forma mais acovardada a história de sua ditadura. Por sua vez, a história da humanidade, como sabemos, é feita de tragédias, de esquecimentos, de injustiças – de escombros e ruínas. *Plasmatio* demonstra ter, portanto, o poder de lidar simbolicamente com essas perdas, de se conectar com a saudade de quem nunca encontrou ou soube ao certo o que aconteceu com seu familiar, amigo ou amor.

Creemos com isso ter atingido os objetivos desta pesquisa, a saber - 1. Identificar a gênese das principais técnicas e procedimentos visuais aplicados

em *Plasmatio*; 2. Revisar na literatura e no discurso de José Rufino como os conceitos atribuídos a *Plasmatio* foram construídos ao longo da sua trajetória artística; 3. Analisar em *Plasmatio* a aplicação dos conceitos de esquecimento, apagamento, saudade, anacronismo, memória, além do atravessamento do *pathos sacrificial*.

Portanto, acreditamos que com esta pesquisa pudemos contribuir para que algumas questões que envolvem tanto *Plasmatio* como o método e a história de José Rufino ganhassem corpo e fossem vistas sob outras perspectivas, e sobre algumas questões, acreditamos também trazer pontos de vista que podem ser úteis para a abertura de novas possibilidades no modo como pensamos sobre *Plasmatio*, bem como outras obras que tratam desse período histórico ou temático. Acreditamos que seria interessante pensar na articulação de obras entre gerações distintas de artistas brasileiros que em algum momento lidam ou lidaram com a temática da Ditadura Militar, buscando uma articulação que levasse em conta, sobretudo, o conceito de *pathos sacrificial* e de anacronismo que

tanto marcaram esta pesquisa, e que pudesse inclusive levá-los além, formando um tipo de *atlas mnemosyne* warburgiano sobre este tema. O desejo de realizar tal articulação não caberia neste momento, mas acreditamos que seja, além de possível, necessário fazê-lo, pois se até agora iniciativas louváveis tenham sido empreendidas no que diz respeito ao levantamento histórico deste período intencionalmente esquecido e apagado inclusive na arte, os últimos anos marcaram o surgimento e desenvolvimento de novas ferramentas teóricas que seriam absolutamente necessárias para uma justa historiografia da arte sobre este tema.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ASSMANN, Hugo, HINKELAMMERT, Franz J. **A Idolatria do Mercado**: Ensaio Sobre Economia E Teologia. São Paulo: Vozes, 1989.

AGE, Mônica Pereira Juergens. O Colecionador De Areia. **Revista-Valise**. v.6, n.11, ano 6, julho de 2016, pp.87-100.

ANJOS, Moacir dos. **Contra Esquecimentos**. Folder produzido pelo artista na ocasião da XXV Bienal Internacional de São Paulo. João Pessoa, 2002. Texto disponível em: <http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Moacir-dos-Anjos-Contra-esquecimentos2.pdf>. Acesso em: 20/11/17.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da Derrota**: A Ficção Pós-Ditatorial e o Trabalho Do Luto Na América Latina., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. José Rufino e a memória. In: **II CoMA - COLETIVO DO MESTRADO EM ARTES**, 2005, Brasília. **II CoMA - COLETIVO DO MESTRADO EM ARTES**, 2005. Disponível em: [http://www.geocities.ws/coma\\_arte/2005/papers/sylvia.doc](http://www.geocities.ws/coma_arte/2005/papers/sylvia.doc). Acesso em: 15/08/2017

\_\_\_\_\_. **De Dentro Para Fora: A memória do local no mundo global**. Dissertação de Mestrado - Programa Interunidades em Estética e História da Arte dentro da linha de pesquisa Teoria e Crítica de Arte, Universidade de São Paulo, 2007.

BARROS, José D'Assunção. Apresentação Crítica Da Obra De Didi-Huberman e De Suas Concepções Sobre Arte e Imagem. **Artefilosofia**. v. 12. p. 103-116. Ouro Preto/MG: IFAC/UFOP, 2012. Disponível em <http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/582>. Aceso em 17/04/2017.

BASTOS, Angélica. Sobre a lembrança: Uma abordagem psicanalítica dos limites estruturais da memória. **Psicologia Reflexão e Crítica**. Porto Alegre, v. 12, n. 3, 1999 Disponível em: <http://ref.scielo.org/6k6fg5>. Acesso em: 29/06/2018.

BATAILLE, Georges. **Teorias da Religião**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. Porcelanas da China. In: **Obras Escolhidas II: Rua De Mão Única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. **Estética e Sociologia da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORGES, Jorge Luis. **O Livro de Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório: mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade. – Brasília: CNV, 2014. 196 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 3. Disponível em:

[http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/publicacoes/epub\\_volume3.zip](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/publicacoes/epub_volume3.zip). Acesso em: 30/11/2018.

