



UDESC

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

CENTRO DE ARTES - CEART

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**JOSÉ RUFINO:
ARQUEOLOGIA E MEMÓRIA**

MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE

FLORIANÓPOLIS, 2015

MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE

JOSÉ RUFINO: ARQUEOLOGIA E MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais na Linha de Teoria e História da Arte.

Orientadora Prof^ª. Dra. Sandra Makowiecky

FLORIANÓPOLIS

2015

A265j

Age, Mônica Pereira Juergens

José Rufino: arqueologia e memória/ Mônica Pereira Juergens
Age. - 2015.

226 p. : il. color ; 21 cm.

Orientador: Sandra Makowiecky

Bibliografia: p. 159-162

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, Florianópolis, 2015.

1. Arqueologia. 2. Memória coletiva. 3. José Rufino. I.
Makowiecky, Sandra. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III.
Título.

CDD: 730.092 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

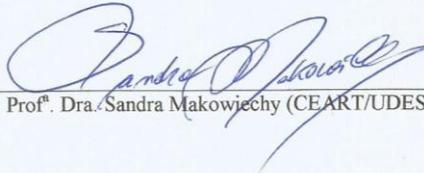
MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE

JOSÉ RUFINO: ARQUEOLOGIA E MEMÓRIA

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte.

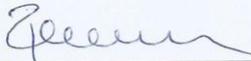
Banca Examinadora:

Orientadora:



Prof.^a. Dra. Sandra Makowiechy (CEART/UDESC)

Membro:



Prof.^a. Dra. Rosângela Miranda Cherem (CEART/UDESC)

Membro:



Prof.^a. Dra. Blanca Brites (IA/UFRGS)

Florianópolis, 21/08/2015.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, a professora Sandra Makowiecky, por não ter me deixado desistir e acreditar no meu potencial; pela atenção, pelo incentivo e por me apresentar os cafés mais gostosos da cidade, onde a tônica da conversa girava em torno de estudo, livros, dissertação, projetos.

À professora Rosângela Cherem, que acompanha minha trajetória com o trabalho do artista José Rufino desde a Especialização, por suas aulas inspiradoras.

À professora Blanca Brites, por ter contribuído com este trabalho, ao aceitar fazer parte da Banca.

Ao artista joinvilense Franzoi, a Daniel Maranhão da Galeria Sete e à Central Galeria de Arte, por sua contribuição em minha pesquisa.

A todos os professores que fizeram parte da minha formação, contribuíram com seu conhecimento e me possibilitaram a conclusão deste trabalho.

Aos meus amigos e colegas de turma, em especial às grandes amigas que fiz durante o curso, Fernanda, Viviane e Clediane, pelas trocas de experiências e por nossos intervalos de aulas inesquecíveis. Às minhas amigas Debora e Maria Odete, por me ouvirem, por seu apoio e sua amizade.

Ao meu esposo Luciano e aos meus filhos, pois sem eles nada disso faria sentido. Por seu amor, apoio e paciência.

Aos meus pais e irmãs, pelo apoio e incentivo. À Rosane e à avó Amélia, por me receberem sempre de braços abertos. À minha companheira canina Linda, por estar sempre ao meu lado.

À Udesc e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

À Fapesc, pela bolsa que me possibilitou a dedicação ao curso de Mestrado.

“Seria melhor ter me acertado com uma machadada no meio da testa. Porém o golpe me acertou na espessura do coração. Sobrevivi, mas fiquei assim.”

José Rufino

RESUMO

O artista José Rufino possui o gesto do arqueólogo; apropria-se de objetos e os ressignifica ao fazer uso da memória como uma forma de expressão, com obras que transformam a memória pessoal em coletiva. Esta dissertação tem como objetivo refletir acerca das obras do artista José Rufino, apontando relações entre arqueologia e memória. Trataremos inicialmente da arqueologia pessoal, o lugar de onde ele fala, partindo da memória do artista. Na sequência, busca-se refletir sobre as articulações entre a obra de José Rufino e a arqueologia coletiva, o que o lugar fala para ele, partindo da memória coletiva.

Palavras-chave: José Rufino. Arqueologia. Memória pessoal. Memória coletiva. Lugar.

ABSTRACT

The artist Jose Rufino has the gesture of the archaeologist; he uses objects and modifies their meaning by making use of memory as a form of expression with works that transform the personal memory in collective. The objective of this paper is to discuss the works of the artist Jose Rufino, pointing the relationship between archeology and memory. Initially we will cover the personal archeology, the place from which he speaks, from the artist's memory. After that, we will seek to think over the links between the work of José Rufino and the collective archeology, what the place tells him, starting from the collective memory.

Keywords: Jose Rufino. Archaeology. Personal memory. Collective memory. Place.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	José Rufino. Cartas de Areia	32
Figura 2 –	Fragmento do vídeo Transubstancial	37
Figura 3 –	José Rufino. Cartas de Areia . 1991.....	46
Figura 4 –	José Rufino. Cartas de Areia . 1991.....	47
Figura 5 –	José Rufino. Laceratio . 1999.....	56
Figura 6 –	José Rufino. Cartas de Areia . 2000.....	58
Figura 7 –	José Rufino. Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus . 2010.....	62
Figura 8 –	Detalhe de Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus . 2010.....	64
Figura 9 –	Detalhe das duas escrivatinhas da obra: Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus . 2010.....	66
Figura 10 –	Detalhe das duas escrivatinhas da obra: Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus . 2010.....	66
Figura 11 –	Domenico Remps. Scarabattolo , 1689- 1690.....	69
Figura 12 –	Marcel Duchamp. Roda de bicicleta , 1951....	70
Figura 13 –	Marcel Duchamp. A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo ou O grande vidro , 1915-1923.....	72
Figura 14 –	Joseph Beuys. Fettstuhl . 1964.....	74
Figura 15 –	Joseph Beuys. O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado , 1964.....	77
Figura 16 –	José Rufino. Dogma . 2005.....	82
Figura 17 –	José Rufino. Plasmatio , 2002.....	84
Figura 18 –	José Rufino. Turbador , 2015.....	86
Figura 19 –	José Rufino. Turbador , 2015.....	86
Figura 20 –	José Rufino. Cartas de Areia , 1999.....	89
Figura 21 –	Bernini. Êxtase de Santa Teresa , 1654-	

	1652.....	97
Figura 22 –	José Rufino. Silentio , 2010.....	103
Figura 23 –	José Rufino. Myriorama n.º 3	107
Figura 24 –	Sem título . Objeto resultante de performance, 2010	109
Figura 25 –	Detalhe de Silentio , 2010	111
Figura 26 –	José Rufino. Silentio , 2010	113
Figura 27 –	José Rufino. Ulysses , Fundação Casa França-Brasil, 2012	115
Figura 28 –	Detalhe da vista da entrada da Casa França Brasil.....	117
Figura 29 –	Detalhe da instalação Ulysses	119
Figura 30 –	Interior da Casa França-Brasil.....	123
Figura 31 –	Detalhe de Ulysses	129
Figura 32 –	Detalhe de Memorabilia	130
Figura 33 –	Projetos e desenhos para Ulysses	132
Figura 34 –	Franzoi. Entrada para a instalação Permanência do espaço/tempo	140
Figura 35 –	Franzoi. Permanência do espaço/tempo	141
Figura 36 –	Franzoi. Permanência do espaço/tempo	144

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	ARQUEOLOGIA PESSOAL: MEMÓRIA E OBJETOS, O LUGAR DE ONDE ELE FALA.....	29
2.1	CARTAS DE AREIA.....	41
2.2	NOSTRUM SPIRITUS REBELLIS, NOSTRUM SPIRITUS DOMITUS.....	61
2.3	DOGMA	79
3	ARQUEOLOGIA COLETIVA: MEMÓRIA E LUGAR, O QUE O LUGAR FALA PARA ELE.....	91
3.1	SILENTIO.....	99
3.2	ULYSSES	114
4	PERMANÊNCIA ESPAÇO/TEMPO: APROXIMAÇÕES COM MEMÓRIA E LUGAR EM JOINVILLE/SC.....	135
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151
	APÊNDICE	159
	APÊNDICE A. BIOGRAFIA RESUMIDA.....	159
	APÊNDICE B. FOTOS DA EXPOSIÇÃO ULYSSES.....	172
	APÊNDICE C. CONVERSA COM O ARTISTA CARLOS ALBERTO FRANZOI.....	180
	ANEXOS.....	187

ANEXO A. O LIVRO DE AREIA DE JOSÉ RUFINO, AGNALDO FARIAS.....	187
ANEXO B. LACERATIO , JOSÉ RUFINO.....	190
ANEXO C. TRANSCRIÇÃO DO VÍDEO DA EXPOSIÇÃO SILENTIO	195
ANEXO D. DO INTELEGÍVEL AO SENSÍVEL, NEUSA MENDES.....	197
ANEXO E. DESENHOS AO LÉTHE , JOSÉ RUFINO.....	205
ANEXO F. INCISUS MARMORI , JOSÉ RUFINO.....	212
ANEXO G. TRANSCRIÇÃO DO VÍDEO DA EXPOSIÇÃO ULYSSES	215
ANEXO H. TRANSCRIÇÃO DO VÍDEO DA EXPOSIÇÃO DOGMA	219
ANEXO I. AFAGOS , JOSÉ RUFINO.....	221
Anexo J. Tessitura de palavras, Carol Marques.....	222
Anexo K Catálogo da 31ª. Coletiva de Artistas de Joinville (2001).....	224
Anexo L Biografia Resumida Carlos Alberto Franzoi.....	226

1 INTRODUÇÃO

Nascido em João Pessoa, PB, José Rufino (1965-) constrói relações entre sua história com as obras que ele produz, parte de uma arqueologia de memórias. Desde 1990, o artista se apropria de objetos e os ressignifica; utiliza-se da memória como uma forma de expressão, construindo obras que transformam memória pessoal em coletiva. Trata os objetos como se estivesse em uma escavação arqueológica. Por isso, a partir da fortuna crítica do artista, busca-se na atual pesquisa refletir acerca das obras do artista José Rufino, apontando relações entre arqueologia e memória – em um primeiro momento, a memória pessoal, que é o lugar de onde ele fala –, em um segundo momento, a memória coletiva, o que o lugar fala para ele, tentando nos aproximar do método arqueológico de Michel Foucault em **Arqueologia do saber**, ao analisar um arquivo que irei construir de obras, textos e análises/leituras de obras de José Rufino. Método arqueológico é o termo dos estudos culturais associado ao pensamento de Michel Foucault, que nos propõe um método de investigação histórica que renuncia a todas as verdades preestabelecidas e à inquirição das origens, preferindo antes um método de inquérito de discursos ou sistemas de sentido. A soma de todos os discursos possíveis sobre determinado assunto é aquilo a que o autor chama de *arquivo* e é sobre este arquivo que o trabalho da arqueologia deve incidir, não sendo estabelecida qualquer hierarquia de valores, mas apenas a “regularidade dos discursos”. Por meio desta leitura das obras do artista, percebe-se que José Rufino trabalha as camadas do tempo, propõe uma conexão entre os discursos. O método arqueológico de Foucault se dá pela investigação dos discursos, caracterizados por descontinuidades culturais, onde formas de poder originam o

método arqueológico, de caráter pós-estruturalista. A Foucault interessaram sobretudo os discursos da psiquiatria, da medicina, do direito e das ciências sociais e humanas em geral. A arqueologia rejeita quaisquer tentativas de unificação dos dados da memória coletiva, repudia as sínteses historicistas, as continuidades das grandes descrições históricas, a própria ideia de uma obra total, porque o seu fundamento encontra-se na pesquisa de enunciados particulares em determinados discursos, por isso o método de Foucault se apoia em descontinuidades, diferenças e dispersões para tentar recuperar a *episteme* do passado.

Com formação acadêmica em Geologia, seguida por um Mestrado em Paleontologia, não é apenas seu processo artístico que aponta para o método da arqueologia. Completando 30 anos de carreira em 2015, José Rufino transita por vários suportes além das artes visuais. Participou de importantes exposições como a 2ª Bienal do Mercosul, com a instalação **Laceratio** (1999); a 25ª Bienal de São Paulo, com o trabalho **Plasmatio** (2002); a 1ª Bienal do Fim do Mundo em Ushuaia, na Argentina, com a obra **Lex Oblivionis** (2007); a **Faustus**, no Palácio da Aclamação, em Salvador, 2007. Com a instalação **Faustus**, ganhou o Prêmio Bravo! Prime de Cultura de melhor exposição; **Blogs & Figments** (2010), no Museu Andy Warhol em Pittsburg, EUA; em 2012, realizou a instalação **Ulysses** na Casa França-Brasil no Rio de Janeiro. Sua jornada artística teve início nos anos 80, passando da poesia para a poesia visual, em seguida para a arte postal e desenhos. Foi também diretor de arte e em 2015 lançou o livro de contos chamado **Afagos**.

Parte-se de uma pesquisa já realizada a respeito do artista, mais especificamente da obra **Ulysses** (2012), em minha monografia de Especialização em História da Arte na Universidade da Região de Joinville – Univille, com o título: **Fragmentos da memória em Ulysses**, entregue em 2013, sob orientação da Profa. Msc Luciane Garcez. Em minha

monografia de Especialização, analiso o processo poético e a fatura, a memória e a ruína na obra **Ulysses**, trazendo relações do rastro enquanto arquivo – uma forma de guardar, contra as tentações de esquecimento. Por fim, busco aproximações da obra **Ulysses** com outras obras do próprio artista, que demonstram um fio condutor, uma coerência entre seus trabalhos e obras de outros artistas do cenário da arte contemporânea no Brasil. As obras de José Rufino selecionadas para um encontro com **Ulysses** foram **Silentio**, **Faustus** e **29.01.79**, que, dentre tantas obras, foram escolhidas por possibilitarem uma leitura relacionada com a cidade, o objeto, a apropriação de materiais e o espaço, elementos estes que são os mesmos que selecionei para relacionar as obras de José Rufino com as de outros artistas como Henrique Oliveira, Paulo Gaiad e Lela Martorano na pesquisa que realizei à época. Tive a oportunidade de visitar a obra **Ulysses** no período em que ela estava exposta na Casa França-Brasil, em fevereiro de 2013, e de assistir à mesa redonda com o artista ao final da exposição, fato fundamental que destaco: o encontro com a obra não apenas se deu por reproduções em livros ou por meio digital, houve um contato presencial com o artista.

José Rufino retira a função usual dos objetos e acrescenta a eles novas funções dos âmbitos da estética e da memória, colocando-os na categoria de obra de arte. Essa apropriação de objetos e sua utilização pela arte é algo que cria uma contraposição interessante, já que os objetos foram criados para satisfazerem necessidades do homem por meio de funções que lhe são atribuídas em outro contexto de uso. Trazendo para o âmbito pessoal, esclareço que obras que utilizam mobiliário, objetos e madeira sempre despertaram meu interesse. Meu tio avô fabricava móveis em madeira, alguns deles ainda fazem parte da mobília de minha casa. Minha formação em *design* também despertou minha motivação por estudar obras que utilizam objetos e que estão relacionadas com o espaço. Assim

sendo, aproximar-me de José Rufino e sua obra por afinidade foi um processo natural.

O trabalho compreende uma pesquisa bibliográfica na linha de teoria e história da arte, sendo que o método utilizado, por suas características e objetivos, foi elaborado com base em materiais disponíveis sobre o tema de referência. O levantamento foi elaborado por meio de livros, filmes, catálogos das exposições do artista, artigos, periódicos, internet e imagens de obras de arte. O método de abordagem utilizado no trabalho foi o de uma pesquisa básica, qualitativa e exploratória, (utilizando fontes primárias e secundárias), sendo que os procedimentos foram de pesquisa bibliográfica, por meio de material publicado, como livros, catálogos das exposições do artista, bem como pesquisas já realizadas a seu respeito; documental, por envolver um levantamento e estudo mais aprofundado do objeto; sob um método pós-estruturalista, considerando uma estrutura móvel de pensamento, bem como a existência de um pensamento anacrônico e imprevisto, entendendo a arte como linguagem. Como a linguagem é um sistema instável de referentes, logo, é sempre impossível captar totalmente o significado de uma ação, de um texto ou de uma intenção; o pesquisador busca fragmentos, indícios que levem à compreensão das questões inicialmente abordadas, o que permite seu conhecimento mais amplo e detalhado e promove a reflexão crítica e argumentativa. Portanto, acredita-se que este trabalho poderá ser um importante arquivo de consulta para pesquisas futuras, uma vez que reúne fontes de acervos diversos, além de seu aporte teórico. Em termos metodológicos, outro ponto a observar: o ponto de partida. Na introdução do livro **A pintura como modelo**¹, Yve-Alain Bois (2009) valoriza o próprio objeto artístico, evitando tratar a obra como um símbolo a ser revelado, ou ainda, mera ilustração de inúmeras teorias empilhadas em um único “laudo”. Para o

¹ BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo, Martins Fontes. 2009.

autor, as correntes teóricas como a sociopolítica, a psicocrítica, o antiformalismo, a iconologia, entre outras, recusam examinar a obra em sua especificidade, tratando-a como *documento* em vez de *monumento*. Bois valoriza o enfoque teórico, rejeita a ideia da “aplicação” de uma teoria, pois acredita que os conceitos precisam ser moldados *a partir* do objeto investigado ou importados de *acordo* com a exigência específica daquele objeto; e que a principal ação teórica é definir esse objeto, não o contrário. A ideia foi partir das obras, olhar para elas, para a fala do artista, para sua fortuna crítica, explorar conceitos-chave, buscando a reflexão teórica de acordo com o objeto.

Em termos de produção acadêmica sobre o artista, verificamos que já foram realizadas algumas teses e dissertações como as abaixo listadas, das quais apresento pequenas resenhas, salientando que oportunamente algumas questões serão inseridas no corpo desta dissertação.

1- **A dimensão crítica das intervenções no patrimônio na produção artística de José Rufino. Um estudo de caso da relação entre a arte contemporânea e a sociedade**, de 2006, de Mariana Correia Trajano; dissertação de Mestrado em Sociologia, pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Nesse trabalho, a autora discute a relação entre arte contemporânea e sociedade, partindo de considerações acerca de memória e patrimônio. A partir do resgate/arquivamento/preservação do patrimônio e da memória social, a pesquisa faz a análise de obras do artista José Rufino nas quais ele se apropria de registros históricos e analisa em quais aspectos seus trabalhos nos apresentam de crítica social. Para essa discussão, a autora escolheu obras do artista pois este, em alguns de seus trabalhos, realiza intervenções em registros históricos, como as cartas se seu avô, arquivos portuários, institucionais e políticos. O trabalho não parte de José Rufino, mas da Sociologia da Arte para ao final apresentar o artista e sua aproximação com a obra. Dentro da produção do

artista, se deteve nos trabalhos **Cartas de Areia**, **Lacrymatio**, **Murmuratio** e **Plasmátio**, sequência de exposições e instalações de 1996 a 2003. Deste trabalho, nos ateremos principalmente às entrevistas com o artista, pois a pesquisadora o entrevistou, fato que não conseguiu realizar, bem como às considerações biográficas a respeito do artista e a série *Cartas de Areia*.

2- **De dentro para fora: a memória do local no mundo global**, de 2007, de Sylvia Werneck Quartim Barbosa; dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte, da linha de pesquisa Teoria e Crítica de Arte, da Universidade de São Paulo, agora transformada em livro.² A autora parte da globalização como um fenômeno inevitável que afeta a todos, especialmente àqueles que são mais sensíveis às movimentações do mundo – os artistas. Para ela, na atualidade, o trabalho criativo é permeável às influências externas, mas há também, em alguns casos, um movimento na direção oposta em que artistas apresentam poéticas que tratam da memória e das características específicas de um contexto local. O texto debruça-se sobre a obra de quatro artistas brasileiros, que são José Rufino, Divino Sobral, Brígida Baltar e Marcone Moreira, que, para a autora, vão pelo caminho contrário ao da globalização e lidam com essas questões voltando-se para dentro, buscando a memória familiar e local. Não é específica sobre o artista José Rufino, mas ele faz parte da dissertação como um dos artistas estudados. Por meio da pesquisa sobre a trajetória de cada um, a autora busca estabelecer relações de seus trabalhos com o entorno, partindo de uma visão geral sobre a globalização, a uniformização e a busca simultânea de um diferencial, de uma identidade forte e única. A autora estabelece pontos de convergência entre os artistas – o colecionismo, a memória, a abordagem subjetiva e o onde o “eu” encontra o outro (a busca de identidade). Busca a

² Werneck, Silvia. **De dentro para fora: a memória do local no mundo global**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

memória familiar e o local de dentro para fora, parte de “mim”, para ver como esse *meu* se relaciona com *esse que é de todos*. Ela fala em global, mas não adotamos esse termo. Do trabalho dela, serão aproveitadas principalmente as entrevistas que ela fez com o artista e as questões que tratam da memória coletiva de uma forma mais ampla, pois ela não aprofunda sua pesquisa apenas no trabalho de José Rufino.

3- **Brasilidades contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira (1995-2005)**, de 2005, de Marcelo Campos; tese de Doutorado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essa tese não trata especificamente do artista José Rufino, mas relaciona o conceito de brasilidade à produção de arte contemporânea, partindo de artistas vinculados ao sistema de arte (um deles sendo José Rufino). A tese está dividida em três grandes capítulos que compreendem conceitos de brasilidade, contextos sociais 60/70 e recodificação da brasilidade 80/90. “A hipótese central da investigação consiste em atribuir à brasilidade – isto é, questões recorrentes em variadas épocas de nossa produção artística e que acabam por se associar compondo uma identidade brasileira – presença notável, embora em alguns, surpreendente, na arte contemporânea”. (CAMPOS, 2005, p. 37). Pretende aliar a arte à etnografia e entender como o conceito de brasilidade é retomado em épocas diferentes. Entre os artistas utilizados para relacionar com o conceito de brasilidade e confirmar suas hipóteses estão Farnese de Andrade, Efrain Almeida e José Rufino. Dessa tese vou aproveitar principalmente o terceiro capítulo – Recodificando a Brasilidade 80/90, subcapítulo Em nome do Pai: contradições da memória familiar –, pois o autor entrevistou o artista José Rufino e faz referência à série *Cartas de Areia* e ao início da produção do artista. Esta pesquisa também não parte do trabalho do artista José Rufino nem se

dedica apenas a ele, mas ele é um dos artistas utilizados pelo autor para confirmar suas hipóteses.

O presente trabalho se justifica em função de uma necessidade de aprofundamento que não foi possível na monografia de especialização, por suas limitações de tempo, e por ser uma primeira dissertação exclusivamente sobre o artista José Rufino em um programa de Artes Visuais e, portanto, poder apresentar dados e fatos que permitam um olhar mais detalhado sobre a obra do artista. Justifica-se também pela observação de problemas colocados por algumas obras de Rufino, principalmente conceitos como arqueologia, memória, *site specific* e lugar. Minha maior dificuldade, tanto em minha pesquisa de Especialização, quando na Dissertação de Mestrado, foi a falta de contato direto com o artista, por isso, busquei fontes que trouxessem entrevistas e relatos do artista, para além do fato de não poder prescindir desses estudos prévios.

O primeiro capítulo se ocupará da relação entre arqueologia pessoal – memória e objetos, o lugar de onde ele fala –, partindo da memória pessoal do artista, seu repertório, suas leituras, sua família, visando demonstrar quais arqueologias estão presentes em suas obras, considerando o conceito de método arqueológico de Foucault. Na análise das obras da série **Cartas de Areia** (1991), serão enfatizados o início da carreira do artista e as relações que ele constrói entre as obras e a memória pessoal. Em **Nostrum spiritus rebellis**, **Nostrum spiritus domitus** (2010), apontaremos o repertório do artista, pois ele faz referência a Marcel Duchamp (1887-1927) e Joseph Beuys (1921-1986), criando um gabinete de curiosidades pessoal. Na exposição **Dogma** (2015), na qual o artista comemora seus 30 anos de carreira, destacam-se alguns elementos que são recorrentes em outras obras do artista e esta funciona como um retrospecto de sua carreira. Como José Rufino constrói essa arqueologia pessoal? O olhar para as obras buscou uma aproximação com as reflexões de Michel de

Certeau, em seu livro **Invenção do cotidiano: Artes de fazer**, no capítulo “Relatos do Espaço”, definindo o conceito de lugar e de espaço, relacionados com a memória; **Arqueologia do saber**, de Michel Foucault, ressaltando o método arqueológico como gesto do artista, o que reverbera tanto em sua vida pessoal como em seu processo artístico; **Torres de Babel**, de Derrida, apontando para o problema da memória como herança e a questão da tradução. Além dos livros mencionados, recorreu-se a catálogos de exposições do artista.

O segundo capítulo busca refletir sobre as articulações entre a obra de José Rufino, arqueologia coletiva – memória e lugar, o que o lugar fala para ele. As obras que serão utilizadas para criar essas articulações entre arqueologia, memória e lugar são **Silentio** e **Ulysses**. Retomaremos alguns conceitos abordados no primeiro capítulo, como o conceito de lugar e espaço de Michel de Certeau, em seu livro **Invenção do cotidiano: Artes de fazer**, no capítulo “Relatos do Espaço”, e o livro **Arqueologia do saber**, de Michel Foucault, construindo relações com as obras de *site-specific*, trabalhos realizados em locais de exposição específicos e que possuem relação com o lugar e a cidade. Para isso, pretendo utilizar também os autores que discutem acerca da instalação e do *site-specific*, como Miwon Kwon, em seu texto “Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*”, que trata de várias questões referentes ao *site-specific*; Stéphane Huchet, em “Intenções espaciais – a plástica exponencial da arte [1900-2000]”, e o texto do mesmo autor “Instalação em **Situação**” (grifo do autor), do livro **Concepções contemporâneas de Arte**, para a definição do conceito de instalação e articulações com o *site-specific*. Serão utilizados também, assim como no primeiro capítulo, catálogos das exposições. Escolhi, após esse capítulo, em uma subdivisão à parte, fazer a aproximação com a obra **Permanência espaço/tempo**, do artista catarinense residente em Joinville, cidade em que moro, Carlos Alberto

Franzoi, pois é um artista a quem tenho acesso e que possibilita, por sua poética nesta obra citada, algumas aproximações com os trabalhos de José Rufino.

Ao longo da pesquisa, pude entender que faz sentido uma hipótese de que este trabalho sobre uma parte da obra de José Rufino poderia se constituir em um arquivo com uma certa “regularidade no discurso”, em que o artista se apoia em descontinuidades, diferenças, repetições e dispersões sobre temas como arqueologia de memórias, espaços, lugares, para tentar recuperar uma certa memória e *episteme* do passado – todavia, não se trata de um arquivismo por parte do artista. A ideia de arquivo é de minha opção de leitora, para poder compreender sua obra. Como diz Stephane Huchet³,

O paradigma do *atlas* funciona hoje como um modelo de produção de sistemas arquivísticos nas artes plásticas ou visuais. Alguns podem convencer. Outros não. É sempre difícil definir o êxito ou o fracasso. O que impressiona é que o arquivismo, a ficção do arquivo ou o arquivo ficcional se tornaram um gênero contemporâneo, de maneira também bastante automática. Basta adotar o partido de expor arquivos para que certos artistas se sintam em solo seguro (notadamente porque tridimensionalizam assim um modelo de organização dos signos visuais que um grande pensador legitimou dentro da história da arte). É fácil entender porque certos artistas encontram nele, de imediato, algo que lhes fala quase

³ HUCHET, Stéphane. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburgiana. **Revista Ciclos**, Florianópolis, p. 6-7, v.1, n.1, ano 1, set.2013.

naturalmente, a saber, a faculdade de organização dos signos visuais ou plásticos numa certa ordem [...] O *Bilderatlas Mnemosyne* desempenha hoje um papel fundador na faculdade que o artista tem de criar lógicas idiossincráticas na sua relação com as imagens. Paira hoje no ar uma atmosfera na qual o *Bilderatlas* constitui uma caução ao mesmo transcendental e imanente da multiplicidade de arquivos que povoam as artes plásticas contemporâneas. (HUCHET, 2013, p. 6-7).

Dessa forma, entende-se que não se trata da situação exposta por Huchet, pois aborda-se um artista que trata de memória, mas não faz arquivo. Todavia, ao nos aproximarmos de um método arqueológico de Foucault, realizamos um arquivo, percebendo certa regularidade no discurso na produção do artista José Rufino. Pretende-se, com esta pesquisa, prosseguir com as reflexões acerca dos trabalhos do artista José Rufino bem como nas relações entre obras e conceitos. Na história da arte ocidental, encontram-se diferentes exemplos de artistas que utilizam questões como arqueologia, memória, objetos, lugar, espaço e *site-specific*. Espera-se, assim, contribuir para o entendimento das relações entre os conceitos citados, que não são atuais, mas persistem na contemporaneidade.

2 ARQUEOLOGIA PESSOAL: MEMÓRIA E OBJETOS, O LUGAR DE ONDE ELE FALA

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.”

(Walter Benjamin)

Escrever sobre José Rufino (1965-) é pensar sobre a ressignificação do passado. O dispositivo⁴ que move a poética do artista parte de uma arqueologia de memórias que podem ser tanto pessoais como coletivas. Utilizando objetos como suporte para seus trabalhos, José Rufino constrói relações entre memórias, conceitos, matéria, espaço e tempos. Tudo tem relação com sua própria história.

As associações da arte com o contexto ao redor, a utilização de objetos comuns, o avanço no espaço, pensamentos que colocam o conceito acima da forma, não são somente de ordem contemporânea. A partir de Marcel Duchamp (1887-1927), segundo Cabanne (2012), ocorre uma revisão não só do conteúdo e significado do objeto de arte, mas também o comportamento do artista a seu respeito. Para o mesmo autor, Duchamp foi um artista múltiplo e paradoxal “cujo comportamento ou os atos compreendem muitos níveis,

⁴ Aqui entende-se dispositivo partindo do filósofo Giorgio Agamben, em seu texto “O que é um dispositivo?”, do livro **O que é contemporâneo e outros ensaios** (2009). Para o autor, o dispositivo é uma rede que se estabelece, um conjunto no qual estão inseridos vários elementos e resulta no cruzamento de relações de saber. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos. Por meio do dispositivo o homem se deixa capturar. “Dispositivo, qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” (AGAMBEN, 2009, p. 40)

tal como um terreno que possui várias camadas geológicas justapostas ou misturadas” (CABANNE, 2012, p. 21)

José Rufino é geólogo, com mestrado em paleontologia⁵, o que influencia diretamente seu trabalho artístico. Os paleontólogos buscam informações a respeito da vida no passado, mais especificamente, dos seres pré-históricos e, a partir de evidências, catalogam as espécies encontradas cientificamente. Cavam e revolvem o solo à procura de objetos esquecidos, buscando trazer o material encontrado ao conhecimento do público. Exumar, desenterrar e catalogar são o trabalho de um paleontólogo que o artista transporta para suas obras, evidenciando a ligação do artista com o cientista. José Rufino é o próprio “homem que escava”. Sua formação profissional e trajetória como artista aconteceram simultaneamente. Em entrevista a Moacir dos Anjos (PEDROSA & DUARTE (Org.), 2013, p. 154), o artista afirma que:

Acreditei nesse fluxo paralelo e por muito tempo até afirmei isso. É certo que os elementos formais da paleontologia não foram usados de forma tão óbvia na produção feita até agora, mas aparecem como camadas subjacentes. Já o método, a articulação do pensamento, o desencadeamento para concretizar uma obra, aproximam muito

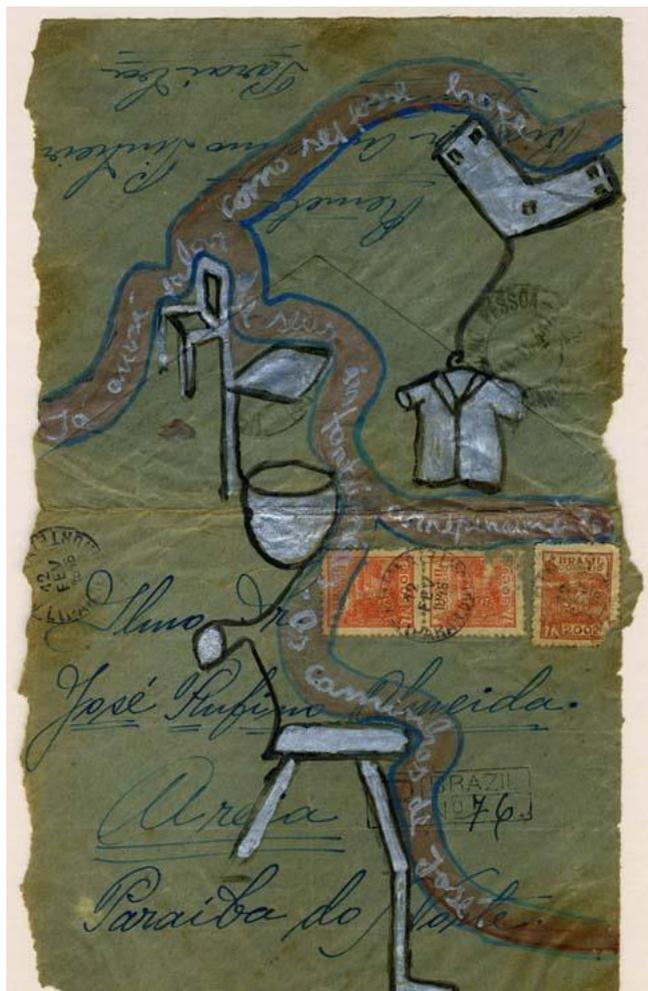
⁵ A paleontologia é a ciência que estuda os fósseis, ou seja, o vasto documentário de vida pré-histórica. Paleontologia quer dizer “o estudo da vida antiga”, do grego *palaios* (antigo); *ontos* (coisas existentes); *logos* (estudo), mas essa é uma definição muito vaga. A paleontologia ocupa-se da descrição e da classificação dos fósseis, da evolução e da interação dos seres pré-históricos com seus antigos ambientes, da distribuição e da datação das rochas portadoras de fósseis etc. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/paleodigital/Introduca01.html>>. Acesso em 05 mai. 2015.

os experimentos do artista e do pesquisador. O afastamento se dá, no entanto, na intenção final. Ao pesquisador só cabe interpretar os fenômenos, inferir o passado a partir do tratamento empírico. Ao artista, cabe a perversão do método, e o produto final não é uma hipótese sobre a vida passada, é a vida em si.

Seus primeiros trabalhos que ganharam atenção no cenário contemporâneo de arte foram os da série **Cartas de Areia** (Figura 1), com início em 1991, nos quais ele se apropria de cartas que lhe foram dadas de herança, após a morte de seu avô, José Rufino (1979). Seu avô paterno foi um grande senhor de terras no interior da Paraíba, proprietário do engenho de cana-de-açúcar de Vaca Brava, no município de Areia⁶ e da fazenda Riacho da Cruz, na região árida do Curimataú. Com a morte do patriarca, o artista, nascido José Augusto da Costa Almeida, em 3 de julho de 1965, na cidade de João Pessoa (PB), apropria-se do nome do avô como uma forma de recontar sua história.

⁶ O município de Areia foi um importante centro cultural. É a cidade natal do pintor Pedro Américo (estudou na Academia Imperial de Belas Artes, na qual mais tarde foi professor de estética, história da arte e arqueologia), do escritor José Américo de Almeida e do Padre Azevedo, inventor da máquina de escrever. Possui vários prédios tombados pelo patrimônio histórico, entre eles, o Casarão de José Rufino, a Biblioteca José Américo de Almeida, o Museu Regional de Areia e o Museu-Casa do pintor Pedro Américo. Areia foi a primeira cidade do Brasil a libertar seus escravos, antes mesmo da Lei Áurea. Disponível em <http://www.fcja.pb.gov.br/cidade_natal.shtml>. Acesso em 05 mai. 2015.

Figura 1 – RUFINO, J. **Cartas de Areia**. 1991. Têmpera sobre papel, 15 cm x 10 cm.



Fonte: Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 20 mar. 2015.

Como cita o próprio Rufino,

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.⁷

José Rufino é um artista que convive com antagonismos: ao mesmo tempo em que seu avô foi proprietário de engenho, seus pais foram comunistas atuantes. É filho de Antônio Augusto de Almeida, engenheiro, engajado militante de esquerda que chegou a ser preso político em 1965, e Maria Marlene Costa de Almeida, artista plástica, graduada em filosofia, com quem pôde acompanhar o processo artístico, bem como dispor da companhia de outros artistas. Para Sylvia Werneck Quartim Barbosa, em sua dissertação **De dentro para fora, a memória local no mundo global** (2007, p. 39),

A coexistência desses dois mundos diversos já oferece um rico repertório de investigação, mais ainda para quem tem um enorme apetite para esmiuçar as origens e a memória e, nas suas próprias palavras, *desconstruir a cronologia familiar e intervir no passado*.

Além de seu paradoxo familiar, sua infância dividida entre a umidade e a aridez da Paraíba também aponta para oposições, que podem ser comparadas à “climatologia do cérebro” de que o artista Robert Smithson (1938-1973) trata em seu texto “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”, escrito originalmente para a revista **Artforum** em 1968

⁷ Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Desenhos-ao-Lethe2.pdf>>. Acesso em 23 ago. 2014.

(FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 182). Para Smithson, tanto a mente quanto a terra encontram-se em constante erosão, sofrem as ações do tempo aparentemente imóvel, “colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro” (Ibidem).

As obras dos artistas, para Smithson, podem ser divididas em úmidas e secas, dependendo das condições climáticas da mente de cada um:

as condições que prevalecem na psique de uma pessoa afetam sua maneira de observar a arte. [...] o observador, seja ele um artista ou um crítico, está sujeito à climatologia de seu cérebro e de seu olho. (Ibidem, p. 192)

Um artista com a mente úmida tende a obras com tinta. Olhos úmidos procuram superfícies que se fundem, escorrem, criam poços, dissolvem-se e encharcam. Relacionamos esse processo às primeiras obras de José Rufino, nas quais ele interfere na superfície das cartas com tinta, muitas vezes encobrendo o documento totalmente. Posteriormente, com o amadurecimento de sua produção, surgem as obras com a utilização de objetos nos quais a tinta chega a desaparecer por completo.

Quando o artista vai para o deserto, ele enriquece sua ausência e queima a água (tinta) do seu cérebro. O lodo da cidade evapora da mente do artista à medida que ele instala sua arte. (Ibidem, p.193).

A umidade e a aridez aparecem e desaparecem nas obras do artista; é um ir e vir constante, assim como suas memórias viajam para as regiões tanto úmidas como secas da Paraíba.

A história do artista se mistura com as obras que ele produz; é o lugar de onde ele fala. Suas referências, a literatura, sua família, sua formação como paleontólogo, a infância nas fazendas do avô, as cidades nas quais ele viveu são os lugares “postos em séries lineares ou entrelaçados”, partindo do lugar, como cita Michel de Certeau, em seu livro **Invenção do cotidiano: Artes de fazer**, no capítulo “Relatos do Espaço” (1994, p. 200). Para o autor, lugar é a ordem na qual se distribuem elementos que convivem simultaneamente, um ao lado do outro, criando fronteiras e configurando posições. O lugar é como um terreno estratificado, formado por camadas sucessivas, não apenas justapostas, mas imbricadas como as telhas de um telhado. Os elementos sobre a mesma camada são incontáveis e heterogêneos; podemos relacioná-los com as histórias que funcionam como percursos de espaços, que fazem o artista ir e vir em suas obras. O lugar são os fatos; as camadas e o espaço são o movimento de retorno a esses lugares, a memória. Em outras palavras, o espaço para Certeau é o lugar praticado, o lugar vivido. Construindo uma relação entre lugar e espaço, o espaço é o movimento, possui velocidade e tempo, enquanto o lugar é estável. Comparamos lugar às camadas de uma escavação arqueológica, como cita Benjamin, e o espaço à memória.

A memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. [...]. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. (BENJAMIN, 2012, p. 245)

A memória é o meio com o qual buscamos os fragmentos da história, o movimento de buscar o próprio passado – o espaço –, enquanto o lugar é o fragmento. Certeau

ainda afirma que “o lugar é um palimpsesto⁸. A análise erudita só conhece o seu texto final” (1994, p. 310). Com a finalidade de buscar os outros textos que foram apagados para dar lugar a camada final, precisamos realizar uma busca arqueológica.

Completando 30 anos de carreira em 2015 e com uma vasta produção, José Rufino traz o passado para o presente, interferindo em móveis, documentos, objetos e espaços que possuem suas próprias memórias. Sua jornada artística teve início nos anos 80, passando da poesia para a poesia visual, em seguida para a arte postal e os desenhos. O artista opera em diversos meios além das artes visuais; foi, inclusive, diretor de arte de dois vídeos dirigidos por Torquato Joel⁹ (Figura 2).

⁸“Palimpsesto é um papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro; atualmente pode-se decifrar o primitivo mediante a fotografia com raios ultravioleta.” Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=palimpsesto>>. Acesso em 12 abr. 2015.

⁹ Cineasta, vive e trabalha na Paraíba e define-se como um curta-metragista. Foi premiado na Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 1992 com o vídeo **A alma da pedra**, produzido nesse formato por conta da crise no meio cinematográfico nos anos de governo Collor. Em 1999 recebeu prêmios no Festival de Cinema de Gramado, no Festival do Recife, e no Festival de Brasília com o curta **Passadouro**. É responsável pelo projeto ViAção Paraíba, que leva oficinas de sobre cinema e televisão a todo o estado. Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/38949>>. Acesso em 15 maio 2015.

Figura 2 – Fragmento do vídeo **Transsubstancial**, 17:05', 2004.



Fonte: Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=HvzwRa8J8O8>>. Acesso em 15 maio 2015.

O primeiro com o título **Transsubstancial** (2004), no qual faz uma leitura da obra do poeta paraibano Augusto dos Anjos, por meio de fragmentos de seus poemas, e o segundo *Gravidade* (2006). Nos vídeos, é importante notar a presença de alguns elementos que também constituem a obra de José Rufino, espaços e objetos com memória, lugares fragmentados, a poesia/literatura, a família e a morte.

Lançou recentemente um livro¹⁰ chamado **Afagos**¹¹ (2015), uma coleção de contos, nos quais cada um é um fragmento na vida do personagem, fragmentos de memórias particulares que o autor transforma em coletivas, repetindo,

¹⁰ O autor está concluindo seu primeiro romance, chamado **Desviver**, que recebeu a Bolsa Funarte de Criação Literária em 2010.

¹¹ RUFINO, José. **Afagos**. São Paulo: Cosac-Naify, 2015.

assim, o gesto do artista. Não sabemos o que aconteceu antes nem depois, apenas sobre aquele breve instante descrito pelo autor. Geografia, arquitetura, devir, herança, morte, legado e relicário são alguns títulos com que José Rufino nomeia seus contos – palavras que podemos relacionar também com sua produção visual. Sua obra tanto artística quanto literária é um espaço organizado por um sistema de lugares, que são constituídos de relações. Seu livro de contos, retornando ao conceito de lugar de Certeau, passa a ser o espaço praticado e as palavras, o lugar criado por José Rufino. A relação do artista com a literatura não está presente apenas na sua posição como escritor e pode não ser tão visível nas obras no início de sua produção, ficando mais evidente em obras mais recentes. Segundo ele mesmo:

[...] E eu me interessava muitíssimo por literatura, e vivia lendo e escrevendo pequenos contos, poesias e tal. E aí isso foi mudando um pouquinho. De literatura, eu passei a me interessar por poesia concreta; de poesia concreta para a arte visual, arte postal e aí comecei a fazer este tipo de material. Deixei esses contos e fui fazendo desenhos neles, depois arrumando as palavras, até que virou uma coisa que era meio poesia visual e terminou em arte postal. [...]. Isso foi em 84. Neste tempo eu já participava de mostras [...]. (TRAJANO, 2006, p. 46)¹²

¹² Entrevista concedida a Mariana Correia Trajano para a dissertação **A dimensão crítica das intervenções no patrimônio na produção artística de José Rufino: Um estudo de caso da relação entre a arte contemporânea e a sociedade**. 2006. Mestrado em Sociologia, na Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Ao longo de sua trajetória, José Rufino teve contato com diferentes áreas do saber. O artista possui o gesto do arqueólogo não apenas pela sua formação acadêmica, mas pelo método com que o artista consegue perceber as camadas do tempo caracterizadas por continuidades e descontinuidades. Michel Foucault (1926-1984) trata dessas questões em **Arqueologia do saber** (2009) – para o autor, a análise arqueológica tem por objetivo entender a ordem interna de um determinado saber e para isso necessita transitar por diferentes conceitos. O objeto do arqueólogo é o discurso, que para Foucault é

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 2009, p. 133).

O discurso é formado pela difusão de elementos que aparentemente não estão conectados e cabe à análise discursiva observar essa dispersão e formular regras para a formação dos discursos.

Isto é, o discurso obedece a um conjunto de regras que são dadas historicamente e que reafirmam verdades de um tempo, pois participam das relações históricas de saber e poder. (GONÇALVES, 2009)¹³

¹³ Disponível em <
http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=158#_ftn1>.
Acesso em 6 maio 2015.

Os enunciados são partes do discurso que estão associados com o contexto, são portadores de verdades. Foucault nomeia de “arquivo” um determinado conjunto de enunciados produzidos por de um sistema de regras de formação. O método arqueológico é um método de construção de relações; para Foucault, o arqueólogo não deve investigar o que pode estar por trás dos achados, que podem ser documentos, textos ou outros elementos, muito menos buscar retomar o que se queria dizer em outra época; a sua recomendação é a de que o pesquisador, assim como o arqueólogo, descreva as condições de existência do discurso de determinada época.

Que arqueologias apontam a obra de José Rufino? Suas obras apontam arqueologias nas quais estão relacionadas memórias inicialmente pessoais: seu repertório, família, leituras, herança, arquivo, cidades em que viveu, sua formação acadêmica em geologia e a formação como artista – para isso, utiliza em seus trabalhos objetos que já possuem sua própria história. Passa para a memória coletiva quando realiza trabalhos nas quais interfere em documentos, objetos ou espaços públicos. Mesmo quando realiza esse gesto de interferência na memória coletiva, ainda assim está inserida a sua história, suas referências pessoais. São os enunciados que, quando descritos e relacionados, formam o discurso do método arqueológico.

[...] em nossos dias, a história é o que transforma *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos

mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; que poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento. (FOUCAULT, 2009, p. 8)

Entende-se aqui monumento segundo o historiador Jacques Le Goff (1924-2014), em **História e memória** (2013), para o qual os monumentos são conjuntos formados por vestígios da cultura material, objetos de coleção, tipos de habitação, fósseis, enfim, elementos que servem para estudos do passado, tudo aquilo que pode evocar o passado e perpetuar a recordação, é um legado à memória coletiva, assim como as obras de José Rufino. Para compreender José Rufino como um arqueólogo de memórias, é preciso percorrer parte de suas obras como **Cartas de Areia** (início em 1991), **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus** (2010) e algumas obras da exposição **Dogma** (2015), mostra em que o artista comemora seus 30 anos de carreira.

2.1 CARTAS DE AREIA

“Há uma pessoa que faz coleção de areia.”
(Italo Calvino)

Nos trabalhos da série **Cartas de Areia**, podemos apontar os objetos com a memória, a herança e a coleção como alguns possíveis enunciados nas obras do artista José Rufino – são trabalhos desenvolvidos até hoje e que tiveram início a

partir de 1990. Esses enunciados fazem parte dos discursos nos quais o artista transita em suas obras. As cartas endereçadas a seu avô José Rufino¹⁴ servem de suporte para pinturas e desenhos que interferem no documento original, estabelecendo novos significados e relações e aproximando tempos. O artista cita que, com a morte de seu avô, fechava-se o primeiro ciclo de sua vida, esse mesmo fato – com o recebimento das cartas como herança – acabaria sendo a origem de um novo ciclo, início de sua produção artística.

Dezoito de janeiro de mil novecentos e setenta e nove. Aos 13 anos presenciava o acontecimento que encerraria definitivamente meus tempos de menino de engenho: a morte do meu avô paterno, José Rufino. Fechava-se ali o primeiro ciclo da minha vida e o engenho Vaca Brava encobria-se para sempre na névoa branca e saudosa da Serra de Areia. (RUFINO, 2007, p. 1)

Depois de sua morte, fui apenas uma vez à fazenda Riacho da Cruz, outra propriedade de meu avô na árida região paraibana do Curimataú, onde passei alguns dias na companhia de um primo mais novo e do filho de um morador do engenho, exercitando minha paixão prematura por escavações paleontológicas. Essa excursão, recheada de acontecimentos pitorescos e marcada pelo medo da enorme casa, fechada desde a morte do meu avô e impregnada por sua presença quimérica,

¹⁴ Como apontado anteriormente, o artista nasceu José Augusto da Costa Almeida em 3 de julho de 1965, na cidade de João Pessoa (PB). José Rufino era o nome de seu avô paterno, falecido em 1979, grande proprietário de terras e senhor de engenho no interior da Paraíba, lugares em que o artista passou sua infância.

forneceria mais tarde motivos para algumas séries de desenhos e textos. (Ibidem, p. 3)

Em cada objeto que possuímos está um pouco de nós mesmos. A coleção de cartas herdada por José Rufino é o testemunho de um passado privado e da importância que seu avô, senhor de engenho, possuía tanto na organização familiar quando no interior da Paraíba. Em **Sistema dos objetos** (2009), Jean Baudrillard cita que o fato de qualquer objeto ter pertencido a alguém célebre ou poderoso já lhe confere valor. O que gera o fascínio por um objeto, principalmente o artesanal¹⁵, vem do fato de este ter passado pela mão de alguém cujo trabalho ainda está inscrito nele; essa relação aqui possui uma força maior, pois são cartas falando de sentimentos. É a fascinação por ser um objeto único em dois sentidos – o primeiro, pelo momento de a criação ser irreversível; o segundo, pela manualidade.

Ora, a procura do traço criador, marca real à assinatura, é também a da filiação e da transcendência paterna. A autenticidade vem sempre do Pai: é ele a fonte do valor. E é esta filiação sublime que o objeto antigo suscita à imaginação. (BAUDRILLARD, 2009, p. 85)

Não são simples objetos com memória; a memória de sua família está ali. Existem cartas de pessoas estranhas, mas muitas são de parentes e amigos da família, pessoas com quem o artista conviveu. Além de serem cartas importantes para o patrimônio da região, são importantes também para seu

¹⁵ Estão relacionadas aqui as cartas por serem resultado de um trabalho manual, a escrita.

patrimônio familiar, lembrando que a palavra patrimônio está relacionada à herança paterna e aos bens de família, e não apenas à questão da herança coletiva.

Na dissertação **A dimensão crítica das intervenções no patrimônio na produção artística de José Rufino – Um estudo de caso da relação entre a arte contemporânea e a sociedade** (2006), a pesquisadora Mariana Correia Trajano cita que o vínculo familiar existe, bem como o valor histórico desses objetos, mas a ligação temporal só se estabelece a partir da apropriação das cartas e envelopes pelo artista, uma vez que Rufino sequer havia nascido na época em que elas foram escritas – são cartas emitidas entre os anos 20 e 50. As cartas fazem parte do patrimônio da cultura canavieira; são relatos do passado. São como os objetos encontrados nas escavações arqueológicas, cada uma possuindo sua própria história e seus próprios personagens, determinados em certo espaço e tempo; o elo entre elas é o patriarca da família. José Rufino não busca interpretá-las, mas confere-lhes um novo significado, retomando aqui o gesto de análise arqueológica.

A maioria das cartas dá testemunho da importância do patriarca – são convites para festas de família e celebrações na cidade de Areia, agradecimentos, pedidos, proposições de negócios. Quando o artista as recebeu, elas estavam aprisionadas no tempo; assim que José Rufino passa a interferir nos envelopes e na leitura das cartas, estas são trazidas para a atualidade.

Ao mesmo tempo em que trabalhava nos envelopes, iniciei a leitura das cartas. No início, um pouco acanhado por violar histórias e emoções tão particulares. [...] A primeira sensação foi de frustração e impotência diante da ciclicidade de sentimentos recorrentes naquelas cartas. Estaria fadado a ser o responsável por uma historiografia familiar? Responderia pelo resto da vida como

guardador do Estatuto das Intimidades? Meados de 1991. Resolvo adotar o nome da figura central de todo esse enredo e passo, com um misto de naturalidade e constrangimento, a responder por José Rufino. [...] As cartas cuidadosamente selecionadas passam então a ser utilizadas como suportes de desenhos e gravuras. 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. 6)

As intervenções inicialmente eram feitas apenas sobre os envelopes, mais tarde passando às cartas. Corpos, mobília, palavras, construções, arvores e raízes eram utilizados e são elementos recorrentes em seus trabalhos; perduram até a sua produção atual. As cartas e os envelopes já estão amarelados, corroídos, rasgados, possuem as marcas do tempo; são objetos que já possuem sua própria memória. A disposição dos elementos inserida nas cartas é inicialmente aleatória, mas, sob um olhar mais atento, percebemos que ela é premeditada (Figura 3).