CHIAPPIN, J. R. N., LEISTER, Carolina. O contratualismo Como Método: Política, Direito E Neocontratualismo. **Revista de Sociologia e Política**. vol.18 no.35, Curitiba fev. 2010. Disponível em: <http://ref.scielo.org/bd3zs6>. Acesso em 17/07/2017.

COELHO, Allan da Silva. **O Capitalismo Como Religião: Uma Crítica A Seus Fundamentos Mítico-Teológicos**. Tese de Doutorado – Faculdade de Humanidades e Direito, São Bernardo do Campo, Universidade Metodista de São Paulo, 2014.

CRONENBERG, David. The Film Director As Philosopher: An Interview With David Cronenberg. **Cineaste**, v. 24, n. 4, outono, 1999. Entrevista concedida a Richard Porton.

DANTO, Arthur Coleman. **O Abuso da Beleza**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quanto As Imagens Tocam o Real. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v.2, n.4, pp.204-2019, nov.

2012. Disponível em:  
<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/articloe/view/60>. Acesso em: 03/07/2017.

\_\_\_\_\_. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante do Tempo: História Da Arte E Anacronismo Das Imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. The Meaning of Sacrifice Among the Nuer. **The Journal Of The Royal Anthropological Institute Of Great Britain And Ireland**. v. 84, n. 1/2, Jan. - Dez., 1954 - p. 21-33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2843998>. Acesso em: 04/07/2017.

FARIAS, Agnaldo. **O Livro de Areia de José Rufino**. Texto do catálogo da mostra Cartas de Areia, Galeria Adriana Penteadó, São Paulo, agosto de 1998. Disponível em:

<http://www.galeriavirgilio.com.br/artistas/jrufino/txt/livrodeareia.html>. Acesso em: 19/12/2017.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições: 2013.

FRANK, Tom. O Marketing Da Liberação Do Capital. **Cadernos Le Monde Diplomatique**, 2001. Disponível em: <http://diplomatique.org.br/o-marketing-da-libertacao-do-capital/>. Acesso em: 12/05/2017

FREITAS, Maria Helena De. As Origens Do Método De Rorschach E Seus Fundamentos. **Psicologia: Ciência e Profissão**. v.25, n.1, pp. 100-117, 2005. Disponível em: <http://ref.scielo.org/c3vkb6>. Acesso em: 19/11/17.

FREUD, Sigmund. Nota Sobre O “Bloco Mágico”. In **Obras Completas**. Volume 16: O Eu E O Id, “Autobiografia” E Outros Textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GAVANCHA, Susana; MARQUES, Maria Emília. O conflito estético na adolescência. **Aná. Psicológica**, Lisboa, v. 27, n. 3, p. 269-279, jul. 2009. Disponível em [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pi](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pi)

d=S0870-82312009000300005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 20/05/2018.

GINZBURG, Carlo. **Wooden Eyes: Nine Reflections On Distance.** New York: Columbia University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **Medo, Reverência, Terror: Quatro ensaios de iconografia política .** São Paulo: Companhia das Letras, 2014

HOBBSAWM, Eric J. E. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos Pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. **Culturas Do Passado-Presente: Modernismos, Artes Visuais, Políticas Da Memória.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JESUS, Samuel De. A Imagem Saudade. Iconografia Fotográfica Contemporânea De Um Sentimento Ambíguo. In CHAUD, E.M. e SANT'ANNA, T. (orgs). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual.** Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014.

\_\_\_\_\_. **Saudade:** Da Poesia Medieval à Fotografia Contemporânea o Percurso de um Sentimento Ambíguo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

KLEYN, Yves. **The Chelsea Hotel Manifesto.** New York, 1961. Disponível em: [http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html). Acesso em: 10/04/2017.

LEITE, Mateus Sarmiento. **A Consciência Saudosa E O Despertar De Sua Evocação.** In: XIV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2015, Belém. Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias, 2015. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456106755.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456106755.pdf). Acesso em: 05/11/2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos.** São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LÖWY, Michel, A Escola De Frankfurt E A Modernidade. **Novos Estudos**, nº 32, mar.1992, pp. 119-127. Disponível em: <http://novosestudos.org.br/v1/files/uploads/contents/66/>

20080625\_a\_escola\_de\_frankfurt\_e\_a\_modernidade.pdf.

Acesso em: 23/07/2017.