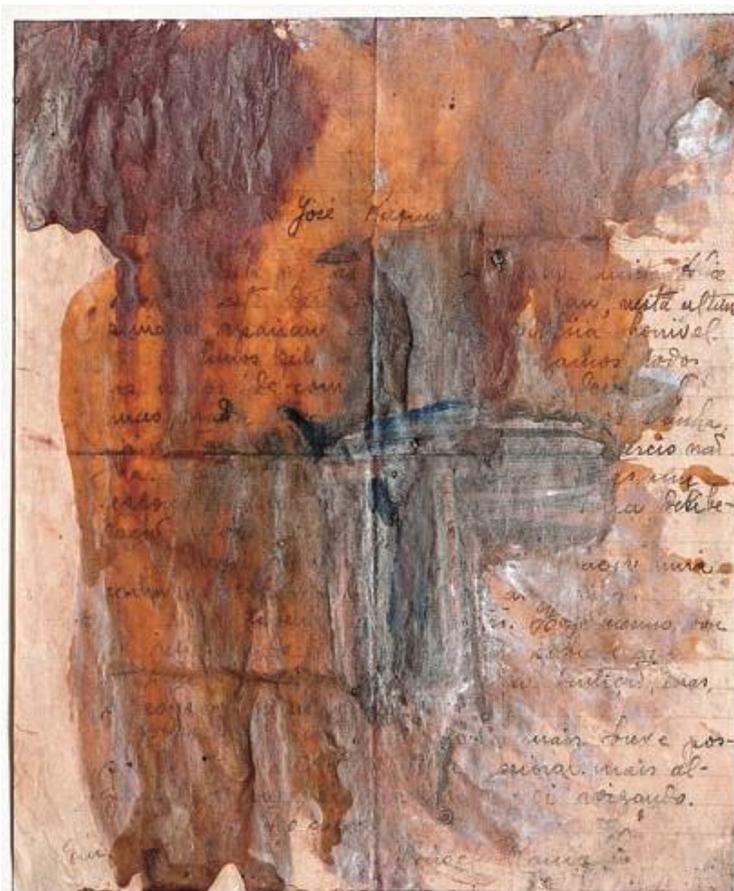
Figura 3 – RUFINO, J. **Cartas de Areia**. 1991. Têmpera sobre envelope.



Fonte: Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 20 mar. 2015.

Ao mesmo tempo em que essa correspondência familiar é exposta, quando ela é coberta com tinta, seu conteúdo não pode ser revelado. A interferência do artista realça elementos já existentes nos envelopes e cartas, e simultaneamente pode cobri-los parcial ou totalmente, impossibilitando a leitura. Como cita o próprio artista, ele não está interessado em ser o responsável por uma historiografia familiar e sim em novas histórias, que ele vai criar com suas intervenções. José Rufino intervém nas cartas causando um esquecimento proposital (Figura 4).

Figura 4 – RUFINO, J. **Cartas de Areia**. 1991. Têmpera sobre papel (carta).



Fonte: Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 20 mar. 2015.

A partir de objetos com histórias próprias, o artista interfere, reconta e cria novas histórias.

O artista reinventa o passado, sobrepondo-lhe suas memórias de infância, brincadeiras de roda, árvores e bichos, testemunhos de alegrias, descobertas e medos (BARBOSA, 2007, p. 47).

Sua memória pessoal, ao mesmo tempo que é transformada em coletiva (com a exposição das cartas), ficará sempre guardada apenas para o artista, pois ao espectador o artista revela apenas o que pretende que seja descoberto.

Em José Rufino temos a apropriação de objetos e o deslocamento como o movimento de trazer objetos do passado, ressignificando-os no presente. Na série **Cartas de Areia**, percebemos também a intervenção em documentos de valor histórico. Trajano (2006), em sua dissertação, parte da questão da intervenção em documentos históricos; para isso, utiliza-se do trabalho do artista José Rufino. A pesquisadora cita que a Fundação Casa José Américo¹⁶ se interessou pelo acervo de cartas, mas, segundo o artista, ele queria chegar na história da sensibilidade, da pessoa real e não apenas na história da cultura

¹⁶ José Américo de Almeida (1887-1980) foi escritor, político, advogado e professor universitário. Nasceu na cidade de Areia e era primo do avô de José Rufino. Autor do clássico literário **A Bagaceira**, foi também governador da Paraíba e fundou a Universidade Federal da Paraíba, na qual foi o primeiro Reitor.

A Fundação Casa de José Américo visa à difusão da cultura e da pesquisa, organizando, estudos e cursos sobre assuntos políticos, jurídicos, econômicos, literários ou outros, relacionados com a vida e a obra de José Américo, e aspectos pertinentes ao regionalismo nordestino. Possui o Departamento de Documentação e Arquivo, que tem o objetivo de coletar, classificar e conservar os documentos que possibilitem os estudos e as pesquisas acerca da bibliografia de José Américo de Almeida e de personalidades do seu tempo. Atualmente possui mais de 360.000 documentos.

Disponível em http://www.fcja.pb.gov.br/documentacao_e_arquivos.shtml. Acesso em 29 abr. 2015.

canavieira; não queria desvincular os sentimentos das pessoas que escreveram as cartas.

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 (Ibidem, p. 48)

Olhando pelo viés do historiador, José Rufino estaria inutilizando e apagando um documento de valor histórico que poderia ser empregado para a “reconstrução” de uma determinada época ou período, mas, analisando pelo ponto de vista do artista, ele está criando outro documento que possui seu próprio significado e importância no cenário da arte contemporânea.

A reutilização das cartas tiradas da coleção que recebeu como herança seria o renascimento desses objetos. A elevação desses objetos ao estatuto da arte lhes confere sobrevida, no sentido de prolongamento da vida, a lembrança da vida de alguém que, nos trabalhos do artista, pode ser renovada ou reinventada. José Rufino, nesse sentido, recebe o papel de tradutor quando ele revela, interpreta, transmite, representa de uma “língua” para a outra. O conteúdo das cartas e envelopes é traduzido da linguagem escrita e histórica para a linguagem artística e sensível. A memória aqui está nessa tradução como continuidade do passado, no trazer para a atualidade o que está distante. Jacques Derrida, em **Torres de Babel** (2002), reflete a respeito da tradução demonstrando as dificuldades e a impossibilidade da reprodução do texto original ao mesmo

tempo que lhe permite a sobrevida, partindo de textos de outros autores já traduzidos, entre eles, Walter Benjamin. Não vamos nos ater às questões apresentadas no início do texto de Derrida apontando para os problemas de tradução da palavra “Babel”¹⁷, e sim à questão da tradução como herança e transmissão, quando o autor parte para uma discussão do texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Para Derrida, “o tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é devolver, de devolver o que devia ter sido dado” (DERRIDA, 2002, p. 27). Para ele, o próprio título que Benjamin dá a seu texto aponta para o tradutor como aquele que restitui, devolve o sentido. Na tradução de um texto de uma língua para a outra, é dada uma tarefa ao tradutor e este tem o papel de transmitir conteúdo do documento por meio da tradução.

Benjamin não fala da tarefa ou do problema da tradução. Ele nomeia o tradutor como sujeito endividado, obrigado a um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma linhagem, como sobrevivente ou agente de sobrevida. A sobrevida das obras, não dos autores (Ibidem, p. 33).

As obras da série **Cartas de Areia** operam nesse sentido e podemos relacioná-las a três momentos distintos da tradução. O primeiro, quando o artista recebe as cartas, e passa

¹⁷Para Derrida, o próprio nome Babel deveria permanecer intraduzível, o nome traduz e não se traduz. Derrida cita Voltaire falando que Babel (*Bavel*) significa tanto “cidade de Deus” quanto confusão. A narrativa sobre a Torre de Babel aparece na Bíblia Sagrada no livro de Gênesis 11:1-9 (DERRIDA, 2002, p. 12)

a organizá-las estratigraficamente¹⁸; o segundo quando, após a organização, o artista passa à leitura das cartas; e o terceiro momento, quando ele interfere nos objetos, tanto os envelopes quanto as cartas já lidas, conferindo um novo significado e transformando esses objetos. Ele é não apenas o herdeiro no sentido de ter recebido essa coleção de cartas, mas no sentido do tradutor, de ter herdado uma tarefa de transformar esses objetos em outra coisa, conferir-lhes novos significados e garantir que estes sobrevivam ao próprio artista.

José Rufino, em entrevista a Marcelo Campos (2005), na tese **Brasilidades contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira (1995-2005)**, cita que:

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. (CAMPOS, 2005, p. 225)

Uma tradução nunca é feita por completo sem que ocorra uma perda de alguma palavra ou de algum sentido que não pode ser transportado para outra linguagem. Assim como em **Cartas de Areia**, a tradução não é totalmente realizada,

¹⁸ “Março de 1990. [...] dava prosseguimento a uma jornada já iniciada no final dos anos 80, uma espécie de organização estratigráfica de toda a correspondência” (RUFINO, 2007, p. 5).

retomando aqui a impossibilidade de leitura. O tradutor não recupera o sentido original, ele o transforma. O problema da tradução também aponta para mais uma reflexão, a palavra em outra língua pode possuir uma multiplicidade de sentidos e cabe ao tradutor a escolha de qual é mais adequada ou resulta em um melhor entendimento. Diante de uma obra de arte, também possuímos a mesma postura, pois as obras não deixam de ser palavras com várias traduções; a escolha de qual palavra utilizar ou o que a obra nos fala depende de quem a está “lendo”, de quem está diante da obra. Michel de Certeau, em **A invenção do cotidiano** (1994), também reconhece que

toda leitura modifica seu objeto” (p. 264) e compara o leitor a um inventor, ele “não toma o lugar do autor nem um lugar de autor. Invento nos textos outra coisa que não aquilo que era a “intenção” deles. Destacados de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações. (CERTEAU, 1994; p. 265)

Além de todas essas questões colocadas pela série **Cartas de Areia**, o artista José Rufino nos aponta para a preocupação com os títulos de suas obras. Ao chamá-las de **Cartas de Areia**, evidencia um jogo de palavras distinto. Podemos relacioná-lo com o conto de Borges, **Livro de areia**, no qual o protagonista compra um livro raro e encantado, um livro que não tem início, fim ou sequência, que não transmite mensagem, mas que a cada leitura abre novas perspectivas e possibilidades. Areia é a cidade na qual o avô de José Rufino possuía o engenho e também a cidade em que as cartas foram recebidas e endereçadas. Para Agnaldo Farias, no catálogo da

exposição **Cartas de Areia** (1998), o nome da exposição é uma matéria a ser pensada.

Cartas de Areia porque foram de lá remetidas (...) ou de areia porque o passado, todo o passado, é um mosaico frágil e caleidoscópico, uma paisagem constituída por uma miríade de pontos e cujo desenho varia em função do olhar que o presente lança sobre ele? (FARIAS, 1998; p. 2)

Comparamos aqui a multiplicidade de sentidos, a transformação que passa o objeto a ser traduzido e a impossibilidade com relação à tradução; além disso, apontamos para o uso do método arqueológico, uma vez que o artista pratica esse vínculo com a literatura, já que esta faz parte do seu repertório.

“Há uma pessoa que faz coleção de areia” (CALVINO, 2010, p. 11). Podemos também construir uma relação da série **Cartas de Areia** com o texto de Italo Calvino, **Coleção de areia**, do livro que possui o mesmo nome (2010). José Rufino, assim como a personagem do texto de Calvino, possui o gesto de colecionador. Em Paris, Italo Calvino visita uma exposição de coisas estranhas que vão desde tampas de garrafas a invólucros de rolos de papel higiênico, mas para ele mais enigmática é a coleção de frascos de vidro que contém pequenas porções de areia de vários lugares.

A vitrine da coleção de areia era a menos chamativa, mas também a mais misteriosa, a que parecia ter mais coisas a dizer, mesmo através do opaco silêncio aprisionado no vidro das ampolas. (Ibidem, p. 11)

José Rufino, assim como a colecionadora de areia, coleciona fragmentos histórias aprisionadas no tempo. Assim como a colecionadora que consegue aprisionar apenas uma parte da praia, o artista coleciona apenas um pedaço da vida das pessoas que escreveram as cartas. Segundo o autor, as diferenças entre os frascos de areia são mínimas, quanto mais prestamos atenção e tentamos identificar particularidades, mais entramos em outra dimensão, em um mundo de dunas em miniaturas no qual uma praia nunca é igual a outra. Quando observamos as cartas, também realizamos a mesma operação, tentando decifrar o que estava escrito por trás da tinta. Mesmo para o artista, que teve acesso à leitura total das cartas, essas diferenças estão presentes não apenas com a mudança do remetente, mas também com conteúdo que se modifica. Para Calvino (2010), toda coleção é um diário, que pode ser de viagens, como a coleção de frascos de areia, ou um diário de sentimentos, de estados de ânimo, assim como as **Cartas de Areia**.

Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos. (CALVINO, 2010, p. 13)

A coleção, ao mesmo tempo que revela, esconde o que levou a criá-la, a coleção “quer” nos revelar uma descrição do mundo. Assim como os grãos de areia e as **Cartas de Areia**, a vida também é formada de fragmentos.

Prosseguindo com o processo de intervenção nas cartas, passa a empregar manchas de tinta à maneira de Rorschach,

repetindo o que já tinha iniciado na instalação **Laceratio**¹⁹, de 1999, apresentada na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre (1999) (Figura 5).

Depois do envolvimento com a série *Cartas de Areia*, entremeado com a realização de instalações desenvolvidas a partir de sensações corpóreas como respirar, gritar, lacrimejar e dilacerar, respectivamente intituladas *Respiratio*, *Vociferatio*, *Lacrymatio* e *Laceratio*, sendo as três primeiras ainda autoreferenciadas e a última realizada a partir do universo do antigo porto de Porto Alegre, me envolvi, cada vez mais, com a investigação dos mecanismos da memória. Um conjunto de 12 desenhos feitos a partir da modificação de monotípias à maneira de Rorschach, realizados em 1999 como um tímido exercício de registrar paisagens da minha infância. (RUFINO, 2007, p. 7)

¹⁹ Inicia com a intervenção de desenhos nas cartas em 1991; em 1999, realiza na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre (DPERC), uma instalação na qual utiliza as manchas à maneira de Rorschach em documentos de um antigo escritório portuário. Em 2000, passa a incorporar as manchas de Rorschach também às cartas. Lembrando que a série **Cartas de Areia** persiste até a atualidade.

Figura 5 – RUFINO, J. **Laceratio**. 1999. Monotípias à maneira de Rorschach sobre papéis antigos, carimbos, cordões, molduras e vidro.



Fonte: Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 9 jul. 2015.

Herman Rorschach (1884-1922) foi um psiquiatra suíço que desenvolveu a técnica de avaliação psicológica pictórica,

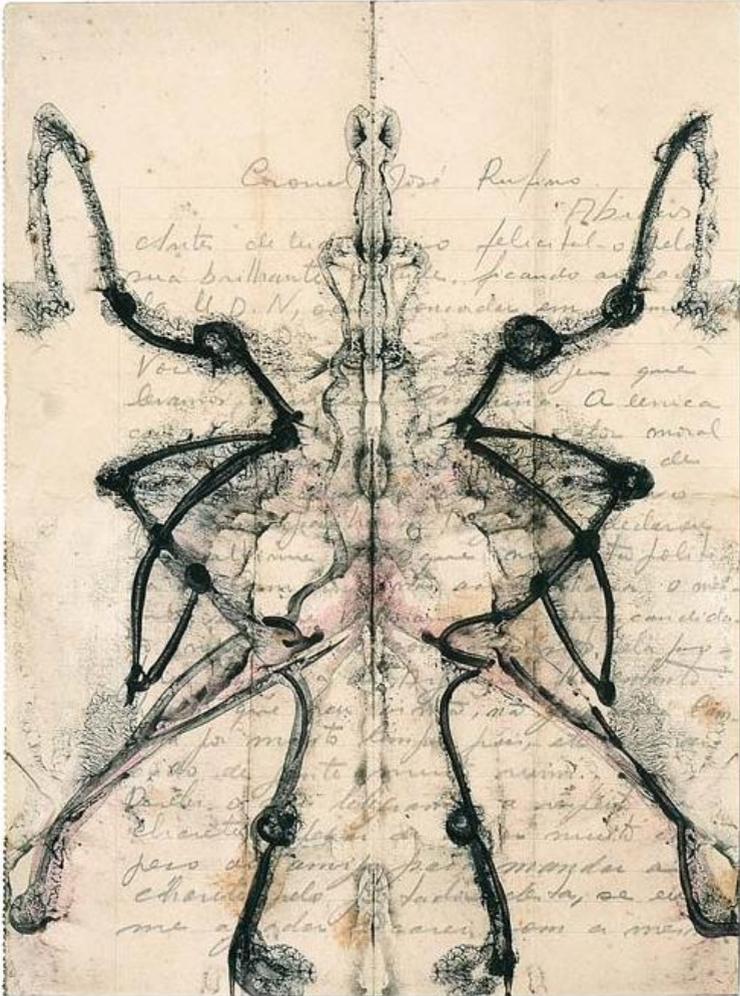
que consiste em apresentar para o paciente 10 lâminas com borrões de tinta que possuem “características específicas quanto à proporção, angularidade, luminosidade, equilíbrio espacial, cores e pregnância formal”.²⁰ A avaliação se dá a partir das respostas para o que parecem ser as manchas de tinta, procurando a compreensão da dinâmica de personalidade do paciente. Não existem respostas corretas e a cada visualização das lâminas o paciente pode perceber um desenho diferente – é um instrumento que é “muito sensível às nuances da personalidade”²¹. A prova de Rorschach pode ser aplicada em qualquer pessoa, de qualquer faixa etária e é até hoje utilizada em vários campos de pesquisa. “As respostas ao Rorschach, portanto, revelam o *status* da representação da realidade em cada indivíduo.”²² Como cita José Rufino, o que ele busca com essas manchas é um retorno à sua memória de infância, mas além disso percebe-se que a realidade do sujeito que está observando as obras é colocada em contraposição com a memória do artista ou das cartas. “Manchas não são palavras, mas palavras podem ser manchas que podem virar figuras” (RUFINO 2007, p. 10). Um confronto entre a linguagem escrita e pictórica também é instalado. Cada carta possui sua própria história e “personalidade”, assim como as pessoas que as observam (Figura 6).

²⁰ Disponível em <http://www.rorschach.com.br/prova-de-rorschach.php>. Acesso 13 maio 2015.

²¹ Idem.

²² Idem.

Figura 6 – RUFINO, J. **Cartas de Areia**. 2000. Têmpera sobre papel (carta de família). Monotipia à maneira Rorschach.



Fonte: Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 25 mar. 2015.

A intervenção em documentos à maneira de Rorschach é um movimento que o artista repete ao longo de sua trajetória,

passando a incorporar os documentos com manchas em peças de mobiliário. Passa das cartas de acervo pessoal para documentos públicos. Esse processo tem início em **Laceratio** (1999), instalação em que utiliza antigos objetos e documentos encontrados em um antigo escritório portuário na 2ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre; seguindo para **Obliterario** (2000), **Murmuratio** (2001), **Plasmatio** (2002), manchas sobre documentos de desaparecidos políticos brasileiros, colados sobre papel de arroz e sobre madeira, na 25ª Bienal de São Paulo; **Memento Mori** (2002), **Náusea** (2008), mobiliário de aço e conjuntos de gravuras à maneira Rorschach sobre documentos bancários e contábeis no Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza e **Blogs & Figments** (2010) manchas sobre jornais antigos de Pittsburg e outros suportes relacionados a Andy Warhol e à cidade, no Museu Andy Warhol, Pittsburg, EUA.²³

Em seu livro de contos, **Afagos**, lançado em 2015, José Rufino mistura a literatura com a sua memória pessoal no conto chamado “Mantra”. Nesse conto, a personagem chamada Dona Heloísa fica viúva e acaba vivendo em uma casa com sua criada Maria José, pois seus filhos “escorregaram pelo mundo”. Em uma determinada fase de sua vida, Dona Heloísa passa a anotar coisas em pequenos papéis, que foram herdados por sua neta quando a senhora faleceu. A neta passou a ler e organizar os relatos e a colá-los em cadernos. Os “lê e relê como se fossem mantras” (RUFINO, 2015, p. 31).

²³ Monotípias em têmperas e acrílica à maneira de Rorschach sobre antigos jornais de Pittsburgh, cobertos com tinta vinílica e reprodução em serigrafia de parte de Rorschach de Andy Warhol, montados em papel de arroz. Serigrafia vinílica de partes das manchas de Rorschach de Andy Warhol sobre papéis coloridos remanescentes do Studio de Warhol recobertos com monotípias à maneira de Rorschach.

Dona Heloísa ficou viúva cedo. Seus dois filhos se casaram jovens e escorregaram pelo mundo. A vida com o marido, os filhos e os netos, o destino trocou por uma casa cheia de grades e pela companhia fiel e servil de Maria José, além de uns poucos gatos. Quando contabilizava uns quarenta e poucos anos, dona Heloísa começou a anotar coisas em pequenos papéis, que depois dobrava e guardava em saquinhos. No fim de cada ano colava uma etiqueta com a data e fechava o saco. Quando morreu, sua neta recebeu da velha Maria José trinta e dois conjuntos de escritos, faltando apenas o referente ao ano de 1973. O pacote de 2006, ano em que a avó morreu, continha uns poucos papéis e estava aberto. Desde então a neta não faz outra coisa a não ser ler e organizar os pequenos e intrigantes relatos. Cola-os em cadernos anuais e grifa os trechos mais enigmáticos, que lê e relê como se fossem mantras: *duas xícaras de açúcar; vela acesa (Maria dorme no sofá); o nome de hoje é Pedro (mais novo que eu, barbudo, motorista de caminhão); o bicho é galo e a flor, açucena.* (RUFINO, 2015, p. 31)

Em um processo que se assemelha ao descrito em seu conto, José Rufino organiza, lê e interfere nas cartas que eram de seu avô. O artista demonstra com a série de cartas a preocupação com a tradição, a herança, além da atitude do colecionador quando reúne e classifica os objetos. Esse processo de classificação também é apontado nos títulos dos trabalhos, o que fica mais evidente e será abordado nas próximas obras estudadas.

2.2 NOSTRUM SPIRITUS REBELLIS, NOSTRUM SPIRITUS DOMITUS

“Logo, imagino partindo dos meus olhos uma grande teia, com linhas que se bifurcam como diagramas genealógicos.” (José Rufino)

José Rufino constrói histórias com memórias, trama conexões entre sua experiência pessoal e suas obras. Na obra **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus** (2010), estrutura relações inserindo elementos aparentemente não conectados, mas que, com o gesto de arqueólogo, acabam por formar um discurso e apontam para artistas que fazem parte de seu repertório.

Partindo da obra do artista, assim como sugere Alain Bois (2009), na introdução do livro **A pintura como modelo**²⁴, procuramos partir de José Rufino, sendo assim, as leituras das obras não necessariamente são a visão do artista, pois a obra **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus** (2010), como tantas outras, ainda não foi pesquisada com maior profundidade. Para a 5ª edição da mostra Paralela, em 2010, com o título **A contemplação do mundo**, José Rufino cria, a nosso ver, um gabinete de curiosidades contemporâneo (Figura 6). A mostra Paralela²⁵ reuniu, nos galpões do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, entre 22 de setembro e 28 de novembro de 2010, 82 artistas, aproximando os novos de outros já consagrados, da geração anos 90. Sob a curadoria de Paulo Reis, foi um evento complementar à 29ª Bienal de São Paulo. A obra hoje faz parte da coleção Itaú Cultural (Figura 7).

²⁴ BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

²⁵ Disponível em < <https://paralela10.wordpress.com/o-que-e-a-paralela/>>. Acesso em 15 maio 2015.

Figura 7 – RUFINO, J. **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus**. 2010. Madeiras, metais, ceras, tingidores, vernizes, vitrine de madeira e vidro, 154 cm x 154 cm x 200 cm. Coleção Itaú Cultural.



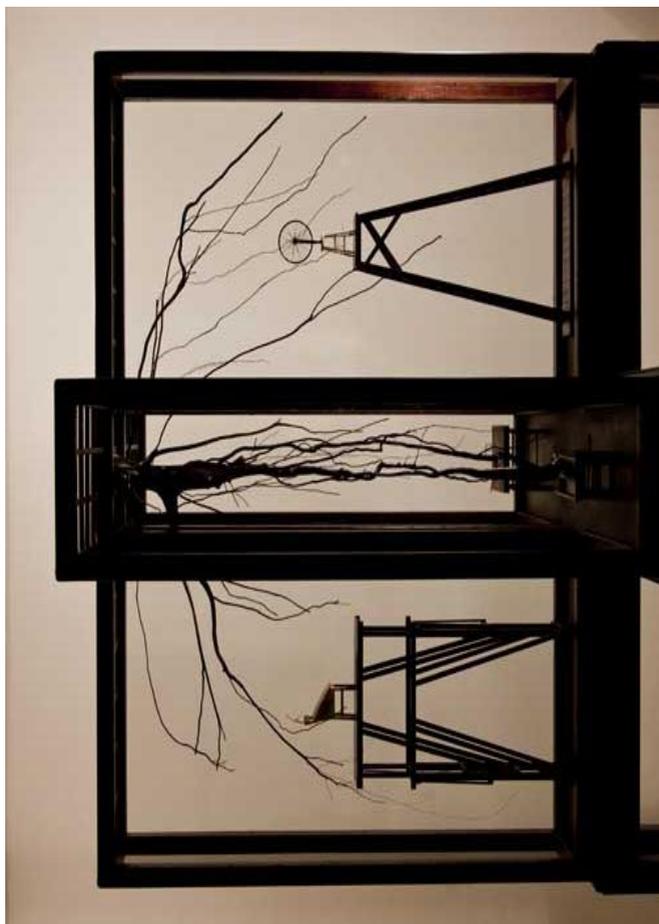
Fonte: Disponível em < <http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 25 mar. 2015.

O móvel, construído de madeira e vidro, expõe miniaturas como se fossem peças de coleção. Duas vitrines de madeira formando dois planos retangulares se cruzam em um eixo central, do qual brota uma raiz. A interseção nos remete ao ponto central, à essência, apoio, sustentação, ao ponto de acontecimentos. Pode-se relacionar a árvore com a sua própria árvore genealógica, a importância de sua família e suas memórias pessoais como o fundamento de todo seu trabalho.

As raízes das árvores partem de um ponto central, entram pela terra, bifurcam-se, promovem a fixação e absorção de nutrientes das plantas; José Rufino se nutre de acontecimentos pessoais, sua memória é o eixo central de sua produção e é o que o artista utiliza para construir relações como as raízes de uma planta. A raiz também pode ser vista como a parte escondida ou enterrada de qualquer objeto, origem, prolongamento, vínculo. A representação de árvores e raízes é uma ação recorrente nos trabalhos do artista e teve início na série **Cartas de Areia** e, como aponta Agnaldo Farias no catálogo da exposição, essas árvores são “mais genealógicas que vegetais” (FARIAS, 1998, p. 5). A utilização de madeira para a construção do gabinete, assim como para as peças em miniatura, também ressalta outra ação recorrente do artista, a utilização de objetos com memória, já que a madeira tem odor, envelhece. Para Baudrillard (2009), a madeira conserva o tempo em suas fibras, tira sua substância da terra, vive, respira, considera esse material um ser que nos remete a uma nostalgia afetiva.