MARCON, Heloisa Helena. Religião, Ciência E Capitalismo: Sujeito Massificado, Objeto Padrão E Medida Comum Para o Gozo. **Ágora**, Rio de Janeiro, vol.20 n.2, mai./ago. 2017. Disponível em: <http://ref.scielo.org/txqb34>. Acesso em 17/07/2017.

MATESCO, Viviane. Corpo, Ação E Imagem: Consolidação da Performance Como Questão. **Revista Poiésis**, n 20, p. 105-118, Dezembro de 2012. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis20/08.pdf>. Acesso em: 31/08/2017.

MATEUS, Samuel. Uma Modernidade-Outra ou o Hipermoderno. **Comunicação e Sociedade**, v. 18, 2010, pp-133-145. Disponível em: [https://www.academia.edu/3248822/Uma\\_modernidade-outra\\_ou\\_o\\_hipermoderno](https://www.academia.edu/3248822/Uma_modernidade-outra_ou_o_hipermoderno). Acesso em: 02/07/2017.

MAUSS, Marcel, HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. **O Passado no Futuro da Cidade** – Políticas Públicas E Participação Popular Na Preservação

Do Patrimônio Cultural de Porto Alegre. UFRGS: Porto Alegre, 2004.

MESQUITA, André. **Esperar Não é Saber: A Arte Entre o Silêncio E a Evidência**. São Paulo: Edição do autor, 2015.

MICHAUD, Éric. A Imagem, Matriz da História. In: SPINI, Ana Paula; LEHMKUHL, Luciene; DA SILVA, Valéria Mara (Org.). **Imagens na Escrita da História**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NÓBREGA-TERRIEN, S. & TERRIEN, J. “Os Trabalhos Científicos e o Estado Da Questão: Reflexões Teórico-Metodológicas”. **Estudos Em Avaliação Educacional**, v.15, n.30, jul.-dez. 2004. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18222/ae153020042148>. Acesso em: 23/03/2017.

POMIAN, Krzysztof. Do Monopólio Da Escrita Ao Repertório Ilimitado das Fontes: Um século de mutações da história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 15-34, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/335>. Acesso em: 08/08/2017.

PUGLIESI, Vera. Os Sudários De Bené Fonteles: A História Da Arte Como Antropologia Da Imagem. In: **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA: Direções e sentidos da História da Arte**. Brasília: CBHA/VIS/IdA/UnB, 2012.

RIBEIRO, Ricardo Santos. **Economia de mercado e Teologia: Crítica Teológica Da Idolatria Do Capital A partir De Teólogos Da Libertação**. Dissertação de Mestrado - Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia: Belo Horizonte, 2015.

RIEGL, Alois. **O Culto Moderno dos Monumentos: A Sua Essência E Sua Origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUFINO, José. Desenhos ao Léthe. In: PESSOA, Fernando & CANTON, Kátia (organizadores). **Sentidos e Arte Contemporânea**. Seminários Internacionais II, Museu Vale do Rio Doce, 2007. Sentidos na/da Arte Contemporânea. Vila Velha. 136-145. Texto disponível em: <http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Desenhos-ao-Lethe2.pdf>. Acesso em: 20/11/17.

\_\_\_\_\_. **LIMBO**. Folder da exposição na Galeria de Arte Archidy Picado. João Pessoa, 2018a.

\_\_\_\_\_. **Entrevista nº 1**. Entrevista concedida a Lucian Januário. João Pessoa, 01 ago. 2018b. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação].

\_\_\_\_\_. **Entrevista nº 2**. Entrevista concedida a Lucian Januário. João Pessoa, 13 dez. 2018c. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta dissertação].

SAFATLE, Vladimir. **A Esquerda Que Não Teme Dizer Seu Nome**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Circuito Dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo E O Fim Do Indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALDANHA, Claudia. Artista de Todos os Nomes. In: **José Rufino, Incertae Sedis**. Folder da Exposição no MAC de Niterói, disponível em: [culturanageroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/29\\_Incertae-Sedis-Jose-Rufino.pdf](http://culturanageroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/29_Incertae-Sedis-Jose-Rufino.pdf). Acesso em: 19/11/17.

SAMUEL, Raphael. **Teatros da Memória**. São Paulo, PUC-SP, Projeto história, 1997. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/1234>. Acesso em: 26/06/2017.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. **História Oral**, v. 16, n. 1, p. 155-187, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=278>. Acesso em: 17/04/2017.

SANTOS, Mônica de Souza. **A Besta Não é Invencível: Uma Crítica À Religião Do Mercado**. Dissertação de Mestrado – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo: EST/PPG, 2011.