Em uma das vitrines retangulares estão réplicas em miniatura de obras de Marcel Duchamp (1887-1927) – **Roda de bicicleta** (1951) –, e Joseph Beuys (1921-1986) – **Fettstuhl** [Cadeira gorda] (1964) –, enquanto na outra, que forma o cruzamento dos planos, estão miniaturas de duas escrivinhas. A raiz faz a ligação entre os objetos. Tanto a miniatura da obra de Duchamp como a de Beuys estão em uma mesma altura, sobre um pedestal elevado, enquanto as escrivinhas são apoiadas sobre a base da vitrine. As réplicas das obras dos artistas, ainda que possuam a mesma altura uma em relação à outra, são opostas, assim como o pensamento dos dois artistas que José Rufino representa no gabinete (Figura 8).

Figura 8 – Detalhe de **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus**. 2010. Madeiras, metais, ceras, tingidores, vernizes, vitrine de madeira e vidro, 154 cm x 154 cm x 200 cm. Coleção Itaú Cultural.



Fonte: Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 25 mar. 2015.

Enquanto a raiz representa a questão familiar, sua origem e as relações de suas memórias com a produção artística, as miniaturas de obras consagradas representam a

importância desses dois artistas para os trabalhos de José Rufino. Ocorre, ao entrar em contato com essa obra que possui gavetas (Figura 9), que as escrivatinhas desempenham o papel do artista, simbolizando sua formação profissional e trajetória artística, enquanto a outra representa o ateliê, a bancada em que o artista constrói pessoalmente boa parte de suas obras. (Figura 10).

O mental em oposição ao manual, mas ao mesmo tempo relacionados, pois os dois partem do artista, que é o eixo central dessa construção – o que demonstra novamente o interesse de José Rufino em criar paradoxos. Importante notar também que a exposição da qual essa obra faz parte reuniu tanto artistas já consagrados e reconhecidos no cenário de arte contemporânea quanto apresentou novos artistas. Essa relação também pode ser construída com a obra, quando o Rufino coloca Duchamp e Beuys sobre pedestais, exaltando tanto as obras, como os artistas. Assim como nos gabinetes de curiosidades da antiguidade, José Rufino demonstra o interesse em guardar ao mesmo tempo que expõe os objetos. O título da exposição – **A contemplação do mundo** – nos aponta para uma reflexão, pois contemplar nada mais é do que olhar com admiração, apreciar. O artista expõe o que ele considera importante de ser admirado.

Figura 9, Figura 10 – Detalhes das duas escrivatinhas da obra **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus**. 2010. Madeiras, metais, ceras, tingidores, vernizes, vitrine de madeira e vidro, 154 cm x 154 cm x 200 cm. Coleção Itaú Cultural.



Fonte: Disponível em < <http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 25 mar. 2015.

Rufino também sugere uma preocupação com o nome de suas obras. Nas *Cartas de Areia*, a relação com a cidade de Areia e as memórias; em **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus dominus** o artista cria uma taxionomia²⁶, classifica suas obras cientificamente. A taxionomia se ocupa da classificação dos seres vivos e extintos, estabelece uma

²⁶ “Taxionomia: Estudo dos princípios gerais da classificação científica. Distinção, ordenação e nomenclatura sistemáticas de grupos típicos, dentro de um campo científico. *Biol* Ramo que se ocupa da classificação natural dos seres vivos, animais e vegetais.” Disponível em < <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=taxionomia>>. Acesso em 24 abr. 2015.

hierarquia criando grupos e ordenando-os.²⁷ Os critérios para a classificação se fundamentam em dois princípios, sendo o primeiro a descendência, e o segundo, a evolução – evidências acumuladas ao longo da vida, demonstrando as alterações que ocorreram nas espécies, ou seja, o patrimônio genético. A nomenclatura para a classificação taxionômica é feita por palavras em latim. Para a nomenclatura de espécies é definido um binômio, sendo a primeira palavra com letra maiúscula, que representa o gênero, e a segunda palavra em letra minúscula, que representa a espécie; para as subespécies, são designadas três palavras, um trinômio, mantendo apenas a primeira em letra maiúscula e a mesma ordem, todavia a última palavra denomina a subespécie. A tradução do título do latim de *Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus dominus*, significa: “Nossos espíritos rebeldes Nossos espíritos dominados”, e também revela um importante jogo de palavras.

José Rufino busca na nomenclatura científica a classificação e organização de suas obras, e esse ordenamento nos sugere uma coleção. Para Philipp Blom, em **Ter e manter – uma história íntima de colecionadores e coleções** (2003), assim como uma acumulação de livros não forma uma biblioteca, uma simples acumulação de objetos não forma uma coleção. Para uma coleção existir, ela não pode ser apenas o aglomerado de objetos; é preciso que ela siga uma ordem, forme um conjunto coerente e possua significado, mesmo que a princípio os objetos não sejam aparentemente conectados. A coleção serve de apoio à memória. Para o autor, a coleção é uma espécie de relicário que preserva fragmentos e recordações, algo além do nosso alcance. No texto “Um verdadeiro velomaníaco”, Philipp Blom cita Walter Benjamin em “Desempacotando minha biblioteca – um discurso sobre o

²⁷ Disponível em <<http://simbiotica.org/classificacao.htm>>. Acesso 24 abr. 2015.

coleccionar” – para Benjamin, a atitude do colecionador em relação ao que é colecionado resulta

do sentimento de responsabilidade do dono em relação a sua posse. É, portanto, no sentido mais elevado, a atitude do herdeiro. Assim, a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto. (BENJAMIN, 2012, p. 240)

A coleção vive no colecionador e o colecionador vive nela. Aqui a tradição, além da preocupação com a questão familiar apontada nas cartas, está na importância da herança no sentido do legado de Duchamp e Beuys para o artista e para a arte contemporânea. Os gabinetes de curiosidades foram os primeiros lugares criados para receber as coleções e tornaram-se moda na Europa entre a nobreza e os burgueses durante o Renascimento. Nos antigos gabinetes de curiosidades eram ordenados e expostos objetos exóticos – naturais ou manufaturados –, que não eram conhecidos pelo público, objetos e seres encontrados por meio de novas explorações, tudo que despertasse o interesse e a curiosidade do homem.

Junto com o crescente espírito científico do Renascimento na segunda metade do século XVI, veio uma grande quantidade de coleções que procuravam explorar e representar o mundo como ele parecia àquela altura. (BLOM, 2003, p. 35)

Os armários de colecionar eram inicialmente a mobília na qual eram guardados os objetos. Com o tempo, as coleções, que eram apenas armazenadas, passaram a ser organizadas a partir de critérios estabelecidos, muitas delas até servindo para a pesquisa científica (Figura 11).

Para o autor, o ato de colecionar funciona como tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao caos. Encontramos esse sentido em todo esforço que leva o colecionador a tentar capturar a maravilha e a magnitude de tudo e incluí-las em seus bens pessoais. Um colecionador persegue, além dos objetos colecionados para a simples apreciação, a essência, uma busca de significados, “uma esperança de perceber a existência de uma gramática se o número suficiente de palavras e frases puder ser resumido” (Idem, p. 61).

Figura 11 – REMPS, D. **Scarabattolo**. 1689-1690. Óleo sobre tela. Coleção Museo dell’Opificio delle Pietre Dure, Florença.



Fonte: Disponível em <<http://saci-art.com/2013/07/24/the-grand-prince-ferdinands-collections-the-uffizi-gallery-through-november-3/>>. Acesso em 27 jun. 2015.

José Rufino faz referência aos artistas Marcel Duchamp e Joseph Beuys, como já mencionado, colocando miniaturas de

obras desses artistas em seu gabinete contemporâneo, como relíquias de uma coleção.

A obra **Roda de bicicleta**, com o título original em francês **Roue de bicyclette**, consiste em uma roda de bicicleta montada sobre um banco e é considerada o primeiro *ready-made* (Figura 12).

Figura 12 – DUCHAMP, M. **Roda de bicicleta**. 1951. Roda de metal montada no tamborete de madeira pintado, 129,5 cm x 63,5 cm x 41,9 cm.



Fonte: Disponível em

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade>. Acesso em 27 abr. 2015.

Partindo da ideia que o observador deveria se questionar sobre o que define a obra de arte, Marcel Duchamp propõe uma arte fora dos padrões estéticos ao se apropriar e

deslocar os objetos de seu contexto. Para ele, a arte não deveria estar direcionada à retina, ou seja, não deveria necessariamente agradar aos olhos. Legitimou para os artistas o uso de materiais ordinários, não convencionais para o universo da arte naquele momento e possibilitou que eles construíssem suas críticas como pretendiam. Segundo Duchamp, em Cabanne (2012), ele não pretendia fazer uma obra de arte, não havia uma intenção de exposição ou descrição; inclusive, o artista comenta que cada um tem a própria interpretação para suas obras, não existindo nenhuma falsa ou verdadeira. Com Marcel Duchamp, a noção de que um objeto de arte é único é abandonada, a obra de arte pode ser igual aos objetos comuns, o que muda é a intenção do artista, e essa atitude foi chamada de antiarte. De acordo com Cabanne (2012, p. 196), “As duas primeiras versões de *Roda de bicicleta*, de 1913 e 1916, foram perdidas, e a terceira pertence ao Museu de Arte Moderna de New York”.

Podemos também construir uma relação formal inicialmente pela utilização do vidro, da profundidade gerada pela sua transparência e a incidência da luz e pela preocupação em nomear as obras com outro trabalho de Marcel Duchamp: **A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo** ou **O grande vidro**, produzido pelo artista entre 1915 e 1923 e nunca terminado. A obra foi executada em duas lâminas de vidro de aproximadamente 277,5 cm de altura e 175 cm de largura, uma sobre a outra, nas quais Duchamp representa, por meio de figuras abstratas, na parte superior a noiva e na parte inferior os nove celibatários reunidos em meio a uma variedade de aparelhos mecânicos, que sugerem movimento. As imagens são construídas com diversos elementos como óleo, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira. **O grande vidro** faz parte da coleção do Museu de Arte da Filadélfia, nos Estados Unidos e está vinculado a toda a produção artística de Duchamp (Figura 13).

Figura 13 – DUCHAMP, M. **A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo** ou **O grande vidro**. 1915-1923. Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira em dois painéis de vidro, 277,5 cm × 177,8 cm × 8,6 cm.



Fonte: Disponível em

<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>>.

Acesso em 27 jun. 2015.

Nesta obra diferente dos *ready-mades*, Marcel Duchamp não utiliza objetos prontos, aqui percebe-se a preocupação do artista com o processo, os materiais e a construção do trabalho. Utilizou o vidro como uma forma de paralisar o tempo, pois para Duchamp a pintura morre, um quadro pintado 60 ou 80 anos atrás não possui o mesmo brilho e cor de um quadro produzido hoje, “os homens são mortais, os

quadros também” (DUCHAMP in: CABANNE, 2012, p. 117). O vidro interessava o artista como suporte por causa de sua transparência, pela cor que pode ser vista do outro lado e pelo fato de, quando fechado, impossibilitar a oxidação, ou seja a cor ficaria o maior tempo possível inalterada. Nota-se a preocupação com problemas técnicos das obras e a contradição, pois, para um artista que não pretendia fazer obras de arte, Duchamp mostrava-se cuidadoso tanto com os seus trabalhos quanto com a longevidade das obras.

O grande vidro também possibilitou ao artista um estudo da profundidade. Aponta para uma preocupação com o espaço. Além do estudo do espaço, os títulos das obras eram outra preocupação de Duchamp, ou melhor, a forma de juntar as palavras que poderiam ser lidas e interpretadas com vários significados diferentes.

Os títulos, em geral, me interessavam muito. Estava ficando meio literário naquela época. As palavras me interessavam. A reaproximação de palavras às quais eu juntava a vírgula e “mesmo”, um advérbio que não faz nenhum sentido, pois não é “eles mesmos” e não se refere nem aos celibatários nem à noiva. (Ibidem, p. 67)

Percebe-se mais do que uma aproximação com **O grande vidro**, pois na relação aqui construída o gabinete criado por José Rufino demonstra a preocupação com a coleção, com o guardar/exibir as relíquias, com a transmissão de conhecimento, que era o princípio dos gabinetes de curiosidades antigos.

O outro trabalho representado em miniatura na obra **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus é Fettstuhl** [Cadeira gorda] (1964), do artista alemão Joseph

Beuys (1921-1986). A obra consiste em uma cadeira de madeira na qual o assento possui uma gordura moldada em um formato triangular e um arame amarrado em seu encosto. (Figura 14).

Figura 14 – BEUYS, J. *Fettstuhl*. 1964. Cadeira de madeira, gordura e arame.



Fonte: Disponível em <

<https://www.tumblr.com/search/beuys%20fettstuhl>>. Acesso em 25 mar. 2015.

Beuys foi um artista múltiplo: além da escultura, trabalhou com performances, vídeos e instalações. Suas obras partiam de materiais e conceitos em transformação se opondo a tudo que é estático. Para o artista, o pensamento – o processo de criação e organização – era a primeira forma de escultura. Seu conceito de escultura estava além do objeto físico e compreendia a política, a cultura, a educação e a organização social, Joseph Beuys cria o conceito de escultura social como compreensão do pensamento humano. Sua teoria escultórica

estava muito mais para uma atitude política do que artística. Segundo Archer (2013), para Beuys,

A escultura deve sempre questionar obstinadamente as premissas básicas da cultura predominante. Esta é a função de toda arte, que a sociedade está sempre tentando suprimir (...). Somente a arte torna a vida possível – é assim radicalmente que eu gostaria de formulá-la. (ARCHER, 2013 p. 115)

Para o artista, a arte deveria desempenhar um papel ativo na sociedade e, a partir disso, entendemos seu “conceito de arte ampliada”, que via a arte como parte integrante da vida, indispensável no processo de formação e organização social. A partir do momento que o artista produzia alguma coisa, era transmitida uma mensagem e esta mensagem não partia da matéria, mas do pensamento do artista. Para Ana Catarina Marques da Cunha Martins Portugal, em sua dissertação **O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação** (2006),

A arte seria para ele o único caminho capaz de proporcionar uma mudança real na vida do homem. Ao artista cabia a função de oferecer instrumentos aos outros que levassem a um debate; por isso, sua obra muitas vezes acabava centrando-se no sujeito, na ação, e não necessariamente no objeto. (PORTUGAL, 2006, p. 50)

A utilização da gordura consistia em uma metáfora de como deveria ser organizada a sociedade, pois esse material era passível de transformação, por ser flexível e poder ser moldada. Quando exposta ao calor, a gordura amolece e se

torna líquida, todavia, em contato com o frio, se solidifica. A gordura foi um material recorrente nas obras de Beuys, pois durante a guerra o artista teve seu avião abatido, foi resgatado e mantido vivo coberto com gordura e feltro. Era um material que não estava associado à arte nos anos 60. Como afirma Archer, “gordura e feltro permaneceram como seus principais materiais” (ARCHER, 2013, p. 114) – até hoje não se tem certeza se essa história é verdadeira ou se é mais uma das criações de Beuys, mas percebe-se a memória pessoal do artista como um dos conceitos que permanece em suas obras.

José Rufino indica²⁸ a obra de Joseph Beuys denominada *O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado* (1964) como ponto de partida para sua obra **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus**. Sabe-se que a obra de Beuys serviu como uma crítica à Duchamp. Na ação do artista, a frase: “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado – *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird Überbewertet*” foi escrita em papel de 157,8 cm x 178 cm, utilizando-se materiais como papel, tinta a óleo, nanquim, feltro, chocolate e fotografias (Figura 15).

Com essa obra, Beuys apontou para o que ele considerava como a falta de comunicação e engajamento político por parte de Duchamp. Enquanto a atitude de Duchamp era a provocação, a rejeição aos padrões e das definições do que era arte ou seu objetivo teria se esgotado, uma vez que suas obras haviam se tornado peças de coleções e museus. Para Beuys, a produção de objetos ou o que persistia de uma ação possuía valor enquanto resultava desta ação; não estava preocupado com a necessidade imposta pelo mercado de arte e sim com que suas obras pudessem transpor o campo artístico. Para Portugal,

²⁸ Em conversa por meio virtual (mensagem *inbox* no Facebook), em 29 de junho de 2015.

Duchamp chamou à atenção para o conceito de arte e sua circulação, pensando a antiarte. Beuys foi além disso, para ele não havia antiarte, com um anti referindo-se a um novo objeto de arte como nos *ready-mades*, mas sim, uma nova maneira de propor a arte, ampliando seus significados para além dos objetos artísticos. (PORTUGAL, 2006, p. 52)

Figura 15 – BEUYS, J. **O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado**. 1964. Papel, tinta a óleo, nanquim, feltro, chocolate e fotografias, 175 cm x 178 cm. Coleção Museu Schloss Moyland.



Fonte: Disponível em <<http://www.nrw-museum.de/dynamische-inhalte/details/works/das-schweigen-von-marcel-duchamp-wird-ueberbewertet.mpdf>>. Acesso em 22 jun. 2015.

É a partir desse pensamento de Beuys que José Rufino cria seu gabinete de curiosidades contemporâneo. Mesmo entendendo a importância de Duchamp, coloca sua obra em oposição à de Beuys no seu trabalho, assim como *naturalia* e *artificialia* nos gabinetes antigos. São dois conceitos diferentes, mas que participam de um mesmo espaço.

Os gabinetes não eram apenas recipientes de curiosidades e preciosidades, eram também uma enciclopédia de objetos, um programa do mundo em microcosmo, um *theatrum memoriae*, no qual as partes individuais ilustravam seu lugar no grande drama da mente divina. [...] Expressava eloquentemente uma visão do mundo dominada por ideias de metamorfose e significados ocultos. Demonstrava que *artificialia* e *naturalia* eram dois lados da mesma moeda, assim como a vida e a morte e podiam mudar diante dos olhos de quem as contemplava. [...] nada é o que parece, e há por trás de tudo uma ordem oculta. (BLOM, 2003, p. 53)

José Rufino entende a importância dos dois artistas e os coloca em equilíbrio. Em sua obra **Nostrum spiritus rebellis**, **Nostrum spiritus domitus**, lembra-nos da herança deixada por Duchamp e Beuys, que foram espíritos rebeldes (*spiritus rebellis*), que quebraram os paradigmas de seu tempo, foram além do conceito dominante de arte (*spiritus domitus*); no entanto, como a obra parte de Beuys, para ele esse artista foi mais longe. No gabinete criado por Rufino, assim como em suas outras obras, os objetos não são escolhidos aleatoriamente, mas fazem parte de uma ordem oculta criada pelo artista que nos leva à reflexão. Como em Beuys, a arte serve como instrumento que leva a um debate, centrada na ação e não no objeto. As obras de Rufino também não são estáticas, mas

transformam-se com a ação do tempo; já são objetos que carregam sua história, e não escolhidos aleatoriamente ou com indiferença.

A arqueologia nesse trabalho transita por diferentes formulações conceituais. São artistas cujas obras possuem enunciados; artistas múltiplos, pois suas obras apontam para dicotomias, ramificações que podem ser construídas ou teias que podem ser tecidas, estabelecendo relações. Para Duchamp, os mais comuns dos objetos se tornam objetos de arte a partir da decisão do artista, enquanto para Beuys a experiência pessoal é o único caminho capaz de conduzir a criação. Em Rufino, a sua experiência pessoal, a sua memória está diretamente ligada com seus trabalhos, assim como, para Beuys, a preocupação não é museológica e sim arqueológica, ou um conjunto de conhecimentos que vão além do trabalho de um exímio colecionador.

2.3 DOGMA

“...porque aqui, pelo menos, fica revelado meu categórico ofício-vício mnemônico. Vivo confortavelmente confinado no bucólico cativo do passado, eternamente voltando, arrastado por ondas de ecos perdidos, por perfumes de velhos jasmims e pelo toque enrugado e delicado da pele de tios e avós.”
(José Rufino)²⁹

²⁹ RUFINO, José. Incisus Marmorii. **Revista Tatuí**, nº 5, Recife, p. 18 a 21. 2011.

Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Texto-Jose-Rufino-INCISUS-MARMORII.pdf>>. Acesso em 9 dez. 2014.

Marcando seus 30 anos de produção, José Rufino ocupou a Central Galeria de Arte em São Paulo de 8 de abril a 2 de junho de 2015 com a exposição **Dogma**, na qual apresenta tanto trabalhos antigos quanto inéditos. Em entrevista concedida ao Programa Arte 1 (transcrita e constante dos anexos do presente trabalho), o artista cita que “Essa exposição de alguma forma (...) é um fechamento de um ciclo, dá para olhar para trás e ver todo um percurso”³⁰. A exposição **Dogma** apontou para elementos recorrentes nos trabalhos do artista e nos remete à arqueologia pessoal de José Rufino. O artista volta a transitar por diferentes conceitos, partindo de sua memória pessoal, nesse constante movimento de retorno ao passado. A começar pelo título da exposição, em que destacamos sua preocupação com o nome das obras. “Dogma” é uma palavra que pode significar tanto um princípio, um ponto fundamental como uma verdade absoluta que deve ser aceita sem questionamentos. A exposição aponta para elementos fundamentais na formação do artista. Na mesma entrevista a respeito de **Dogma** (2015), o artista diz que:

De alguma maneira essa exposição tem um recorte e é um recorte que segue alguns eixos, se chama Dogma exatamente por isso, é aquilo que foi digamos dogmático na minha formação e que de alguma forma eu tive até que suplantar tanto do ponto de vista filosófico, político, ideológico quanto estético pra resultar no que eu sou hoje. Então não é uma retrospectiva, enfim, porque é uma exposição relativamente pequena, mas ela demonstra talvez isso, aponta para certos caminhos que foram

³⁰Disponível em <<http://arte1.band.uol.com.br/memoria-e-apropriacoes/>>. Acesso em 20 jun. 2015

fundamentais na consolidação do trabalho. (RUFINO, 2011)

Nessa exposição ficou clara a sua posição como arqueólogo. Os dogmas não deixam de ser os enunciados que são partes do discurso do artista; são portadores de verdade. A memória pessoal (que é o lugar de onde ele fala), o interesse por literatura, coleção, a questão política, a utilização de objetos e sua atenção em classificar e nomear as obras são os dogmas/enunciados que precisamos acessar para entender a ordem interna do artista. Por meio desses dogmas, pontos fundamentais, construímos relações que resultam no método arqueológico de José Rufino.

A respeito das obras apresentadas na exposição **Dogma** (2015), cabe ressaltar que algumas delas não receberam nenhum texto narrativo ou descritivo, pois são inéditas. Sobre essas obras, tentarei descrevê-las, sabendo que não necessariamente são expressão do que o artista deseja dizer, mas a representação do que me ocorreu ao entrar em contato com elas. De outras, alguma coisa já havia sido descrita pelo artista ou por críticos, como os trabalhos da série **Cartas de Areia** iniciados em 1991, que foram reapresentados por José Rufino nessa exposição e que fazem parte do início da formação do artista. A primeira obra a ser descrita é o trabalho que leva o mesmo título da exposição **Dogma**. (Figura 16).

Figura 16 – RUFINO, J. **Dogma**. 2005. Grafite sobre papel, madeira, PVC, metais, resina e verniz, 1.434 cm x 46 cm x 16 cm.



Fonte: Disponível em

http://www.centralgaleriadearte.com/full_screen.php?obra=4213>. Acesso em 15 abr. 2015.

Nessa obra feita em 2005, José Rufino se apropria de um desenho iniciado por seu pai enquanto preso político

É um retrato inacabado de Karl Marx, feito a lápis sobre um papel quadriculado, colocado em uma moldura de madeira, no qual o artista incorpora alguns objetos que são cálices,

formando uma espécie de altar como forma de evidenciar a imagem. Sobre essa obra, o artista comenta (em entrevista já mencionada) que:

[...] eu terminei incorporando aqui nessa espécie de altar para o próprio Marx, então ele parece ter um certo suspiro de uma cobrança ideológica, mas eu acho que aqui já configurado no ambiente dessa exposição que leva o nome *Dogma* da própria obra ele termina encontrando uma certa paz, pelo menos para mim e está definitivamente transmutado e inclusive incorporado em um outro sistema, que é o sistema da própria arte.

José Rufino intervém novamente no passado, trazendo objetos que já possuem sua própria história, ressignificando-os. Transforma mais uma vez o que é privado em público. Nesse trabalho, ao mesmo tempo em que trata de sua memória pessoal, pois é um desenho de seu pai, trabalha também com a memória coletiva de famílias que passaram pela mesma situação durante o regime militar no Brasil. Em algumas de suas obras, o artista nos propõe essa discussão política iniciada na 25ª Bienal de São Paulo, com **Plasmatio** (2002) (Figura 17), manchas sobre documentos (cartas, documentos, bilhetes, depoimentos, manifestos) relativos a desaparecidos políticos brasileiros, colados sobre papel de arroz e sobre madeira.

Figura 17 – RUFINO, J. **Plasmatio**. 2002. Monotipias à maneira de Rorchach (têmpera) sobre papéis, colados sobre papel de arroz e sobre madeira; mobiliário modificado, carimbos e cordões.



Fonte: Disponível em < <http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 11 jun. 2015.

Como um retorno ao papel de colecionador, José Rufino tem “a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão” (CALVINO, 2010, p. 13).