SILVA, Danilo Rodrigues; Ferreira, Ana Souza. Cor e Produção de Respostas ao Rorschach: um estudo transcultural. **Paidéia**, Lisboa, V. 21, n. 49, p.149-156, maio/ago. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/paideia/v21n49/02.pdf>. Acesso em: 22/05/2018.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SUNG, Jung Mo. **Tarefas do Cristianismo de Libertação**. 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/56460927/Tarefas-do-Cristianismo-de-Libertacao-Jung-Mo-Sung>. Acesso em: 29/06/2017.

TRAJANO, Mariana Correia. **A Dimensão Crítica das Intervenções no Patrimônio/Memória na Produção Artística de José Rufino: um Estudo de Caso da Relação Entre Arte Contemporânea e Sociedade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, UFPE, 2006.

TUGNY, Augustin. O Presente da Saudade. In: JESUS, Samuel De. **Saudade: Da Poesia Medieval à Fotografia Contemporânea, o Percorso de um Sentimento Ambíguo**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2000, p.7-10.

VATTIMO, Giovanni. O Vestígio Do Vestígio. In: **A Religião: O Seminário De Capri**. Orgs: Giovanni Vattimo e Jacques Derrida. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2000.

VERGARA, Luiz Guilherme. Arte Plásmica: Confluências entre Arte e Existência. In: **José Rufino, Incertae Sedis**. Folder da Exposição no MAC de Niterói, disponível em:

culturaiteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/29\_Ince  
rtae-Sedis-Jose-Rufino.pdf. Acesso em: 19/11/17.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o “Espírito” do  
Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. **A Marioneta e o Anão – O Cristianismo Entre  
Perversão E Subversão**. Lisboa: Relógio D’Água Editores,  
2006.

\_\_\_\_\_. **Vivendo no Fim dos Tempos**. São Paulo: Boitempo,  
2012.

\_\_\_\_\_. Don't Act. Just Think. **Big Think**. 06'33". 28, ago.  
2012. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Igr6uaVqWsQ>. Acesso  
em: 29/06/2017.

\_\_\_\_\_. **Violência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Absoluto Frágil**. São Paulo: Boitempo, 2015.

## **Sobre os Autores**

### **LUCIAN JANUÁRIO**

Graduado em Artes Visuais (Centro Universitário Leonardo da Vinci - UNIASSELVI) e Mestre em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Email: lucian.januario@hotmail.com. Agradecemos a CAPES pela atribuição de bolsa de demanda social para o autor Lucian Januário durante o período do curso de mestrado em artes visuais no PPGAV UFPB/UFPE, sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa.

### **ROBSON XAVIER DA COSTA**

Professor/Pesquisador dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV - atual Coordenador) e do Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Arte (PPGCCA), da Universidade Federal da Paraíba. Docente efetivo Adjunto IV da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Pós Doutor pelo PGEHA MAC/USP (2017); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU/UFRN - 2014), Ex-bolsista do doutoramento pelo Programa Erasmus Mundus 17 da União Europeia pelo Programa de Pós-Graduação em Architectura da Universidade do Minho, Campus de Azurém, Guimarães, Portugal (período: setembro de 2010 a setembro de 2012), Ex-bolsista de Mobilidade de Professores Brasileiros da Fundación Carolina, Universidad de Granada, España (DEZ 2014, JAN e FEV 2015); Mestre em História (UFPB - 2007), especialista em Educação e Tecnologia da Informação e Comunicação (UFPB - 2005), Sociologia (UFPB/CEFET - 1997) e Educação Especial (UFPB - 1995), com formação em Arteterapia pela Clínica Pomar do Rio de Janeiro (2004), Licenciado em Educação Artística - Artes Plásticas (UFPB - 1993). Membro da Associação Brasileira de Crítica de Arte - ABCA, da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP (representante da Sessão Regional da Paraíba) e da Federação Brasileira de Arte/Educadores (FAEB - representante da Sessão

Regional da Paraíba). Criador e Coordenador do Laboratório de Artes Visuais Aplicadas e Integrativas (LAVAI) CCTA/UEPB; Criador e Líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Museus e Inclusão (GPAMI), credenciado pelo CNPq; Membro do Grupo Interdisciplinar de Estudos Sobre o Imaginário da UFPE. Atual presidente (2018 - 2019) e sócio fundador da Associação de Arteterapia da Paraíba (AAPB). Atua na área de Artes Visuais, com ênfase em: Educação em Artes Visuais, Curadorias e História das Exposições, pesquisando os seguintes temas: Artes Visuais, Arte Contemporânea, Arquiteturas da Arte, Curadorias, História das Exposições, Estudos de Públicos em Museus, Educação em Artes Visuais, História Visual, Arteterapia e Educação Inclusiva. Link para Portfólio: <http://robsonxis.wixsite.com/art-portfolio>