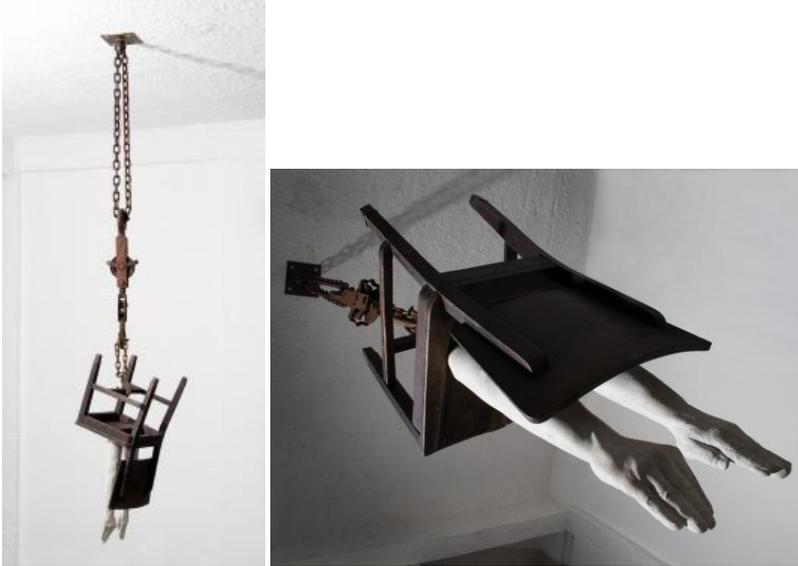
Outra via para se pensar as obras da exposição **Dogma** é a partir do texto de Jacques Derrida, “Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível” (2012). O autor discute a respeito do arquivo. Particularmente entendo a memória também como a necessidade ou desejo de colecionismo, partindo de Derrida. Temos a necessidade de memória, porque

temos o medo de perder. Para Derrida, “O arquivo, não é uma questão de passado, é uma questão de futuro” (p. 132), pois selecionamos o que consideramos que é importante e o que precisamos que se repita no futuro. “É o que fazemos todo o tempo na vida, a pulsão de arquivo: o que vamos deixar de lado e o que vamos repetir?” (Ibidem). O papel do arquivista, além de guardar, é também o de destruir, pois se ele não destruísse, se guardasse tudo, não seria um arquivo. Para o autor, esquecer é preferir não guardar. Podemos criar uma relação com dois elementos já tratados anteriormente: o colecionador e o tradutor. O arquivista, assim como o colecionador e o tradutor, faz uma escolha. O colecionador escolhe o sentido de sua coleção e os objetos que farão parte dela, porque se não existe uma ordem, um sentido, ela deixaria de ser uma coleção e passaria a ser uma simples reunião de objetos. O tradutor faz uma escolha quando seleciona as palavras, dentre tantas, que vai representar e transmitir de uma língua para a outra. Esta escolha também obedece a um sentido, pois uma palavra escolhida e colocada no lugar errado pode mudar todo o entendimento do que foi traduzido. Assim como na tradução e na coleção, a memória no arquivo está em trazer para a atualidade o que está distante e dar continuidade ao passado garantindo que este sobreviva amanhã. Esse movimento de olhar projetado para o passado é discutido por Agamben em “O que é contemporâneo?”, no livro **O que é contemporâneo e outros ensaios** (2009): a “via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia” (AGAMBEN, 2009, p. 70), no sentido de situações que já aconteceram, já foram vividas e que no presente não podemos mais viver nem alcançar, um olhar para o não vivido no que é vivido, um movimento que não cessa em se repetir.

No trabalho **Turbador** (2015), obra inédita apresentada na exposição, José Rufino monta uma instalação na qual os

objetos que fazem parte da obra nos remetem a um corpo. (Figuras 18 e 19).

Figura 18 e Figura 19 – RUFINO, J. **Turbador**. 2015. Cadeira antiga, metais e cimento, 310 cm x 50 cm x 45 cm.



Fonte: Disponível em

http://www.centralgaleriadearte.com/resultado.php?artista_ext=rufino&status_ext=avenda.. Acesso em 15 de abr. 2015.

A obra é composta por correntes e objetos de metal, uma cadeira antiga e dois antebraços e mãos moldados em cimento. O nome da obra **Turbador** nos sugere uma pessoa perturbadora, agitadora. O artista pode estar ressaltando novamente a questão política da época da ditadura, em que pessoas que eram contrárias ao regime militar eram perseguidas, reprimidas, presas e por vezes torturadas, todavia, a posição das mãos na obra nos revela outras relações. Na instalação, os antebraços e mãos moldados em cimento não estão simplesmente soltos, como se a pessoa estivesse pendurada, mas estão rígidos, tensos, como em um mergulho.

A cadeira sugere e ocupa o lugar de um corpo que quer mergulhar, mas está preso, o que cria uma situação antagônica. A palavra “turbador” pode ser relacionada com a agitação, a desorganização, a movimentação da superfície quando o corpo penetra na água. A posição das mãos nos remete também ao rompimento de uma superfície, que é o que acontece em um mergulho. O ato de mergulhar poderia nos indicar um mergulho na memória, agitando ou perturbando o pensamento.

O artista já se colocou em uma situação de mergulho em seu texto autoral “Desenhos ao Léthe” (2007)³¹, quando comenta a respeito do processo em que derrama tinta sobre papel para obter os efeitos das manchas de Rorschach:

Muitas vezes os papéis receberam várias aguadas e várias dobraduras e muitos não saíram desse estágio aquoso e indefinido, como se nenhuma imagem quisesse aflorar de seus leitos rasos, por mais que eu lançasse meu olhar mergulhador e tentasse ver partes das topologias abaixo da superfície turva. Em dias específicos, meus mergulhos pareciam funcionar, vestindo o escafandro da memória (PESSOA & CANTON, 2007, p. 10)

Escafandro é um aparelho impermeável do qual os mergulhadores se revestem para trabalhar submersos na água por longos períodos e é equipado com dispositivo que

³¹ 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. p. 136-145. Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Desenhos-ao-Lethe2.pdf>>. Acesso em 25 ago. 2013.

possibilita a comunicação com a superfície para renovação do ar. Quando o artista se veste com o escafandro da memória, ele continua em contato com a superfície, que no caso é a atualidade, todavia, na obra **Turbador**, o corpo vai mergulhar sem nenhum equipamento. Vai romper a superfície da memória em um uma única respiração, interromper a comunicação com o presente, permanecendo mergulhado no passado. Sem a utilização do escafandro, que seria supostamente essa comunicação com o hoje, o artista permanece mergulhado na memória.

José Rufino, na exposição **Dogma**, apresenta novamente obras da série **Cartas de Areia** (Figura 20). Os trabalhos que fazem parte dessa série, como já apontado anteriormente, foram os primeiros que projetaram o artista no cenário de arte contemporânea no Brasil. A exposição das cartas vem a confirmar a intenção de um recorte apontando para uma espécie de retrospecto de sua produção, o fechamento de um ciclo do qual fazem parte vários caminhos, *dogmas*, que foram fundamentais para a formação e consolidação do artista.

Figura 20 – RUFINO, J. **Cartas de Areia**. 1999. Têmpera sobre papel, 15 cm x 10 cm.



Fonte: Disponível em http://www.centralgaleriadearte.com/a_artista/home.php?artista=rufino&gen=m, Acesso em 20 maio 2015.

Como finalização da entrevista a respeito da exposição³², o artista José Rufino cita que:

³² Disponível em < <http://arte1.band.uol.com.br/memoria-e-apropriacoes/>>. Acesso em 20 jun. 2015

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 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 apropriações hoje em dia, memórias muito mais alheias do que propriamente particulares.

Este primeiro capítulo se encerra partindo do lugar de onde fala o artista, o lugar de suas memórias, tentando evidenciar, em leitura própria, que José Rufino parte para uma arqueologia do lugar, a memória que não é mais a sua e sim, o que o lugar fala para ele, a memória coletiva. Para isso centramos a visão, sobretudo, nas obras da série **Cartas de Areia** (1991), **Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus** (2010), e na exposição **Dogma** (2015), em que o artista comemorou seus 30 anos de carreira, evento muito oportuno para este trabalho, pois percebemos sempre a ressignificação do passado, dispositivo que move a poética do artista, parte de uma arqueologia de memórias que podem ser tanto pessoais como coletivas. No capítulo seguinte, a ordem será inversa: “arqueologia coletiva: memória e lugar – o que o lugar fala para ele”, outra possibilidade de ver sua obra, onde os lugares dizem e ele expressa.

3 ARQUEOLOGIA COLETIVA: MEMÓRIA E LUGAR, O QUE O LUGAR FALA PARA ELE

“Encontramos três sortes de espaços: o espaço abstrato, oriundo da geometria, o espaço concreto, da memória e dos rastros, isto é o lugar e, finalmente, um espaço híbrido que ressaí aos dois precedentes e que nomeamos *site*.”

(Anne Cauquelin)

Os lugares sempre falaram para os artistas. José Rufino constrói relações entre sua história com as obras que ele produz, parte de uma arqueologia de memórias, transformando primeiramente suas memórias pessoais em coletivas, para posteriormente utilizar a operação inversa, tomando o espaço e a história do lugar como suporte para suas obras, apropriando-se não apenas de objetos, mas procurando elementos que criaram uma relação coletiva. Busca uma memória que cabe dentro de uma coletividade, a experiência partilhada, sentido de lugar que ele tenta elaborar plasticamente e poeticamente. Nas obras como **Silêncio** (2010) e **Ulysses** (2012), que serão tratadas neste capítulo, reafirma seu gesto de arqueólogo, buscando na cidade os elementos para esses trabalhos; para isso, constrói um diálogo entre a instalação e o lugar em que a obra está inserida, diálogo dos objetos com a cidade, materiais anônimos coletados para a construção das instalações. Neste capítulo optamos por fazer uma interlocução com um artista catarinense, Carlos Alberto Franzoi, com a obra **Permanência espaço/tempo**, série em que o artista se apropria de livros de contabilidade da antiga fábrica de cervejas Antarctica e constrói instalações, objetos, intervenções e performances que apresentam reflexões sobre a memória e o patrimônio.

Para entender esse gesto do artista José Rufino, primeiramente vemos necessário conceituar alguns termos que utilizaremos para a leitura das obras e que são de suma importância, fundamentais para nosso entendimento como instalação e *site-specific*³³; retomaremos também questões já evidenciadas no primeiro capítulo, como o espaço e o lugar.

Nos trabalhos do artista José Rufino, temos uma série de conceitos que se encontram e se relacionam, dando sentido às camadas arqueológicas, à mistura de tempos. Buscando resolver plasticamente essa construção de discursos, o artista por vezes dispõe de obras que se configuram como instalações. Stephane Huchet, em seu texto “Instalação em **Situação**” (grifo do autor, 2006), propõe uma definição e articulação dos conceitos de instalação. Para o autor,

Dar a instalação uma definição prévia é quase impossível, porque, como todas as práticas plásticas, ela se situa no lugar de convergência de várias dimensões históricas e críticas que a tangenciam. Para sermos rápidos, podemos defini-la como um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídia ou não, investindo os recursos de um dado espaço tridimensional muitas vezes no chão institucional ou não. (HUCHET, 2006, p. 18)

Para o autor, a instalação se constrói pela multiplicidade de fragmentos, resíduos e rastros; possui uma temporalidade paradoxal, efêmera e, como gênero expositivo, proporcionou a mudança de relações entre o observador e o museu. Considerando essas definições, fica evidente a utilização do

³³Não é possível detalhar com toda a profundidade neste trabalho a complexa história destes dois termos e nem essa é nossa intenção, todavia, precisamos conceituá-los.

artista José Rufino desse recurso plástico. A instalação, assim como a arqueologia, é formada por diversos enunciados, podendo ter relação com o espaço e o lugar ou não. Foi com a primeira exposição de instalações organizada pelo MoMA em Nova York em 1970, intitulada Spaces³⁴, com a curadoria de Jennifer Licht, que o espaço e o lugar tornaram-se um material. Para a curadora da exposição, o espaço foi

considerado como um ingrediente ativo, a ser não apenas representado, mas conformado e tornado característico pelo artista, capaz de envolver e mergulhar o observador e a arte numa situação de maior porte e escala. De fato, o espectador agora entra no espaço interior da obra de arte. (HUCHET, 2006, p. 22)

O espaço tem sido trabalhado de diferentes formas ao longo da história da arte, com artistas buscando diversos contextos para esse conceito. Para a compreensão da produção artística contemporânea, muitas vezes se vê necessário o retorno a questões já bastante discutidas, mas que não se esgotam. É o que podemos observar com relação ao espaço nas obras de José Rufino, como a relação da obra com o lugar de exposição. O artista trabalha o espaço como em uma escavação arqueológica, vasculhando as camadas de uma cultura, as camadas do tempo que estão ali encobertas. Utilizando os conceitos de espaço e lugar tratados por Certeau (1994), relacionamo-nos a partir de agora com a arqueologia coletiva, o

³⁴ HUCHET, Stephane. Instalação em Situação. In: **Concepções contemporâneas de Arte**. NAZARIO, Luiz & FRANÇA, Patricia. Orgs. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Com versão original em inglês disponível em https://archive.org/stream/MOMASpaces/MOMA_Spaces#page/n1/mode/2up. Acesso EM 20 jun. 2015.

espaço da memória que é de todos e o lugar como o ambiente físico, lugar praticado e vivido, a cidade. O espaço como movimento, possuindo velocidade e tempo, enquanto o lugar como fragmento que, quando acionado, proporciona o espaço da memória. O lugar, para Certeau, é como um palimpsesto, que possui camadas que podem ser apagadas para que uma nova escrita seja feita. O lugar de exposição então possui a mesma característica, pode ser “apagado” ao final de uma exposição e receber novos trabalhos, não deixando com isso de constituir um lugar com memória, pois mesmo com o “apagamento”, tudo que aconteceu naquele lugar ainda está lá, mesmo que não seja visível. Os lugares possuem uma memória própria que muitas vezes é inerente ao espaço.

Ao falar de espaço e lugar, podemos também considerar as definições de Anne Cauquelin, no capítulo “O logos e o lugar”, no livro de Stephane Huchet **Intenções espaciais – a plástica exponencial da arte [1900-2000]** (2012). Para Cauquelin, podemos determinar três categorias para os espaços: o espaço abstrato, resultante da geometria; o espaço concreto, da memória e dos rastros, que ela nomeia de lugar; e um espaço híbrido derivado e distinto dos dois anteriores ao qual a autora nomeia *site*. No primeiro, temos a definição de uma posição, enquanto no segundo encontramos uma singularidade, lugar próprio que articula um tempo, um meio e um espaço. A autora ainda nos coloca uma definição dos conceitos de espaço, lugar e *site*:

o *site* está, portanto, em relação com o lugar, esse lugar feito de memória (...) mas também com o espaço partilhável e mensurável da física. Situado, posicionado, ele ocupa um pedaço de território, memorável, ele escapa às medidas calculadas e terrestres. Ele consegue portanto preencher [...] o hiato que existe entre espaço e lugar. [...] Do lugar, o *site* resguarda o traço principal,

que é o de memorização, de envolvimento, de ambientação, que se trate de meio físico ou de um meio contextual, comportamental e transmissível pelos usuários, ou de arquivamento. Esse *site* contém o tempo, na forma de memórias acumuladas e ele é contido em e pela temporalidade, de cuja oferece uma imagem expressiva. (CAUQUELIN apud HUCHET, 2006, p. 160)

As práticas artísticas que operam no *site* por vezes se sobrepõem, não havendo necessariamente separações definidas. O *site*, esse espaço heterogêneo, passou então a indicar inicialmente obras que estão relacionadas com o espaço, mas foi apenas com o sentido da expressão *site-specific* que a obra passou a ser relacionada com coordenadas espaciais e topológicas. As práticas *site-specific* funcionaram como uma oposição aos ideais modernistas, principalmente às práticas mercadológicas do circuito de arte (BARRETO, 2013, p. 286).

Outro termo utilizado para indicar obras relacionadas com o espaço é *in situ* – conceito nomeado por Daniel Buren, em 1971, que questionava as tensões que os artistas enfrentam quando precisam levar um trabalho do lugar de concepção para o lugar de exposição. Era uma forma de crítica entre a relação da arte e das instituições.

Foi apresentado por ele como devendo levar em conta a arquitetura do museu, a situação geográfica e, sobretudo, tornar visíveis as condições nas quais suas obras deveriam ser percebidas e entendidas. (HUCHET, 2006, p. 28)

Vamos entender o trabalho de Rufino como *site-specific*, uma vez que o próprio artista utiliza essa expressão e

porque nos trabalhos que serão apresentados no decorrer deste capítulo notamos relações que vão além do espaço físico.

A denominação *site-specific*, assim como a utilização do espaço e a instalação, são termos contemporâneos, funcionam como uma noção operatória que está em obras muito antigas. Didi-Huberman³⁵, no livro **Ante el tiempo**, questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem. Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história, e propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico, por ser formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, e comenta que, diante de uma imagem, de repente o presente se vê capturado e exposto à experiência do olhar. Tal compreensão nos leva à ideia de noção operatória, que diz respeito a procedimentos que se metamorfoseiam e persistem na contemporaneidade. As grandes questões humanas sobrevivem nas obras, é por meio delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na obra, não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem. Estas são algumas das ideias centrais do autor, que persistem em vários de seus livros e que nos auxiliam a empreender algumas destas aproximações em tempo/destempos.

Utilizaremos a obra **Êxtase de Santa Teresa** (1654-1652), de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), que se encontra na Igreja de Santa della Vittoria em Roma, na Capela Cornaro, para demonstrar essa afirmação. Na constituição dessa obra barroca, Bernini preparou uma estrutura arquitetônica em que a obra foi inserida – a arquitetura compõe a obra e está

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo Editora S. A., 2006. p.11.

relacionada tanto com o espaço da arte, quanto com o espaço do observador. (Figura 21).

Figura 21 – BERNINI. Êxtase de Santa Teresa (1654-1652).



Fonte: Disponível em

<<http://flickrriver.com/photos/hugocesar/4913516401/>>. Acesso em 6 jul. 2015.

A obra é constituída por três partes, a primeira formada por uma escultura de figura feminina, Santa Teresa, que está deitada sobre uma base nebulosa, presa na arquitetura, sugerindo que as figuras estão flutuando; a segunda, localizada do lado oposto, constituída por um anjo alado que segura uma flecha dourada; e a terceira, uma estrutura metálica em forma de raios na cor dourada, que desce da cúpula da capela onde a escultura se encontra, criando efeitos de iluminação direcionada. A luz é utilizada para dar ênfase ao momento em que a Santa é atingida pela flecha do anjo, “as duas figuras, em sua nuvem flutuante, são iluminadas (a partir da janela oculta acima) de tal modo que parecem quase imateriais. O espectador sente-as como visões” (JANSON & JANSON, 2000, p. 257).

Podemos considerar que este conjunto representa uma instalação, que não é contemporânea e que opera como uma obra de *site-specific*, ou seja, que está diretamente ligada ao espaço arquitetônico em que está inserida, todavia, está relacionada também com o espaço de envolvimento, a ambientação, constituindo relações tanto físicas quanto simbólicas.

Miwon Kwon, em “Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*”³⁶, sugere que inicialmente não existia uma separação física entre o trabalho de *site-specific* e o local em que a obra era instalada. A arte de *site-specific* era determinada pelo espaço em que estava inserida. O espaço da arte era o espaço real e, nesse contexto, exigia a presença do observador. Segundo a autora, o *site* inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam. A obra ser específica de um lugar não basta; é necessário que se

³⁶ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. **Revista Arte e Ensaios**. n. 17, 2012. Originalmente publicado na Revista October 80, primavera, 1997. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>. Acesso em 6 maio 2015.

estabeleça como se dá essa relação de particularidade da obra – sendo assim, o *site* não é simplesmente uma localização geográfica ou um ambiente arquitetônico, mas uma rede de relações sociais, uma rede coletiva. O lugar em que a obra está inserida/projetada, mesmo se ela for urbana, paisagística ou dentro de uma galeria, inclui vários aspectos que não são apenas os levantados pela obra. O lugar, em trabalhos de *site-specific*, não está relacionado apenas com aspectos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural.

José Rufino, em suas instalações, preocupa-se em observar atentamente o espaço no qual sua obra será exposta. Elas possuem um caráter de monumentalidade, sugerem um deslocamento, tanto com referência à mistura de tempos como para a observação. Alguns trabalhos do artista, como **Silêncio** (2010) e **Ulysses** (2012) – as próximas obras a serem estudadas –, são instalações criadas e relacionadas com o local em que foram expostas, não apenas com relação ao espaço expositivo, mas também criam uma relação entre arte e patrimônio. São lugares que já possuem sua própria história e fazem parte da herança da cidade. O espaço então, se torna parte da obra. José Rufino, nos parece, olhou a cidade decompondo a história presente, sugeriu uma arqueologia coletiva. Fragmentos da cidade são colocados no espaço expositivo. A memória no trabalho do artista se repete, ressurg e sobrevive.

3.1 SILENTIO

“Quando entrei nas casas abandonadas com as marcas da lama seca nas paredes, fiquei em silêncio imaginando aquela água subindo e descendo silenciosamente e acomodando tudo o que transportou.” (José Rufino)

A mostra **Silêncio**, do artista José Rufino, fez parte do projeto “[Re]invenção de uma cidade”, foi selecionada pelo Edital Arte e Patrimônio em 2009, uma colaboração nacional entre o Paço Imperial, o Ministério da Cultura/Iphan/Petrobrás e realização da Prefeitura Municipal de Viana. Consistiu em uma residência artística, na qual o artista vivenciou dois momentos, inicialmente entre os dias 26 e 30 de novembro de 2009 e, posteriormente, entre os dias 23 e 30 de janeiro de 2010. Além de visitar a cidade, José Rufino residiu em Viana nesses dois períodos – o que possibilitou buscar, selecionar, registrar, transitar tanto em memórias individuais quanto coletivas, estabelecendo diálogos. Em um vídeo³⁷ a respeito de seu processo artístico para a exposição **Silêncio**, o artista comenta que:

Minha chegada em Viana foi através de um edital arte e patrimônio do Iphan/Petrobrás e é um projeto muito interessante porque faz essa junção entre patrimônio histórico e arte, tem uma potência muito grande para instigar a recuperação do patrimônio histórico e a Neusa [O artista se refere a Neusa Mendes, curadora da exposição] fez o projeto e pensou no meu nome porque eu já venho ao longo da vida trabalhando com essa dicotomia entre memória e esquecimento então me trazer pra cá talvez fosse adequado para fazer essa investigação quase arqueológica, reviver alguma coisa da cidade. (idem)

³⁷ Vídeo em que o artista fala sobre a exposição **Silêncio**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dqdIWeQC4OE>>. Acesso em 3 abr. 2015.

Os trabalhos de José Rufino surgem do estabelecimento de relações entre os vestígios, fragmentos que o artista encontra e ressignifica em suas obras. A arqueologia, presente nesta mostra, opera no sentido de construção de relações, não apenas de conceitos, mas nos objetos encontrados e reunidos na exposição. Possui uma ordem na qual os elementos estão distribuídos e correlacionados. José Rufino olhou para Viana com os olhos de arqueólogo, como ele mesmo comenta no catálogo da exposição (RUFINO in: MENDES, 2010, p. 2). Flávio de Carvalho, em **Ossos do mundo: a ruína do mundo**, considera que

O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o processo da compreensão na arte. O sentimento emotivo, o sentimento capaz de alcançar as profundezas da espécie, é condição primordial sem a qual nenhuma compreensão é aconselhável. (CARVALHO, 2005, p. 47)

Para que as memórias acumuladas por um resíduo sejam compreendidas, é necessário que o arqueólogo aprenda a respeito da memória coletiva que existe nos resíduos encontrados. Para o autor, os objetos são uma fonte de recordação por meio de:

Um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida, não somente desperta uma nova sensibilidade no indivíduo e que antes se achava adormecida, mas também esclarece uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado, o objeto adquire para o indivíduo um valor e uma sugestibilidade que ele antes

não possuía, o objeto torna-se uma fonte de recordação das dúvidas e do drama da vida, o objeto vive tanto quanto o próprio indivíduo. (CARVALHO, 2005, p. 43)

Vale ainda ressaltar que, segundo o autor, a atmosfera de um objeto são as recordações e as memórias que o próprio objeto oferece ao observador. Essas imagens sugerem uma recordação contínua, um efeito de rememoração que é identificado facilmente por quem está diante desses objetos. Visto isso, os trabalhos de Rufino deslocam o espectador, retirando-os do espaço em que estão expostas suas obras e os fazendo entrar no espaço da memória. A enchente que Viana sofreu removeu e embaralhou memórias pessoais com a força das águas que ocuparam a cidade, ao mesmo tempo em que converteu esse acontecimento em algo que é de todos. Partindo desse fato coletivo, a cidade precisava ser reinventada, reconstruída.

Somos levados a um mergulho no passado histórico, na origem e na temporalidade do lugar de exposição, bem como nos acontecimentos recentes da cidade de Viana. Nessa obra, o artista ocupou os dois pavimentos da Galeria de Arte Contemporânea Casarão, em Viana (ES), com os restos deixados pela enchente que ocorreu em 2009 na cidade. A mostra **Silentio** era constituída no piso inferior por uma videoinstalação denominada **Myriorama n.º 3**, e uma obra sem título, resultante de performance – uma cadeira de madeira e têmpera feita com sedimento de rio. No piso superior estava a instalação cujo título nomeia a exposição (Figura 22).

Figura 22 – RUFINO, J. **Silêncio**. 2010. *Site-specific*. Raízes, galhos, partes de móveis e madeiras diversas recolhidas após enchente na cidade de Viana, 2 m x 0,60 m x 33,76 m.



Fonte: Disponível em <www.joserufino.com>. Acesso em 21 de jul. 2014.

O casarão, que faz parte do patrimônio histórico da cidade, foi construído no século XIX,

fica localizado no centro de Viana e pertenceu à Família Lyrio, uma das mais tradicionais do município. Segundo

relatos dos antigos moradores, recebeu a ilustre visita de Dom Pedro II, durante sua passagem pelo Estado. (MENDES, 2010, p. 1)

O espaço foi totalmente restaurado em 2007, readquirindo suas características originais. No processo para a elaboração da obra, segundo José Rufino, o acontecimento da enchente se ofereceu para ser trabalhado, pois a memória partilhada na cidade de Viana não era percebida apenas nas marcas que a água deixou nas construções.

Cheguei em Viana apenas sabendo que existiam as ruínas históricas e que a cidade ficava perto de Vitória eu tinha pouca coisa para desencadear um processo de trabalho, apenas desconfiava do que queria fazer, mas logo nos primeiros passeios pela cidade, a cidade tinha vivido essa enchente, essa inundação, ficou uma coisa muito escancarada o tempo inteiro, como se tivesse se oferecendo para ser trabalhada e foi muito difícil não escapar disso. Tudo que eu tinha na cabeça em mente de fazer praticamente foi violentado por essa ação tão recente.³⁸

Tanto uma obra de arte como uma cidade não se lê apenas com os olhos, mas com todos os sentidos, com tudo que já foi vivenciado naquele local e, no caso da obra em Viana, essas leituras são embaralhadas pela inundação, os objetos são misturados e desapropriados. Em **Silêncio**, José Rufino nos expõe a fragilidade da vida por meio da utilização de objetos que sobreviveram à enchente, assim como os moradores

³⁸ Vídeo em que o artista fala sobre a exposição **Silêncio**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dqdlWeQC4OE>>. Acesso em 3 abr. 2015.

daquela cidade. Italo Calvino, em seu livro **As cidades invisíveis**, no texto “As cidades e a memória” (1990, p. 14), sugere que a cidade é construída por meio de relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado, que em Viana podemos entender como a história do casarão, as marcas da inundação, os ferros retorcidos, as árvores arrancadas, o rio tomando conta de toda a cidade, pedaços de móveis que não estão mais configurados no interior das casas... “A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata.” (Idem). Uma descrição de Viana como é atualmente deveria conter todo o seu passado e na verdade contém.

Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 14)

A compreensão que José Rufino tem das cidades é

o que a gente percebe é que a cidade vai crescendo e tudo vai ficando com uma cara meio disforme, uma arquitetura muito mais avantajada e sem nenhuma poética em particular.³⁹

Entendemos, por meio dessa afirmação do artista, que ele considera as cidades contemporâneas lugares que não guardam memória e é esta memória que, por meio de suas obras, ele tenta resgatar.

³⁹ Idem.

Em **Myriorama n.º 3**⁴⁰, o artista José Rufino produz uma videoinstalação a partir de fotografias antigas da cidade, algumas do acervo da estação ferroviária e outras emprestadas ou cedidas pelos habitantes de Viana, projetadas em uma das salas da Galeria (Figura 23). A respeito desse trabalho, o artista comenta:

Então eu fui buscar nessas fotografias algo dessa vida mais bucólica, pessoas em passeio pela cidade, folhas de palmeiras, interiores, jardins, varandas das casas então estava buscando entrar nas fotografias por essas janelas.⁴¹

No trabalho de José Rufino, essas imagens estão em um modo contínuo, se fundem ficando mais escuras e claras no decorrer do vídeo ao mesmo tempo em que uma imagem se modifica para outra fotografia. Para a montagem do vídeo, as fotos não foram digitalizadas e sim fotografadas. Importante ressaltar novamente a preocupação do artista com nome da obra: Myriorama era um antigo jogo infantil constituído de cartões ilustrados cujas partes poderiam ser organizadas e reorganizadas, formando imagens em diversas combinações. O termo “myriorama” também foi aplicado em diferentes formas de apresentação de imagens, seguindo os modelos dos panoramas.⁴²

⁴⁰ “Outra obra na exposição é uma videoinstalação – na realidade, a terceira que eu já fiz mas a primeira que vai ser exposta” José Rufino comenta em vídeo sobre a exposição **Silêncio**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dqdiWeQC4OE>>. Acesso em 3 abr. 2015.

⁴¹ idem

⁴² Panoramas eram grandes pinturas dispostas em formato circular, de modo que o espectador, quando colocado ao centro, observasse os objetos ou paisagens representadas como se estivesse sobre uma altura ou envolvido com o espaço a sua volta. Com base nos panoramas foram pintadas grandes

Figura 23 – RUFINO, J. **Myriorama n.º 3**



Fonte: Disponível em <
<https://www.youtube.com/watch?v=dqdIWeQC4OE>>. Acesso em 3 abr.
2015.

As imagens coletadas pelo artista faziam parte do passado dos habitantes e da cidade, assim como os fragmentos desordenados que restaram da inundação que o artista organizou e reorganizou na sua exposição. Entendemos as fotografias capturadas por José Rufino e a sua transformação em **Myriorama n.º 3** como os palimpsestos; o artista os coleta e os funde, quase desaparecendo com as imagens, nos remetendo ao apagamento e à perda que sofreram os habitantes de Viana, mas que todavia uma nova história é passível de ser escrita.

Integra a mostra também o trabalho resultante uma performance do artista (Figura 24), que José Rufino não

telas que podiam ser organizadas em diferentes configurações, dependendo de sua posição, as myrioramas.

nomeia, na qual utiliza como matéria uma cadeira de madeira antiga e têmpera feita com sedimento de rio. A cadeira solitária foi deslocada para o espaço expositivo e nos remete à presença de um corpo e, de acordo com Neusa Mendes, curadora da exposição, é o mesmo objeto usado ao longo da residência artística do artista em Viana.

Fazendo uso exclusivo do corpo e de um material pastoso resultante do sedimento de rio, cola e pigmento, torna-se possível para o artista derramá-lo diretamente sobre a cadeira, executando uma espécie de balé imaginário. Estes deslocamentos revelam que é o gesto que impulsiona e inscreve a obra. (MENDES, 2010, p. 5)

Além da cadeira que foi retirada de seu lugar de origem, a tinta, produzida pelo artista com sedimentos do rio, também foi deslocada. É um material que contém toda uma história relacionada com a cidade e com o acontecimento da enchente; significa o tempo que, na realidade, caminha apenas em uma direção. Só conseguimos retornar no tempo quando nos deslocamos para o espaço da memória.

Figura 24 – **Sem título**. 2010. Objeto resultante de performance. Cadeira de madeira e têmpera feita com sedimento de rio. (Foto: Gilbran Chequer)



Fonte: Disponível em <
<https://arteepatrimonio.wordpress.com/2010/02/08/s-i-l-e-n-t-i-o-jose-rufino/>>. Acesso em 15 maio 2015.

Com essa performance, o artista parece ir ao encontro dos trabalhos da série **Cartas de Areia**, pois a matéria líquida escorre e se espalha; líquido e sedimento se separam, nos remetendo às manchas à maneira de Rorchach. Assim como a obra que o artista não nomeia são os objetos que a água do rio transportou.

No segundo pavimento da Galeria de Arte Contemporânea Casarão está a instalação *Silentio*. Relata o artista, a respeito de seu processo criativo para a instalação:

Silencio porque normalmente é o inverso, normalmente eu tenho primeiro uma palavra e depois eu vou, como se fosse um mote, desencadeando o processo de trabalho, nesse caso silencio foi por causa exatamente do tipo de obra, essas madeiras todas recolhidas, esses restos de moveis, raízes dessa enchente que de alguma forma silenciosamente foram misturadas como se fossem uma amalgama e as pessoas perderam sua intimidade porque tudo bóia e se mistura, mas essa foi uma tragédia silenciosa porque não foi uma enxurrada, um desmoronamento, simplesmente o nível da água que subiu.⁴³

Como uma suspensão de um discurso, um momento de ausência completa de ruídos, José Rufino criou uma topografia, sua própria descrição do lugar. O artista comenta que a referência desse nível água alto da água persistiu no seu imaginário, como se fosse o ponto de partida para a obra. Por esse motivo, a instalação possui uma demarcação bem definida (Figura 25).

⁴³ Vídeo em que o artista fala sobre a exposição **Silencio**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dqdIWeQC4OE>>. Acesso em 3 abr. 2015.

Figura 25 – Detalhe de **Silêncio**. 2010. Raízes, galhos, partes de móveis e madeiras diversas recolhidas após enchente na cidade de Viana, 2 m x 0,60 m x 33,76 m.



Fonte: Disponível em: <www.joserufino.com>. Acesso em 21 jul. 2014.

O artista delimitou toda a extensão da galeria em uma altura de 2,02 metros do piso em direção ao teto, indicando o limite em que as águas invadiam as casas, o registro do quanto a água penetrou nos espaços. A partir dessa marca estratigráfica, os objetos coletados invadiram e se acomodaram no espaço expositivo por meio do gesto do artista. “Não há mistérios nesses vestígios, nem traços de um fim ou de um começo” (SMITHSON in: FERREIRA & COTRIM 2006, p. 195). O material recolhido e montado no local também é unificado por uma única cor, apagando suas origens. Continuam com sua forma original, pois são os materiais que foram carregados pelo rio e unificados pela lama que resta no final de uma inundação. “Olhava Viana com olhos de

arqueólogo, desfazendo as cores até um duotono quase preto e branco” (RUFINO apud MENDES, 2010, p. 1). A intenção de José Rufino foi a de que as pessoas se sentissem afogadas por todos os objetos recolhidos e organizados no lugar de exposição. Para Baudrillard, em **Sistema dos objetos**,

o que o homem encontra nos objetos não é a garantia de sobreviver, é a de viver a partir de então continuamente em uma forma cíclica e controlada o processo de sua existência e de ultrapassar simbolicamente esta existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa. (BAUDRILLARD, 2009, p. 104).

Essa obra não diz respeito apenas ao material, fala principalmente da memória partilhada por uma cidade, de memórias que se relacionam pela sensação de perda e de invasão, de impotência diante da natureza.

O trabalho não é somente um objeto, ele aproxima o público de uma narrativa e o incorpora na história da cidade, está relacionado com a realidade do lugar. Operando como uma obra de *site-specific*, ela não é composta apenas pela relação da obra com o lugar de exposição, envolve algo mais que um lugar, possui uma dimensão simbólica (Figura 26). Além da relação com o espaço físico, está relacionada com a memória partilhada. A instalação **Silêncio** também está relacionada com a questão da permanência, o efêmero da obra, pois está exposta em um espaço de exposição que não possui um acervo. Habita o espaço híbrido entre o concreto e o da memória e rastros, como cita Cauquelin (CAUQUELIN apud HUCHET, 2006, p. 160).

Figura 26 – RUFINO, J. **Silêncio**. 2010. *Site-specific*. Raízes, galhos, partes de móveis e madeiras diversas recolhidas após enchente na cidade de Viana, 2 m x 0,60 m x 33,76 m.



Fonte: Disponível em <www.joserufino.com>. Acesso em 21 jul. 2014.

José Rufino também aponta para a relação da arte com o patrimônio, no sentido de as cidades manterem sua identidade e referências, percurso inverso das cidades contemporâneas. Assim como não é possível conter a água quando acontece uma inundação, não é possível retornar a tudo que já foi degradado com relação ao patrimônio. Pensamos que o artista aponta para uma necessidade uma mudança de postura quanto à preservação do patrimônio, como forma afirmar a identidade de um lugar, mantendo o vínculo entre o passado e o futuro. O patrimônio é a afirmação da identidade de uma cidade; é uma herança coletiva.

A instalação criada por José Rufino preenche o espaço expositivo com objetos carregados de sua própria história. Em **Silêncio**, assim como a próxima obra estudada, **Ulysses**, o artista reafirma seu gesto que configura uma arqueologia de memórias, pois retoma as questões do lugar, da relação da obra com o espaço expositivo e a cidade.

3.2 ULYSSES

“Vestia calça de chão e camisa de reboco. Na cabeça um chapéu de telhas; como enfeite, uma franja de alpendre e umas cornijas. Sentou-se à beira-mar e hospedou a solidão. Desafiava ondas e ventos, entregando-se à erosão de sua longa existência.”

(José Rufino)

Nesse trabalho, o artista José Rufino reconstituiu um pedaço da memória da cidade, desloca o urbano para o espaço expositivo e mistura camadas de tempos, busca em escavações objetos que constituem o corpo de sua instalação. A obra **Ulysses** (2012) ocupa o vão central da Fundação Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, medindo aproximadamente 23 metros de comprimento. O corpo criado pelo artista é constituído de fragmentos, partes desconstruídas e estranhas que não são do mesmo objeto, mas formam esse corpo único, híbrido e solitário (Figura 27). “Ele é uma coleção de pedaços. É, antes de tudo, um corpo museográfico, uma quimera taxonômica” (RUFINO, 2013, p. 32). Na mitologia, quimera é um monstro com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão; assim como **Ulysses**, é constituída de elementos diversos. Seu sentido também é de utopia, uma disposição para algo irrealizável ou imprevisível.

Figura 27 – RUFINO, J. **Ulysses**. 2012. Fundação Casa França-Brasil. *Site-specific*. Materiais residuais coletados em escavações, demolições, aterros do Rio de Janeiro, 2,82 m x 8,30 m x 23,30 m.



Fonte: Disponível em < www.joserufino.com>. Acesso em 16 mar. 2015

Talvez seja oportuno lembrar que os mitos são histórias e lendas criadas pelo homem para tentar compreender qualquer questionamento que uma simples explicação não consegue alcançar. A mitologia grega é repleta de deuses, heróis, contos, batalhas e jornadas que nos ajudam a entender as relações humanas e perceber mundo; e, assim como no passado, inspiram poetas e artistas com seus significados que podem ser transportados para a contemporaneidade.

O mito porta uma verdade velada ao mesmo tempo em que favorece sua divulgação. Os mitos são como os clássicos que, de acordo com Italo Calvino em **Por que ler os clássicos** (1993), nunca terminam o que tinham para dizer, são inesquecíveis e se ocultam na memória tanto pessoal como coletiva.

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e através de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). Isso vale tanto para os clássicos antigos quanto para os modernos. Se leio a Odisseia, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações. (CALVINO, 1993, p. 11)

Marcelo Campos, curador da exposição, comenta no catálogo de **Ulysses** que o artista não busca apenas o interior das construções, mas a cidade em sentido ampliado – percebe-se então que a relação da obra não está apenas no espaço expositivo e na atualidade, mas na cidade como um todo, na

mistura entre passado, presente e aquilo em que o Rio de Janeiro virá a se transfigurar. Os mobiliários encontrados pelo artista moldam um corpo com estantes no lugar de pés; portas e janelas em vez de costelas. (Figura 28).

Figura 28 – Detalhe da vista da entrada da Casa França-Brasil.
RUFINO, J. Ulysses. 2012. Fundação Casa França-Brasil.



Fonte: Acervo pessoal da autora

José Rufino nos coloca diante do que estava enterrado, do que estava esquecido, abandonado. “Percebo então, que uma cidade chega a nós em pedaços, depois de muitos naufrágios, e a ambição de **Ulysses** é atar-se, atá-la” (CAMPOS in: Ulysses. **Catálogo de exposição** 2013, p. 25). Podemos entender o naufrágio no sentido de algo que submerge que se transforma em destroços, ruínas, fragmentos, camadas que o gesto do artista volta a reunir e conferir um novo significado.

Os pedaços de qualquer objeto estão carregados de uma história própria que, ao serem resgatados pelo artista, com o gesto de arqueólogo, se juntam a partes de outros objetos e, no conjunto da obra, narram os fatos acontecidos em algum momento, naquele lugar. Madeira, mobília, tijolos, janelas, pedras, estruturam a instalação e foram retirados da cidade (Figura 29). Em entulhos de construções, material que seria descartado, José Rufino encontrou seus sítios arqueológicos, seus locais de escavação; buscou materiais com memória, a memória da cidade do Rio de Janeiro. O artista não subverte a matéria, todavia, a escolha dos materiais passou por um processo de pesquisa. José Rufino buscou mapas antigos, estudou as origens dos nomes das regiões da cidade para posteriormente identificar seus lugares de escavação.

Figura 29 – Detalhe da instalação **Ulysses**. 2012. Fundação Casa França-Brasil.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Sobre a coleta de materiais para a instalação **Ulysses**, José Rufino comenta que:

fui em uma pesquisa de campo para identificar os locais da cidade [...] onde essas obras⁴⁴ estão acontecendo, dessa reforma gigante da cidade e esses materiais exumados novamente são triados, passam pelo processo da arqueologia e depois o que é apenas entulho e resto de demolição vai para lugares de aterro. São esses materiais, desse caminho do aterro sanitário que a gente vai atrás, os materiais para construção de **Ulysses**, então ele não precisa de algo que é precioso.⁴⁵

Para Foucault, os possíveis discursos sobre determinado assunto não possuem uma hierarquia de valores, são caracterizados por descontinuidades culturais, em que formas de poder originam o desenvolvimento do método arqueológico. O material de escavação encontrado pelo artista é o passado coletivo da cidade, que está escondido e misturado sobre o solo ou sobre as construções. Os sítios arqueológicos são os lugares onde fragmentos de outros tempos são encontrados, o momento no qual o presente e o passado se chocam. Podemos considerar o solo como um livro em que o arqueólogo lê a história. Pedacos do passado ressignificados no presente, materiais anônimos e desordenados que se tornam simbólicos. Arqueologia coletiva, memória e lugar.

José Rufino⁴⁶ traz, em **Ulysses**, os elementos da vida da história da cidade, então cada fragmento, todos os pedacos têm

⁴⁴ A cidade do Rio de Janeiro, no período em que **Ulysses** ocupou a Casa França-Brasil (de novembro de 2012 a fevereiro de 2013), passava por diversas obras de planejamento urbano para que pudesse sediar a Copa do Mundo de Futebol de 2014 e as Olimpíadas de 2016.

⁴⁵ Transcrição do vídeo da exposição **Ulysses** em que o artista fala a respeito do seu processo artístico para a instalação **Ulysses**. Esse vídeo fez parte da exposição, e foi exposto na Biblioteca na Casa França-Brasil. Disponível em <<http://vimeo.com/56811359>>. Acesso em 29 out.2013.

⁴⁶ Idem.

a mesma hierarquia “nada é nobre em relação a nada e ao mesmo tempo tudo está vindo à tona como se fosse um mostruário museológico ou peças de museu”. O artista comenta também que os elementos encontrados são como uma sequência misturada, de diversos momentos da ocupação da cidade, por isso, para Smithson, assim como acreditamos que seja para o artista José Rufino, os estratos da Terra são um museu desordenado. Enraizado nos sedimentos estão textos que contêm limites e fronteiras que não obedecem à organização racional e às estruturas sociais dos espaços expositivos.

Quando se escavam os *sites* das ruínas pré-históricas, o que se vê é um monte de mapas em destroços que perturba os limites históricos de nossa arte atual. Um entulho de lógica confronta o observador à medida que ele olha para dentro dos níveis de sedimentações. (SMITHSON in: FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 194)

Ulysses está relacionado diretamente com a cidade, mas também com a arquitetura do local que foi exposto, a Casa França-Brasil⁴⁷, e nos traz questionamentos referentes à memória e à utilização do espaço expositivo. O artista cita que:

⁴⁷ No dia 13 de maio de 1820, o edifício foi inaugurado como a primeira Praça do Comércio do Rio de Janeiro, cidade sede do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Apenas quatro anos mais tarde, já no contexto do Brasil independente de Portugal, foi transformado por D. Pedro I em Alfândega, função que exerceria até 1944. Esta obra de Montigny passou em seguida por diferentes usos, tendo servido até 1952 de depósito para os arquivos do Banco Ítalo-Germânico e, ainda, de 1956 a 1978, como sede do II Tribunal do Júri. Em 1938 o prédio foi tombado pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — atual Iphan. Disponível em <http://www.casafrancabrasil.rj.gov.br/?page_id=6>. Acesso em 15 jul.2015

É um edifício muito complicado para ocupar, ele é meio perigoso, ele tem um piso difícil, tem uma cor complicada, a luz que entra ali, então você tem que ter uma relação da obra com o espaço muito bem pensada para que o trabalho não seja suplantado por essa arquitetura meio quimérica, toda inventada. (RUFINO, 2013)⁴⁸

Revela também sua relação com o lugar, pois a Casa França Brasil (Figura 30) tem um importante papel na história do País. Foi encomendada em 1819 por Dom João VI a Grangjean Montigny, arquiteto da Missão Artística Francesa. A construção, em estilo neoclássico, vem romper com o estilo luso-brasileiro vigente e dar características de uma cidade europeia à cidade. Lembrando que o neoclassicismo foi um movimento cultural que voltou-se para a Antiguidade clássica, Grécia e Roma antigas, como a principal referência estética e modelo de vida. A construção na época, assim como a obra que a ocupa nos dias de hoje, tem relação com a transformação da cidade.⁴⁹

⁴⁸ Vídeo em que o artista fala a respeito da exposição **Ulysses**, disponível em <<http://vimeo.com/56811359>>. Acesso em 10 jul. 2014

⁴⁹ Disponível em <<http://www.fcfb.rj.gov.br/predio.php>>. Acesso em 18 jul. 2015.

Figura 30 – Interior da Casa França-Brasil.



Fonte: Disponível em < <http://www.fcfb.rj.gov.br/apresentacao.php>>. Acesso em 21 jul. 2014

A respeito da arquitetura, o artista sugere que

O edifício em si parece já um cenário e o formato dele com aquela abóboda com formato de cruz me pareceu logo a princípio já uma câmara, uma espécie de sarcófago gigante que merecia um corpo ali dentro.⁵⁰

Inicialmente, quando foi convidado a fazer uma exposição na Casa França-Brasil, José Rufino não tinha ideia

⁵⁰ Vídeo em que o artista fala a respeito da exposição **Ulysses**, disponível em <<http://vimeo.com/56811359>>. Acesso em 10 jul. 2014

do que seria o trabalho. Apenas após conhecer o espaço expositivo, andar pela cidade e observar as obras que estavam acontecendo, foi que nomeou o seu trabalho de **Ulysses**.

É como se a nomeação daquilo que se tornará em obra estivesse sendo ouvida nos murmúrios de cada canto visitado, como se fosse percebido nas entrelinhas [...] aparecendo rapidamente na base dos lampejos iniciais da forma da obra. (RUFINO, 2013, p. 9)

A arquitetura também tem relação direta com a obra; o edifício, que passou por vários usos, recebe uma instalação constituída por vários objetos diferentes. Sobreposição de lugares, suas referências, usos e papeis; o lugar que era uma coisa e virou outra, a arquitetura em movimento, a construção quimérica. O lugar fala para o artista sobre o patrimônio coletivo, o que, com a transformação da cidade, não devemos esquecer.

Para entendermos melhor essa relação, cumpre entender mais sobre o mito de Ulisses, que já foi abordado em minha monografia de Especialização. As aventuras de Ulisses⁵¹ são contadas, essencialmente, na Odisseia, importante poema narrativo que teve origem na Grécia Antiga é atribuído a Homero. O herói era rei de Ítaca, uma das numerosas ilhas gregas, e participou da Guerra de Troia (atual Turquia), que teve início quando Páris, príncipe troiano, raptou Helena, que era considerada a mulher mais bela do mundo e esposa de Menelau, rei da cidade grega Esparta. A guerra durou 10 anos, terminando com o episódio do Cavalo de Troia, no qual, fingindo levantar o cerco e abandonar o combate, os gregos deixaram um enorme cavalo de madeira junto aos muros de Troia, como se fosse uma oferenda aos deuses e simularam partir. Dentro do cavalo, porém, estavam escondidos soldados

⁵¹ Em grego, Ulisses é chamado de Odisseu.

gregos, comandados por Ulisses. Após esse feito, os gregos garantiram sua vitória e puderam retornar. O então herói Ulisses levou mais 10 anos para voltar a Ítaca e, em sua viagem de volta, passou por várias aventuras e provas – entre elas, as tentações de esquecimento.

No sétimo conto de sua Odisseia, Homero relata como Ulisses passa por um naufrágio na Ilha de Esquéria, quando retornava à sua terra natal. É encontrado pela filha do rei e permanece na ilha por três dias. Na sua festa de despedida, relata sua história aos presentes. Ulisses narra as três tentações de esquecimento pelas quais foi exposto e que, ao passar pela última, seu barco naufragou. As tentações de esquecimento são uma forma de fazer com que o herói não retorne à sua casa e se perca. Ulisses passou por vários obstáculos na busca para retornar à terra natal; lutou contra penhascos, tempestades e forças que puseram em risco sua vida, entre elas, o deus dos mares Poseidon, mas os piores e mais perigosos desafios foram as tentações de esquecimento.⁵²

José Rufino, no catálogo da exposição **Ulysses**, comenta que “o ensaio de Italo Calvino ressalta o fato de que a viagem de Ulysses é uma viagem de retorno e não de ida” (RUFINO, 2013, p. 9). Em **Por que ler os clássicos**, Calvino comenta sobre um de seus textos com o título “Esquecer o futuro”, publicado em **Corriere della Sera** (1975):

o que Ulisses salva do lótus, das drogas de Circe, do canto das sereias, não é apenas o passado e o futuro. A memória conta realmente – para os indivíduos, as coletividades, as civilizações – só se mantiver junto a marca do passado e o

⁵²WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, tornar-se sem deixar de ser, sem deixar de tornar-se. (CALVINO, 1993, p. 19)

No livro dos clássicos, Calvino coloca, em seu primeiro capítulo, como uma espécie de ponto de partida para os demais, o texto “Odisseias na Odisseia” e inicia com uma interrogação: “Quantas Odisseias existem na Odisseia?”. A partir desse questionamento do autor, nos perguntamos: quantas histórias, memórias, cidades existem dentro dessa narrativa e dentro da instalação **Ulysses**? Passados que se misturam e confundem se fundem? Relacionamos o mito de Ulisses primeiramente com esse retorno, no sentido de passado e memória da cidade, que deve ser lembrado “o perigo é que possa ser esquecido antes que ocorra” (Ibidem, p. 18).

Para Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro **Lembrar, escrever, esquecer**, a luta de Ulysses para voltar a Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a própria memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro. Ulisses passa por povos pacíficos, que não matam; em vez disso, oferecem ao herói o eterno esquecimento, pois esquecer e ser esquecido é pior que a própria morte.

Podemos relacionar também o **Ulysses** de José Rufino com episódio do Cavalo de Troia, uma analogia quanto ao material que é construído, a possibilidade de o público entrar no corpo da instalação, mas também porque Ulisses de Homero, para vencer a guerra e poder retornar, ilude e confunde quem tenta lhe impedir o regresso. A transformação da cidade pode exercer essa ilusão, mas, na realidade, atua como apagamento da memória e do patrimônio da cidade. José Rufino deixa claro que **Ulysses**

não seria um herói exumado do velho centro do Rio, que não seria uma homenagem ou uma exaltação das várias etapas de ocupação daquele terreno que já foi apenas um alagadiço. (RUFINO, 2013, p. 9)

Na instalação **Ulysses** criada por José Rufino, e que opera como um *site-specific*, espaço e lugar tornam-se matéria, além dos fragmentos da cidade; o artista tem a intenção de preservar as diferenças, impedir o desaparecimento, a singularidade dos lugares. A obra possui uma temporalidade efêmera e levanta questionamentos sobre o durável e o transitório, tanto da instalação quanto da cidade. Jorge Menna Barreto, em seu texto “Especificidade, pra que?”, um capítulo do livro **Espaços da Arte Contemporânea** (2013), propõe uma discussão a respeito do tema *site-specific*. Para isso, utiliza textos de vários autores que problematizaram esse conceito e constrói uma discussão entre as formas de entendimento deste tema ao longo do texto. Para Barreto, Miwon Kwon relaciona a função do *site-specific* com os monumentos do século XIX, uma intenção diferencial contra a alienação, a universalidade e homogeneização da contemporaneidade. O *site-specific* opera contra a uniformização dos lugares, no sentido de uma identidade coletiva, e o apagamento das diferenças culturais “mais precisamente estabelecer uma autenticidade de significado, memória, histórias e identidades como função diferencial dos lugares” (BARRETO, 2013, p. 296). O *site*, ainda para Kwon, segundo Barreto,

é capaz de transformar intimidades passageiras em marcas permanentes e irremovíveis, construindo relações sociais e coletivas, para que a sequência de lugares que habitamos não se torne

uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro. (Ibidem, p. 297).

A obra estabelece relações com o observador sobre vários aspectos; por exemplo, pelo tamanho, requer a aproximação, o distanciamento e possibilita a entrada no corpo construído. É possível caminhar ao redor da construção e, em uma parte próxima aos braços, somos convidados a participar do trabalho, pois é possível entrar na instalação (Figura 31).

O artista cria um lugar dentro de outro. Um lugar coletivo, que se torna pessoal ao entrar na instalação. José Rufino comenta que⁵³

o trabalho tem uma escala monumental, mas ao mesmo tempo ele vai permitir que as pessoas entrem, precisa de aproximação, então vai ficar um monte de gente circulando no entorno, alguns entram lá dentro ou estão próximos observando as minúcias e os detalhes.

⁵³ Vídeo em que o artista fala a respeito da exposição **Ulysses**, disponível em <<http://vimeo.com/56811359>>, acesso em 10 jul. 2014

Figura 31 – Detalhe de **Ulysses**. 2012. Abertura que possibilitava entrar na instalação. Casa França-Brasil.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Em uma segunda sala, chamada de **Memorabilia** (Figura 27), estão desenhos anatômicos, projetos, mapas antigos, estampas, produzidos durante a construção da instalação. José Rufino trata seu **Ulysses** como um fato científico por meio do registro. Reassume seu gesto de arqueólogo e o processo de seus primeiros trabalhos (**Cartas de Areia**), nos quais interfere na correspondência recebidas de herança, que eram endereçadas ao avô, tratadas no primeiro capítulo. (Figura 32).

Figura 32 – Detalhe de **Memorabilia**. 2012. Mapa com desenho de **Ulysses**, Casa França-Brasil.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Com esses mapas e desenhos, o artista procura estudar anatomicamente o corpo que foi construído. Buscou mapas antigos da Baía de Guanabara, que interferem em seus desenhos, constrói novamente camadas, busca objetos de

outros tempos e os coloca no presente. Está tudo interligado, não apenas os desenhos e mapas expostos, mas todas as salas da Casa França-Brasil. Não desperdiça o material, não desperdiça o espaço, não deixa dúvidas de que o lugar de **Ulysses**⁵⁴ é no Rio de Janeiro e, para isso, faz o registro de sua origem.

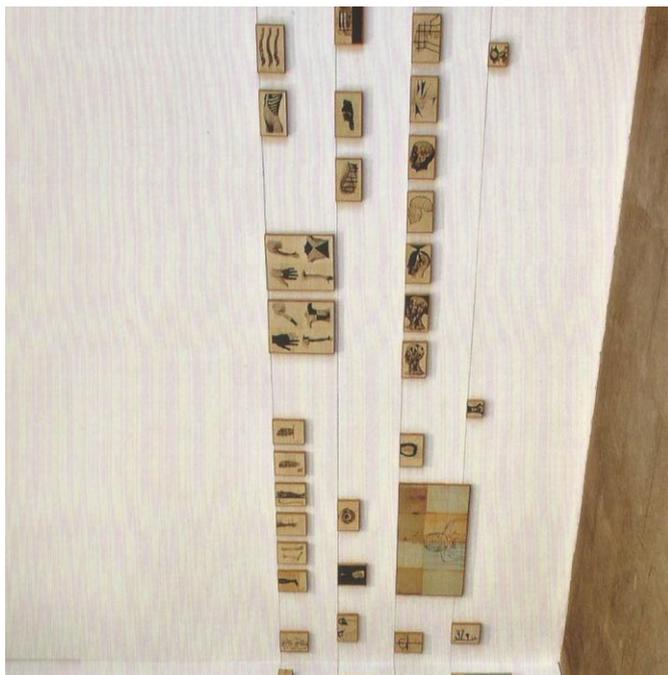
Este Ulysses que está sendo construído aqui e agora eu acho que faz parte de uma espécie de linhagem de trabalhos, do meu percurso que envolve uma complexidade maior, ou seja, uma sequência de etapas, desde o pensamento inicial para saber o que é que ele vai ser, se ele vai ser uma obra feita para um lugar ou se vai ser um trabalho no contexto anterior, ligado a outras obras e nesse caso é um trabalho feito para o Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro. Foi surgindo tudo aqui, essa denominação *Ulysses* também cria para a obra, diversas aberturas tanto da Literatura Clássica, como da Literatura mais Contemporânea e certas interfaces com outras áreas não especificamente das artes visuais, então é um trabalho descendente de outras obras [...] outras instalações de grande porte que eu tenho feito. (Idem)

A sala nos parece uma sequência de objetos dispostos cronologicamente; a linha do tempo de **Ulysses** é uma forma de revelar e traduzir uma série de acontecimentos que fizeram parte do processo poético do artista. Representa graficamente e visualmente os eventos que aconteceram durante o método de

⁵⁴ Idem.

construção da obra, mostra-nos as mudanças e as relações que ocorreram em um determinado período de tempo, a ordem dos acontecimentos e os agrupa em uma sequência temporal. A intenção de José Rufino é deixar um registro, o que não poderia ser diferente, já que é um arqueólogo (Figura 33).

Figura 33 – Projetos e desenhos para **Ulysses**. 2012. Casa França-Brasil.



Fonte: Catálogo da exposição *Ulysses*

Em **Ulysses**, a história da cidade passa a ser também do público, ou seja, a memória coletiva passa a ser pessoal quando em contato com a instalação. A configuração criada por José Rufino no espaço expositivo nos remete a uma coleção de objetos, fragmentos da cidade, camadas embaralhadas que o gesto do artista a reúne e confere um novo significado. Mesmo

partindo de uma memória que é de todos, é possível notar a individualidade do artista, já que o mito de Ulisses faz parte de seu repertório, só assim ele consegue construir essas relações. A instalação criada por José Rufino resulta do processo arqueológico de investigação do artista sobre a memória. **Ulysses** reúne tanto resíduos de escavações quanto explorações literárias.

4. PERMANÊNCIA ESPAÇO/TEMPO: APROXIMAÇÕES COM MEMÓRIA E LUGAR EM JOINVILLE/SANTA CATARINA

“A luz sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de julgar a derreter o véu da cegueira.”
(Flávio de Carvalho)

A decisão de fazer uma interlocução com um artista catarinense, além de voltar o olhar para a arte do nosso estado com o intuito de valorização e registro, pensando a arte e artistas locais, se deu a partir da obra **Permanência do espaço/tempo** e da importância da 31^a. Coletiva de Artistas de Joinville, além das possíveis relações com arqueologia coletiva e memória, temas tão presentes na obra de José Rufino. A Coletiva de Artistas de Joinville é considerada a mais antiga e duradoura exposição coletiva de artes plásticas em todo o território brasileiro, a única que vem sendo organizada sem interrupções e que, em 2015, completou a sua 44^a. edição. Em 2001, em sua 31^a. edição, a Coletiva sofreu uma ruptura; foi o primeiro ano que a exposição foi organizada a partir de um recorte curatorial e o nome escolhido para realizar essa tarefa foi o curador Jailton Moreira.⁵⁵ A determinação da Cidadela

⁵⁵ Jailton Marengo Moreira (São Leopoldo/RS, 1960-). Ilustrador, curador, cenógrafo, figurinista e carnavalesco. Entre 1976 e 1977, frequenta em Porto Alegre o curso básico de desenho no Atelier Livre da Prefeitura. Em 1978, ingressa no curso de artes plásticas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua como curador da mostra individual Sala de Exposição, no Itaú Cultural (Belo Horizonte, 2001), do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais – Vertentes da Produção Contemporânea (São Paulo, 2002) e do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais – Poéticas da Atitude: o Transitório e o Precário (Recife, 2002). Em 2002, integra a comissão de seleção da 1^a Mostra Rio Arte Contemporânea, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Disponível em

Cultural Antarctica como lugar de exposição também foi decisiva.

A Cidadela nasceu no século XIX, como Cervejaria Tiede⁵⁶, fundada em 1889 e rebatizada Cervejaria Catarinense por volta de 1915. Sua linha de produtos incluía, além da cerveja, gasosas, licores e até xaropes de frutas. Foi criada na Rua 15 de novembro, antiga Mittelweg (rua/caminho do meio), hoje uma das mais movimentadas da cidade. Seu fundador, Alfredo Tiede, chegou a Joinville quando a colônia Dona Francisca⁵⁷ estava se estruturando. Nos anos 50, a Cervejaria Catarinense foi vendida para a Companhia Antarctica Paulista, funcionando até 1998 com o nome de Cia. Sulina de Bebidas Antarctica. O patrimônio foi passado para a Bebidas Antarctica Polar que, em 2001, o vendeu à Prefeitura de Joinville. Hoje a antiga cervejaria, com seus galpões e depósitos, forma a Cidadela Cultural Antarctica.

O conceito da exposição era a apropriação. A Cidadela já era propriedade da Prefeitura e no espaço deveria ser implantado um complexo cultural que não era efetivado, por isso, a proposta da Coletiva era a apropriação do lugar pelos artistas, pois o espaço já estava sendo usado para outros fins. O Jornal **A Notícia** divulgou: “O Complexo Cultural Antarctica é

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23486/jailton-moreira>. Acesso em 24 jul. 2015.

⁵⁶ Disponível em <<http://www.ndonline.com.br/joinville/plural/63700-conheca-a-historia-da-famosa-cia-sulina-antartica.html>> Acesso em 8 maio 2015.

⁵⁷ Joinville foi fundada em 9 de março de 1851, com a chegada dos primeiros imigrantes. A nova terra foi denominada Colônia Dona Francisca, em homenagem à princesa Francisca Carolina, filha de D. Pedro I. As terras faziam parte do dote de casamento da princesa com o príncipe François Ferdinand Phillippe Louis Marie, de Joinville (na França). Disponível em <https://mpscjoinville.wordpress.com/historia-oficial-de-joinville/>. Acesso 08 mai. 2015.

invadido”⁵⁸, em matéria sobre a Coletiva. Para o curador Jailton Moreira, no catálogo da exposição:

A determinação da Cidadela Cultural como local para o evento se impôs como um estímulo e um desafio. Ali não caberia uma utilização convencional, pois é um espaço ímpar carregado de particularidades arquitetônicas e densa memória para a cidade. Não é um espaço neutro, pois mostra-se repleto de contaminações visuais e semânticas a cada porta que abrimos. (MOREIRA, 2001, p. 3)

O curador ainda afirmou que a escolha do lugar de exposição serviu como uma provocação para os artistas, estava consciente que a relação da arte com o lugar de exposição não era uma preocupação constante nos trabalhos dos artistas de Joinville. “Acreditou-se que esta poderia ser uma provocação para ocorrer pequenas, mas substantivas rupturas pessoais” (MOREIRA, 2001, p. 4). Cada um dos 18 artistas selecionados foi convocado a estabelecer um diálogo da sua produção com o contexto da exposição, utilizando o lugar e aproveitando suas particularidades. Dentro da proposta sugerida pelo curador, cada artista foi convidado a visitar o lugar de exposição durante dois meses e propor trabalhos para o espaço. Fizeram parte da exposição os artistas: Índio Negreiros, Eugênio Siqueira da Costa, Pedro Emílio Petry, Jane Bruggemann, Marli Swarowsky, Nilton Santo Tirotti, Jefferson César Perez, Ivane Angélica Carneiro, Carlos Alberto Franzói, Linda Suzana Poll, Doroti Standelhofer, Moacir Moreira, Marli de Mira, Luis Carlos Presente, Ricardo Kolb Filho, Rosângela Sardagna

⁵⁸ Disponível em <<http://www1.an.com.br/2001/nov/05/0ane.htm>> Acesso em 9 maio 2015.

Maiochi, Luciano da Costa Pereira e Giovana Fiamoncini. A 31ª. Coletiva de Artistas de Joinville foi uma exposição que modificou substancialmente o modelo de todas as outras coletivas não apenas para os artistas, mas para a cidade de Joinville.

A instalação **Permanência do espaço/tempo** foi uma das obras que fez parte dessa Coletiva. Carlos Alberto Franzoi (1969-), que se nomeia apenas de Franzoi, encontrou livros de contabilidade da antiga Cervejaria Catarinense que estavam abandonados no local e com eles montou seu trabalho. Para o curador Jailton Moreira,

A Memória institucional e a memória individual imantam os trabalhos de Franzoi, que recolhe os livros de registros da fábrica e os entrelaça com elementos remanescentes do prédio. Na interferência de Franzoi, fios de cobre (elemento condutores por excelência) estabelecem uma relação irônica entre a vontade de preservar dados e a precariedade e insignificância do que realmente permanece. (MOREIRA, 2001, p. 5)

Em conversa com o artista,⁵⁹ ele relata que tanto o Arquivo Histórico quanto a Fundação Cultural de Joinville já haviam visitado o espaço da Cidadela Cultural e retirado todos os objetos e documentos que gostariam de catalogar e colocar em seus acervos. O artista percorreu o espaço de exposição para pensar na sua proposta para a Coletiva, pois segundo ele,

um dos princípios do meu trabalho também é a apropriação do espaço e eu trabalho com o que me incomoda. Essa questão cultural me incomodava.

⁵⁹ Conversa transcrita e que consta no apêndice.

Quando eu vou a um lugar, Galeria ou Museu sentir o espaço eu penso: o que me incomoda aqui?⁶⁰

O que incomodava o artista era o fato de a Cidadela ser um patrimônio municipal que deveria ser um complexo cultural, mas não era usado com essa finalidade – por isso a importância de os artistas se apropriarem do lugar, como forma de discutir essas questões. Para Fernando Lindote:

Franzoi tem como característica construtiva de seu procedimento o reposicionamento de um mesmo repertório que, de acordo com a localização no espaço que ele estabelece, ressignificam tanto esse repertório que o artista articula, como o espaço onde essa intervenção é feita. Mais do que interferir em espaço público, sua obra parece tornar esses espaços internos e íntimos. Espaços de seus discursos intermináveis. (LINDOTE, 2007, p. 15)

Ao percorrer a Cidadela Cultural, como forma de pensar a sua proposta para a Coletiva, Franzoi percebeu uma sala fechada no segundo andar, ao lado de uma pequena ferramentaria e de um escritório. Entrando na sala, encontrou o arquivo morto da antiga cervejaria. Em duas prateleiras estavam os livros de contabilidade da empresa, que não eram da Antarctica, mas sim da Companhia Cervejaria Catarinense, livros que datavam do ano de 1900. Quando olhou os livros, percebeu que seu trabalho era esse. Uma parte da história da cidade estava ali abandonada (Figura 34).

⁶⁰ Idem.

Figura 34 – FRANZOI. Entrada para a instalação **Permanência do espaço/tempo**. 2001. Livros e objetos. Cidadela Cultural Antartica, Joinville.



Fonte: Acervo do artista

O processo de construção da obra foi realizado após conhecer o lugar de exposição. O artista relata que primeiramente pensou em apenas abrir a porta e deixar o arquivo como estava, não interferir no espaço e intitular a obra: “Isso não é arquivo, isso não é patrimônio”, pois só essa ação já seria uma denúncia, mas para ele o público não entenderia essa intenção. Assim, resolveu interferir nos livros, cobrindo o chão e as paredes das duas salas. Os objetos que se encontravam nas salas, permaneceram no lugar, foram apenas movimentados para que os livros pudessem revestir o espaço. (Figura 35).

Figura 35 – FRANZOI. **Permanência do espaço/tempo**. 2001. Livros, fios de cobre e objetos. Cidadela Cultural Antarctica, Joinville.



Fonte: Acervo do artista

Franzoi transporta para a atualidade o que estava distante, conferindo a esses livros e ao espaço em que estavam dispostos um novo significado. Garante sobrevivência a esses objetos, como forma de evidenciar o patrimônio da cidade que estava abandonado. O artista, nesse sentido, assume o papel de tradutor que Derrida discute em **Torres de Babel** e que abordamos no primeiro capítulo. O título da obra – **Permanência do Espaço/Tempo** – também nos aponta para essa questão, pois quando permanecemos, persistimos e

conservamos algo. Os livros estavam persistindo ao abandono e apontando para o problema da conservação, pois uma parte da memória da cidade estava se perdendo.

O público era convidado a entrar na sala por um livro que o artista colocou no chão, aberto no “Termo de abertura”, que é uma expressão que consta nos livros de contabilidade, como um tapete na porta de entrada. Na outra porta ficava o livro com o sentido oposto: “Termo de fechamento”. As salas eram como se fossem livros que continham toda a história na qual o público poderia entrar. O público estava dentro da história, estava coberto e envolvido por ela.

De acordo com Philip Blom, em **Ter e manter – uma história íntima das coleções**, os livros não são apenas objetos, mas possuem um significado além do tempo e do seu material, contido em seu texto que sempre se atualiza.

Há tanta coisa ligada a objetos e sua história, tantos sentimentos, esperanças e ilusões que precisamos preservar para nos preservarmos. Os livros têm as conotações mais poderosas e sutis, pois nunca são apenas objetos, Têm uma voz com a qual falam através do tempo e das vidas, uma voz que só parcialmente depende da sua natureza material, e está expressa vigorosamente em seu texto. Eles são ao mesmo tempo relíquias de uma época diferente e de personalidades para sempre jovens, falando como objetos e como livros, a partir de sua própria época e da época do leitor. (BLOM, 2003, p. 228)

Com essa instalação, o artista buscou enfatizar a historicidade do material. Construiu uma relação dos livros, do lugar histórico, da Coletiva, e da cidade. Uma nova história dentro da história. Os livros estavam abandonados dentro da fábrica, depois que esta foi desativada. Sua obra opera como

um *site-specific*, pois não está relacionada apenas com aspectos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural, com a memória coletiva da cidade, tomando o espaço e a história do lugar como suporte para suas obras, apropriando-se não apenas de objetos, mas procurando elementos que sugerem uma arqueologia coletiva. Fragmentos do lugar, os livros, são organizados no espaço expositivo. O espaço é utilizado como suporte, como ingrediente ativo.

Franzoi, além de artista visual, trabalha com performance e teatro; sua produção está diretamente ligada com o corpo. Na instalação, além dos livros, fios de cobre foram colocados tensionados em todo o espaço. Para o artista, quando essa instalação foi montada na Coletiva, o princípio da obra era um corpo e os livros revestindo as paredes eram a pele. Os fios de cobre foram utilizados, pois são condutores de energia, eram como nossas veias. Os livros que revestiram as paredes não foram colados, nem apoiados uns sobre os outros; como o artista tinha a intenção da denúncia do patrimônio que estava abandonado, utilizou pregos para revestir as paredes com os livros (Figura 36).

Figura 36 – Livros, fios de cobre e objetos. 2001. Cidadela Cultural Antartica, Joinville.



Fonte: Acervo do artista.

Como os livros, para o artista, eram como a pele que revestia esse espaço, os pregos a estavam ferindo, causando

uma cicatriz. Segundo o artista, em conversa a respeito da exposição,⁶¹

eu utilizei pregos de aço que são utilizados para expor a pintura, para expor o quadro, na exposição eles estavam aparentemente ferindo o livro, porque o livro ali era uma pele, o corpo, cada livro era um corpo, cada livro para mim era uma pessoa um trabalhador, um consumidor um habitante da cidade. Porque a história da cidade está contada ali. A Antártica, a cervejaria catarinense de 1900 até 1998, quase 100 anos de história ali.

Na história da arte, em muitos momentos podemos relacionar a produção artística com a construção de lugares. Para Flávio de Carvalho, o olhar sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente e que é capaz de derreter o véu da cegueira, “destruir o passado é o mesmo que destruir a própria alma do indivíduo” (CARVALHO, 2005, p. 42).

Podemos relacionar essa instalação com a produção de José Rufino por tratar do conceito de arqueologia coletiva, a relação com a cidade, com os materiais utilizados carregados de memória, a observação do espaço expositivo para a realização da obra, o encontro de tempos – passado e presente que se relacionam, a herança no sentido do patrimônio da cidade e no caso em especial, por operar como um *site-specific*. Neste trabalho, assim como os tratados anteriormente, o artista problematiza as camadas do tempo, constituídas por continuidades e descontinuidades, que fazem parte do discurso. O trabalho exposto possui conexões entre a memória, lugar e a cidade, assim como questões pessoais dos próprios artistas.

⁶¹ Conversa transcrita e que consta no apêndice.

A obra *Permanência do Espaço/Tempo* de Franzoi, foi escolhida por fazer parte da minha memória, pois conheci essa obra através de um desdobramento dessa série em outra exposição que o artista realizou com os livros com o nome de *Pretexto* – Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew (2007).⁶² Ocorre-me ao pensar sobre essa obra e sobre principalmente a produção do artista José Rufino, acabei por desenvolver também o meu método arqueológico de construção de relações entre obras e por fim artistas.

⁶²A instalação **Permanência do espaço/tempo** deu início a uma série de outras instalações nas quais o artista utilizou os mesmos livros que serviram de material para a Coletiva de Artistas como: *Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke* (2002) em Jaraguá do Sul – SCAR, *Pretexto* – Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew (2007) em Joinville e 12º *Salão Nacional de Artes de Itajaí* (2010), com o título de **Poéticas Pessoais em construção**, na qual artista José Rufino participou como artista convidado, com obras da série **Cartas de Areia**.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quanto mais fundo o artista mergulha na torrente do tempo, mais este se torna esquecimento; por isso, o artista tem que permanecer perto das superfícies temporais.”

(Robert Smithson)

José Rufino é um artista que trabalha não apenas perto, mas entre as superfícies temporais. Suas obras partem de uma arqueologia de memórias, inicialmente pessoais, para posteriormente serem trabalhadas na coletividade. A arqueologia, presente em toda a sua obra, funciona como uma forma de trabalhar com as camadas do tempo, possibilitando a transição por diferentes saberes e formulações conceituais; opera no sentido de construção de relações. Possui uma ordem na qual os elementos estão distribuídos e correlacionados. A memória atua no sentido de retorno como um movimento de busca ao passado que se constitui de lembranças e objetos; ordena, registra e compreende os acontecimentos, evitando o esquecimento e o abandono.

As obras de José Rufino abordadas nesta pesquisa fazem parte de um recorte no qual as principais questões colocadas estão relacionadas partindo do método arqueológico de Foucault, que tem por objetivo entender a ordem interna de um determinado saber e, para isso, necessita transitar por diferentes conceitos. O objeto do arqueólogo é o discurso, que, para Foucault, é composto por regras anônimas, históricas, determinadas no tempo e no espaço, que foram definidas sob certas condições sociais, econômicas, geográficas ou linguísticas; as condições de exercício da função enunciativa, em uma época específica. O discurso é formado um conjunto de elementos que aparentemente não estão conectados. Arqueologia, memória, tradução, coleção, espaço e lugar são

alguns conceitos trabalhados ao longo do texto, encontrados na obra do artista e se relacionam com sua própria história. José Rufino é “arqueologia e memória” o tempo todo.

A produção de Rufino aponta para vários desdobramentos que podem possibilitar novas pesquisas como a relação do artista com a Literatura. Em muitas de suas obras, partindo da série **Cartas de Areia**, o artista utiliza pequenos textos acompanhados de desenhos. Os nomes das obras também sugerem a sua biblioteca pessoal como podemos notar em **Ulysses** e em alguns autores citados pelo artista, como Italo Calvino. Paralelamente à sua carreira como artista, José Rufino ingressa no campo literário com a publicação de contos chamada **Afagos** (2015). Importante ressaltar que, em uma entrevista para o **Jornal da Paraíba**⁶³ (que conta integralmente nos anexos desse trabalho), o artista relata que possui mais dois projetos para publicação. O primeiro será um livro dedicado à série **Cartas de Areia**. Acompanhando esse lançamento, uma exposição com a série de cartas será organizada e circulará pelo Brasil. A publicação contará com cerca de 400 desenhos, alguns inéditos. A segunda publicação será um catálogo sobre a produção do artista, que apontará para os principais temas que norteiam seu trabalho. Sobre esta, ele comenta que:

Tem outro projeto que é um livro sobre minha obra em geral. [...] Uma espécie de catálogo dos principais rumos do trabalho, que, no meu caso, é difícil de fazer porque sou um artista residente à margem do grande sistema de arte, então, apesar de estar completando 30 anos de carreira, mais de 200 exposições, eu sou um artista muito pouco documentado. [...] Até para mim é

⁶³ MARQUES, Carol. Tessitura de palavras. Coluna Valor. p. 9 (versão online). 26-3-2015. Disponível em <http://www.jornaldaparaiba.com.br/coluna/valor/post/28142_de-olho-na-gestao>. Acesso em 2 jun. 2015.

assustador quando penso em fazer um livro desse tipo. Fico até sugerindo [...] fazer em capítulos. Um sobre objetos, outro sobre instalações, para tentar organizar até na minha cabeça um formato mais fácil. Por sorte, o livro *Cartas de Areia* vai sair antes e eu acho ótimo porque é uma série que é como se fosse uma espinha dorsal de todos os outros trabalhos.⁶⁴

As obras de José Rufino ainda poderiam desdobrar em um estudo a respeito da relação entre a arte e o patrimônio, pois, como cita o artista em vídeo, “essa junção entre patrimônio histórico e arte tem uma potência muito grande para instigar a recuperação do patrimônio histórico”.⁶⁵ E ainda os estudos sobre o artista poderiam avançar nos campos da política, sua relação com a morte, os paradoxos presentes em suas obras e tantos outros, pois José Rufino é um artista com uma produção muito abrangente e possui obras que ainda não foram pesquisadas ou que não circularam pelo cenário de arte.

Como a produção é grande e muita coisa inédita, dá para fazer inclusive publicação de obra nunca vista. E os curadores se surpreendem: “Que trabalho é esse? “Eu nunca vi”. Saídos da gaveta do atelier, do acervo que não circulou.⁶⁶

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Vídeo em que o artista fala sobre a exposição **Silentio**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dqdlWeQC4OE>>. Acesso em 3 abr. 2015.

⁶⁶ MARQUES, Carol. Tessitura de palavras. Coluna Valor. p. 9 (versão online). 26-3-2015. Disponível em <http://www.jornaldaparaiba.com.br/coluna/valor/post/28142_de-olho-na-gestao>. Acesso em 2 jun. 2015.

Mesmos nas obras estudadas neste trabalho ainda podem ser encontradas outras possibilidades de leituras, relações e pesquisas, pois, assim como os clássicos, a obra de arte funciona como livro que nunca termina aquilo que tem a dizer.

Meu contato com os trabalhos do artista José Rufino foi por meio da obra **Ulysses**, esta instalação acabou se tornando minha Ítaca⁶⁷. Meu caminho de retorno foi longo, mas repleto de saber, um lugar ao qual eu sempre tenho a intenção de regressar.

*Tem todo o tempo Ítaca na mente.
Estás predestino a ali chegar.
Mas não apresses a viagem nunca.
Melhor muitos anos levars de jornada
e fundeares na ilha velho enfim,
rico de quanto ganhaste no caminho
sem esperar riqueza que Ítaca te desse.
Uma bela viagem deu-te Ítaca.
Sem ela não te ponhas a caminho.
Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.*

*Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
e agora sabes o que significam Ítacas.⁽¹⁾*

⁶⁷Ítaca ou o longo caminho de volta, era a terra natal de Ulisses. Muitos séculos depois, um outro poeta grego, Konstantinos Kaváfis, abordaria de maneira diferente este caminho de volta, criando uma metáfora da jornada em busca de nossos sonhos. Enquanto na **Odisseia** o drama se concentra nas dificuldades de chegar, na poesia de Kaváfis ele pede exatamente o oposto a Ulisses: que aproveite o caminho, e viva tudo o que precisar viver.

⁽¹⁾ KAVÁFIS, K. Viagem a Ítaca apud SUBIRATS, Eduardo. **Paisagens da solidão**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986. p. 69.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. **De dentro para fora: a memória do local no mundo global**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte, da linha de pesquisa Teoria e Crítica de Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARRETO, Jorge Menna. Especificidade pra que? In: COUTO, Maria de Fátima Morethy & FUREGATTI, Sylvia Helena (orgs.). **Espaços da arte contemporânea**. São Paulo: Alameda, 2013. p. 281-301.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única – obras escolhidas**. 6 Ed. revista. v.2. Brasiliense, 2012.

BLOM, Philipp. **Ter e manter – uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como Modelo**. São Paulo, Martins Fontes. 2009.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Por que ler os clássicos**. 2 ed. São Paulo. Companhia das letras, 1993.

CAMPOS, Marcelo. **Brasilidades Contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira** (1995 – 2005). 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CARVALHO, Flávio. **Ossos do mundo – as ruínas do mundo**. São Paulo: Antiqua, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível** (1979-2004). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo Editora S. A., 2006

FARIAS, Agnaldo. Cartas de Areia. **Catálogo de exposição**. São Paulo. 1998.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

JANSON, H. W & JANSON, Anthony F. **Iniciação a história da arte**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LINDOTE, Fernando. Pretexto. **Catálogo de exposição**. Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew. Joinville. 2007

MOREIRA, Jailton. 31^a. Coletiva de artistas de Joinville. **Catálogo de exposição**. Joinville, 2001

HUCHET, Stephane. Instalação em Situação. In.: NAZARIO, Luiz & FRANÇA, Patrícia (orgs). **Concepções contemporâneas de Arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HUCHET, Stephane. **Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900 – 2000**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

_____. O historiador e o artista na mesa de (des)orientação Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana. **Revista Ciclos**, Florianópolis, V.1, N.1, Ano 1, Setembro de 2013, pag. 6-7.

KAVÁFIS, K. Viagem a Ítaca apud SUBIRATS, Eduardo. **Paisagens da solidão**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986. p. 69.

PEDROSA, Adriano & DUARTE, Luiza (orgs.) **ABC - Arte brasileira contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RUFINO, José. **Afagos**. São Paulo: Cosac Naify, 1 ed. 2015.

_____. Ulysses. **Catálogo de exposição**. Curadoria de Marcelo Campos. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TRAJANO, Mariana Correia. **A dimensão crítica das intervenções no patrimônio na produção artística de José Rufino. Um estudo de caso da relação entre a arte contemporânea e a sociedade**. 2006. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Werneck, Silvia. **De dentro para fora: a memória do local no mundo global**. Porto Alegre, RS, Zouk, 2011.

Referências eletrônicas

CASA FRANÇA-BRASIL. Disponível em <http://www.casafrancabrasil.rj.gov.br/?page_id=6>. Acesso em 15 jul.2015

CENTRAL GALERIA DE ARTE. Disponível em <http://www.centralgaleriadearte.com/full_screen.php?obra=4213>. Acesso em 15 abr. 2015.

DOGMA. Disponível em <<http://arte1.band.uol.com.br/memoria-e-apropriacoes/>>. Acesso em 20 jun. 2015

GONÇALVES, Sergio Campos. O método arqueológico de análise discursiva: o percurso metodológico de Michel Foucault. **Revista História e-história**. Grupo de Pesquisa de Arqueologia Histórica da Unicamp. 04, fev 2009. Disponível em <http://www.historiahistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=158#_ftn1>. Acesso em 06 mai. 2015.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte e Ensaios**. n. 17, 2012. Originalmente publicado na Revista October 80, primavera, 1997. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf> Acesso em 06 mai 2014.

MARQUES, Carol. Tessitura de palavras. Coluna Valor. **Jornal da Paraíba**. p. 09 (versão online). 26-03-2015. Disponível em <<http://www.jornaldaparaiba.com.br/coluna/valor/post/28142-de-olho-na-gestao>> .Acesso 02 jun. 2015.

MENDES, Neusa. Do inteligível ao sensível. **Catálogo de exposição. Mostra Silentio**. Projeto [RE] invenção de uma cidade. Galeria de Arte Casarão Viana, Espírito Santo, 2010. Disponível em <www.joserufino.com> Acesso em 10 set. 2013.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha Martins. **O conceito ampliado de arte e escultura social**. In: O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação.

2006. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Disponível em < http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9546/9546_4.PDF>. Acesso em 17 jun.2015.

RORSCHACH. Disponível em <http://www.rorschach.com.br/prova-de-rorschach.php>. Acesso 13 mai. 2015.

RUFINO, José. Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em 20 mar. 2015

_____. Laceratio. Catálogo II Bienal do Mercosul. Porto Alegre. 1999. Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Texto-Jose-Rufino-Laceratio1.pdf>>. Acesso em 09 dez. 2014

RUFINO, José. Desenhos ao Léthe. In: PESSOA, Fernando & CANTON, Kátia (orgs). **Sentidos e Arte Contemporânea. Seminários Internacionais II**, Museu Vale do Rio Doce, 2007. Sentidos na/da Arte Contemporânea. Vila Velha. 136-145. Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Desenhos-ao-Lethe2.pdf>>. Acesso em 25 ago. 2013.

RUFINO, José. Incisus Marmorii. **Revista Tatuí**, nº 5, Recife, p. 18 a 21. 2011.
Disponível em < <http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Texto-Jose-Rufino-INCISUS-MARMORII.pdf>>. Acesso em 09 dez. 2014.

SILENTIO. Disponível em <
<https://www.youtube.com/watch?v=dqdiWeQC4OE>>. Acesso
03 abr. 2015.

TRANSUBSTANCIAL. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=HvzwRa8J8O8>>. Acesso
em 15 mai. 2015.

ULYSSES. Disponível em <<http://vimeo.com/56811359>>.
Acesso 29 out.2013.

APÊNDICES

Apêndice A - Biografia Resumida

JOSÉ RUFINO

José Rufino vive e trabalha em João Pessoa.

Nasceu em 3 de julho de 1965, na cidade de João Pessoa (PB). Único filho de Antônio Augusto de Almeida, engenheiro civil e de Maria Marlene Costa de Almeida, artista plástica graduada em filosofia. Foi marcado pela insegurança dos tempos de repressão posteriores ao golpe militar, quando seus pais, militantes de movimentos sociais e organizadores das Ligas Camponesas, frequentavam reuniões do Partido Comunista Brasileiro. Sua infância se dividiu entre a cidade de João Pessoa, o engenho Vaca Brava, na região serrana de Areia e a fazenda Riacho da Cruz, no Curimataú, semiárido da Paraíba. Essas regiões distintas vivenciadas pelo artista foram importantes para a criação de um amplo repertório de formas da natureza e dos universos escriturários e manuais.

Desenvolveu sua jornada artística passando da poesia para a poesia visual e, em seguida, para a arte postal e desenhos, nos anos 80. O universo do declínio das plantações de cana-de-açúcar no Brasil conduziu seu trabalho inicial em desenhos e instalações com mobiliário e documentos de família e institucionais. Filho de ativistas políticos presos pela ditadura do regime militar brasileiro nos anos 60, o artista é também muito conhecido pelos seus trabalhos de caráter político. Ultimamente, tem realizado incursões na linguagem cinematográfica e desenvolve cada vez mais um trabalho misto de monotipias/móveis/objetos e instalações. O diálogo dicotômico entre memória e esquecimento contamina seu trabalho por completo.

Em 2012 exposição individual na Casa França-Brasil/Rio de Janeiro com obra Ulysses, participação na SP-Arte, Divortium Aquarum na Sala A Contemporânea, no CCBB/Rio de Janeiro; Em 2011, expôs a obra 28.01.79 no 12º Festival de Areia, em Areia-PB; e Divortium Aquarum, como artista convidado do Prêmio Energisa de Artes visuais, em João Pessoa-PB; Em 2010, expôs Aenigma na Galeria Milan em São Paulo; Blots & Figments, no Museu Andy Warhol, em Pittsburgh, EUA; e Faustus, no Palácio da Aclamação, em Salvador. Participou da 25ª Bienal Internacional de São Paulo e de exposições coletivas como Caminhos do Contemporâneo, no Paço Imperial (Rio de Janeiro), ambas em 2002; da ARCO Feira Internacional de Arte Contemporânea, em Madri, Espanha, em 2001; e de L'Art dans le Monde, no Pont Alexandre III, Paris, em 2000. Realizou exposições individuais na galeria Virgílio em São Paulo, no ano de 2008; na Galeria Amparo 60 e no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, em 2005; no Museu Vale, Vila Velha ES, em 2003; na Adriana Penteado Arte Contemporânea, São Paulo, em 1998; e no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, em 1996. As investigações mais recentes do artista tratam da falência irreversível do corpo e das memórias.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

2015 - Dogma - Central Galeria de Arte - São Paulo, SP, Brasil

2013 - Violatio - Mube - Museu Brasileiro da Escultura - São Paulo, SP, Brasil

2012 -Ulysses - Casa França-Brasil. Rio de Janeiro, RJ, Brasil - Divortium Aquarum na Sala A Contemporânea. CCBB/Rio de Janeiro, RJ, Brasil

2011 -28.01.79 - 12º Festival de Areia - Areia, PB, Brasil. - Divortium Aquarum - Prêmio Energisa de Artes Visuais -; Usina Cultural. João Pessoa, PB, Brasil.

2010 -Aenigma - Galeria Millan - São Paulo, SP, Brasil. - Nausea. Curadoria: Marcelo Campos - Ministério da Cultura Sala Nordeste - Recife, Brasil. -José Rufino: Blots & Figments - The Andy Warhol Museum - Pittsburgh, Estados Unidos. Curadoria: Jessica Gogan. -Faustus. Curadoria: Marcelo Campos. - Palácio da Aclamação - Salvador, BA, Brasil. - Silentio - Galeria de Arte Contemporânea Casarão - Viana, Espírito Santo. Curadoria: Neusa Mendes.

2008 -Nausea (segunda versão). Curadoria: Marcelo Campos - Centro Cultural Banco do Nordeste - Fortaleza, CE, Brasil. - Quimeras. Curadoria: Adolfo Montejo Navas - Galeria Virgílio - São Paulo, SP, Brasil. -Nausea. Curadoria: Marcelo Campos - Centro Cultural Banco do Nordeste - Sousa, Paraíba, Brasil.

2006 -Plasmatio. Curadoria: Luiz Camillo Osório - Programa Copa da Cultura. Embaixada do Brasil Berlim, Alemanha.

2005 -Incertae Sedis. Curadoria: Claudia Saldanha e Luiz Guilherme Vergara - Museu de Arte Contemporânea de Niterói - Niterói, RJ, Brasil -Axioma - Galeria Amparo 60 - Recife, Brasil.

2004 -Museu Oscar Niemeyer. Curadoria: Moacir dos Anjos - Curitiba, PR, Brasil.

2003 -Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Curadoria: Moacir dos Anjos - Recife, Brasil.

2002 -Memento Mori. Curadoria: Moacir dos Anjos - Espaço Cultural Sérgio Porto - Rio de Janeiro, RJ, Brasil. -Obliteratio - Centro Cultural São Francisco - João Pessoa, Brasil.

2001 -Murmuratio. Curadoria: Luiz Camillo Osório - Museu Ferroviário - Vila Velha, ES, Brasil. -Casa da Ribeira, Sala Petrobrás. Curadoria: Gustavo Wanderley - Natal, RN, Brasil.

1999 -Cartas de Areia - Museu do Brejo Paraibano - Areia, PB, Brasil.

1998 -Obliteratio - Galeria Ruben Valentin, Espaço Cultural 508 Sul - Brasília, DF, Brasil -Cartas de Areia - Adriana Penteado Arte Contemporânea - São Paulo, SP, Brasil.

1997 -Núcleo de Arte Contemporânea, Projeto Conexão 4. Organização: Gabriel Bechara - João Pessoa, PB, Brasil. - Galeria Vicente do Rego Monteiro, Fundação Joaquim Nabuco. Recife, PE, Brasil.

1996 -Lacrymatio. Curadoria: Cláudia Saldanha - Espaço Cultural Sérgio Porto - Rio de Janeiro, RJ, Brasil. 1995 - Respiratio - Galeria Archidy Picado. Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo - João Pessoa, PB, Brasil. -Respiratio - Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco - Olinda, PE, Brasil.

1994 -Fotografias - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente - Cabedelo, PB, Brasil.

1992 -Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. Pavilhão da Bienal - São Paulo, SP, Brasil.

1990 -Infinitamente - Núcleo de Arte Contemporânea - João Pessoa, PB, Brasil.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

2014 - Iberê Camargo século XXI - Iberê Camargo Século Fundação - Porto Alegre, RS, Brasil. - Pulsatio. Instalação realizada na 3ª Bienal da Bahia - Arquivo Público do Estado - Salvador, Bahia. -Água mole, pedra dura. Bienal do Barro. Caruaru PE. Curadoria: Raphael Fonseca -Re-existência da Arte e Política 1964- 2014. Mac Niterói RJ -Experimentando Espaços 2. Museu da Casa Brasileira. São Paulo. Curadoria: Agnaldo Farias. -Exposição Formatos. Centro Cultural da UFMG, Minas Gerais. Curadoria: Maikon Rangel. -Estudos, esboços e ensaios poéticos sobre arquitetura e territórios afins. Galeria Carbono, São Paulo. Curadoria: Agnaldo Farias. - Cartografia: Da Cartografia do poder aos itinerários do saber. Oca do Ibirapuera, São Paulo. -Duplo Olhar: Um recorte da coleção de Sérgio Carvalho. Paço das Artes, São Paulo. Curadoria: Denise Mattar.

2013 -II Encontro das Águas. Jardim Botânico de Brasília. Curadoria: Bené Fonteles. -Tardius I e III. XVII Unifor Plástica. Bienal da Universidade de Fortaleza, Ceará. Curadoria: Paulo Herkenhoof e Marcelo Campos. -Todos os Bichos: homenagem a Lygia Clark. Casarão 34, João Pessoa. Curadoria: Robson Xavier. -Lexicon Silenti. Exposição Cães sem plumas, Galeria Nara Roesler, São Paulo. Curadoria: Moacir dos Anjos. -Água e cooperação no século XXI. Museu Nacional do Complexo da Republica, Brasília. Curadoria: Bené Fonteles. -ArtRio Feira Internacional de Arte. Representado pela Galeria Amarelongro, mostra Pátrias provisórias, curadoria Marcelo Campos. -SP-Arte Feira Internacional de Arte de São Paulo. Pavilhão da Bienal de São Paulo. Representado pela Galeria Amarelongro. -LE HORS_LÁ 20 anos de intercâmbio Brasil-França. Usina Cultural. João Pessoa.

2012 -In dubio pro reo. Exposição Espelho Refletido -Centro de Arte Hélio Oiticica Rio de Janeiro. -Intentio animae / Ita sunt animae. Mosteiro de São Bento - São Paulo. -SP-Arte Feira Internacional de Arte de São Paulo. Pavilhão da Bienal de São Paulo. Representado pela Galeria Amarelonegro. -Acta est fabula/ Arte Rio. Pier Mauá, Rio de Janeiro. -28/01/79. Exposição Eu sou o que tu és e tu serás o que eu sou. -Paço das Artes. São Paulo. Curadoria: Josué Mattos.

2011 -Jogos de Guerra. Caixa Cultural. Rio de Janeiro. Curadoria: Daniela Name. -Vestígios de Brasilidade. Santander Cultural. Recife. Curadoria: Marcelo Campos. -SP-Arte Feira Internacional de Arte de São Paulo. Pavilhão da Bienal de São Paulo. Representado pela Galeria Millan. -Projeto Ideal. Centro Cultural São Paulo.

2010 -Art Basel Miami Beach. Feira de Arte Internacional. Miami, Estados Unidos. Representado pela Galeria Millan. -Paralela 2010. Liceu de Artes e Ofícios. São Paulo. Curadoria: Paulo Reis. -Silêncios e Sussurros. Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão, Rio Grande do Sul. Curadoria: Vera Chaves Barcellos. -Come-in. Museu Oscar Niemeyer. Curitiba. Curadoria: Renate Goldmann. -Art Basel. Feira de Arte Internacional. Basel, Suíça. Representado pela Galeria Millan. -SP-Arte Feira Internacional de Arte de São Paulo. Pavilhão da Bienal de São Paulo. Representado pela Galeria Millan. -Preto no Branco: do Concreto ao Contemporâneo. Galeria Berenice Arvani. São Paulo. Curadoria: Celso Fioravante. -Jogos de Guerra: confrontos e convergências na arte contemporânea brasileira. Galeria Marta Traba, Memorial da América Latina. São Paulo. Curadoria: Daniela Name.

2009 -Múltiplos e Pequenos Formatos. Galeria Virgílio. São Paulo. -Linha Orgânica. Galeria Amparo 60. Recife. Curadoria: Ana Maria Maia. -Mind the Brain, an experimental exhibition.

Palazzo dei Congressi. Pisa, Itália. Curadoria: Elena Agudio. - Sertão Contemporâneo. Caixa Cultural. Salvador. Curadoria: Marcelo Campos. -Alcova. Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea. Rio de Janeiro. Curadoria: Marcelo Campos. - Saccharum BA. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador. Curadoria: Alejandra Muñoz. -Las Américas Latinas Las fatigas del querer. Spazio Oberdan. Milão, Itália. Curadoria: Philippe Daverio, Elena Agudio e Phelippe Blachaert. -SP-Arte Feira Internacional de Arte de São Paulo. Pavilhão da Bienal de São Paulo. Representado pela Galeria Virgílio e pela Galeria Amparo 60. -Memorial Revisitado, 20 Anos. Memorial da América Latina, Galeria Marta Traba. São Paulo. Curadoria: Ângela Barbour e Fernando Calvozo. -Cartas/Trajetos. Usina Cultural Energisa. João Pessoa. Curadoria: Bitu Cassundé.

2008 -Figurações sonhos e desejos.Coleção João Sattamini e MAC de Niterói. -Plasmatio (acervo MAC). Museu de Arte Contemporânea, Niterói. Superfícies da Memória. -Nausea (terceira versão). Museu de Arte Contemporânea, USP, São Paulo. Curadoria: Sylvia Werneck. -Diálogo Intercultural. Núcleo de Artes e Cultura da UFRN, Natal. Curadoria: Tereza de Arruda. -Desenho em todos os sentidos. Festival de inverno 2008 SESC Nova Friburgo, Petrópolis, Teresópolis, Rio de Janeiro. Curadoria: Marcelo Campos. -Memória das Artes Visuais na Paraíba Do Século XIX à Contemporaneidade. Usina Cultural Energisa. João Pessoa. Curadoria: Dyogenes Chaves. -Heteronímia. Museu da América, Madri. Curadoria: Adolfo Montejo Navas. -Sertão Contemporâneo. Caixa Cultural, Rio de Janeiro. Curadoria: Marcelo Campos. -ARCO Feira de Arte Contemporânea. Representado pela Galeria Virgílio. Madri. -SP-Arte Feira Internacional de Arte de São Paulo. Pavilhão da Bienal de São Paulo. Representado pela Galeria Amparo 60. -Vervendo-Outras experiências. Galeria Amparo 60. Recife.

2007 -1ª Bienal de Arte Contemporânea do Fim do Mundo. Ushuaia, Argentina. Curadoria: Leonor Amarante. -Integração 275. Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa. -ArteBA, 16 FERIA de Arte Contemporâneo. La Rural, Pabellones Amarillo y Rojo, Buenos Aires. Representado pela Galeria Virgílio.

2006 -Primeira Pessoa. Instituto Itaú Cultural. São Paulo. Curadoria: Agnaldo Farias, Christine Greiner, Valdy Lopes Júnior. -Desenho Contemporâneo. MCO Arte Contemporânea, Porto, Portugal. Curadoria: Marcelo Campos. -Geração da Virada. Instituto Tomie Othake, São Paulo. Curadoria Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. -Paisagem Bruta. Galeria Virgílio, São Paulo. Curadoria: Luiz Camillo Osório. -5X5, Casa da Ribeira, Natal. Curadoria: Gustavo Wanderley. -Ver=Ler, Galeria da Faculdade de Artes Visuais UFG, Goiânia. Curadoria: Divino Sobral. -ArteBA. 15 FERIA de Arte Contemporâneo Buenos Aires. -Matizes Contemporâneos. Espaço Cultural Casa das Onzes Janelas, Belém, Pará. Curadoria: Marisa Mokarzel. -Obras Premiada. Casarão 34, João Pessoa. -Lugar Plano. Espaço Cultural Contemporâneo-ECCO, Brasília. Curadoria: Divino Sobral

2005 -Limite como potência. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Curadoria: Paulo Herkenhoff e Luíza Interlengh. -Nanoexposição. Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte. Curadoria: Isabel Löfgren, Marco Antonio Portela, Mauro Bandeira e Patrícia Gouvêa -Jogo da Memória. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Curadoria: Franklin Espath Pedroso e Pieter Tjabbes. -Barro de América 5ª Edição/Brasil. Galeria Marta Traba de Arte Latino- Americana, São Paulo. Curadoria: Leonor Amarante e Martín Sánchez. -Visível Legível, na Galeria de Artes Antônio Sibasolly, Anápolis. Curadoria: Divino Sobral. -Pluralia, tantum. Galeria Marina Potrich em Goiânia. -Umas Grafias. Galeria Amparo 60, Recife. -Nanoexposição. Galeria Arte em Dobro, Rio de

Janeiro. -(NE) fronteiras, fluxos e personas. Festival de Arte de Fortaleza, Centro de Espaço Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza.

2004 -Br 2004, Galeria Virgílio. -V Bienal Barro de América Roberto Guevara. Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermudez, Venezuela. Curadoria: Leonor Amarante e Martín Sánchez. - Narrativas, desenho contemporâneo brasileiro. Centro Cultural São Francisco, João Pessoa. -As Bienais: um olhar sobre a produção brasileira 1951/2002. Galeria Bergamin, São Paulo. Curadoria: Leonor Amarante. -Memórias Heterogêneas. Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, Rio de Janeiro. Curadoria: Marcelo Campos. -Heterodoxia. edição latino-americana. Galeria Marta Traba, Memorial da América Latina, São Paulo. Curadoria: Leonor Amarante.

2003 -Heterodoxia. Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, Paraná; Galeria da Faculdade de Artes Visuais UFG, Goiânia. - 7 Pinturas. Adriana Pentead Arte Contemporânea, São Paulo. -Fragmentos a seu Ímã Obras Primas do MAB. Espaço Contemporâneo ECCO, Brasília. Curadoria: Adolfo Montejo Navas. -Pele, Alma. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Curadoria: Katia Canton.

2002 -Caminhos do Contemporâneo. Paço Imperial. Rio de Janeiro. Curadoria: Moacir dos Anjos, Ricardo Basbaum e Cláudia Saldanha. -Paralela. Galeria Casa Triângulo, São Paulo. -Plasmatio. XXV Bienal Internacional de São Paulo. Curadoria: Agnaldo Farias. -Versteigerung. Freien Akademie für Kunst Berlin. Berlim. Curadoria: Stefan Halbscheffel. - Faxinal das Arte. Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba. Curadoria: Agnaldo Farias, Christian Viveros Fauné e Fernando Bini.

2001 -Palavra-Figura. Paço das Artes, São Paulo. Curadoria: Nancy Betts. -Autoretrato Espelho de Artista, Centro Cultural FIESP, São Paulo. Curadoria: Katia Canton -I Bienal de Artes do Cariri. Juazeiro do Norte, Curadoria: Dodora Guimarães. - Onde o tempo se bifurca. Centro Cultural São Francisco, João Pessoa. Curadoria: Divino Sobral. -ARCO Feira Internacional de Arte Contemporânea. Madri.

2000 -Projeto Origem. Observatório Cultural Malakoff, Recife. Curadoria Moacir dos Anjos -L'Art dans Le Monde, Pont Alexandre III. Paris. -O Particular, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro. Curadoria: Adriana Tabalipa. -XS/XL Extra-small/Extra-large. Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. Curadoria Nancy Câmara Betts. -Entre Eu e o Mundo..., Centro Cultural São Francisco, João Pessoa. Curadoria: Divino Sobral. - Extremos. Centro Cultural São Francisco, João Pessoa.

1999 -Laceratio, II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, DPREC, Porto Alegre. Curadoria: Fábio Magalhães e Leonor Amarante -Identidades: Artistas de América Latina y del Caribe. Galerie du Passage du Reux, Paris. -XS/XL Extra-small/Extra-large. Museu Metropolitano de Arte, Curitiba; Centro Cultural dos Correios, Rio de Janeiro; Galeria Nara Roesler, São Paulo e Galeria Marina Potrich, Goiânia. Curadoria: Nancy Câmara Betts. -1500 via Pedro II Coletivo. Centro Cultural São Francisco, João Pessoa. Curadoria: Fábio Queiroz. -Fundação Cultural José Lins do Rêgo, João Pessoa. -Nordestes SESC. Pompéia, São Paulo. Curadoria: Moacir dos Anjos. -Entre Eu e o Mundo..., Museu de Arte Contemporânea, Goiânia. Curadoria: Divino Sobral. -Arte Contemporânea da Paraíba. Museu de Arte Assis Chateaubriand, Campina Grande. Curadoria: Wellington Medeiros. -19 Cabeças. Galeria Adriana Pentead Arte Contemporânea, São Paulo. -15 Artistas dos Anos 90. Núcleo

de Arte Contemporânea, João Pessoa. -Galeria Funjope. João Pessoa.

1998 -Prêmio Brasília de Artes Visuais. Galeria Athos Bulcão, Brasília. -III Bial Barro de América Roberto Guevara. Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermudez, Venezuela; Museu Brasileiro da Escultura, Mube, São Paulo. -Panorama da Arte Brasileira. Museu de Arte Contemporânea, Niterói; Museu de Arte Moderna da Bahia e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. Curadoria: Tadeu Chiarelli. -Workshop Pedras de Fogo. Centro de Artes Visuais Tambiá, João Pessoa. Coordenação: Dadi Wirz. -Geração 90 Trabalhos recentes de artistas do projeto Antartica Artes com a Folha. Galeria Casa Triângulo e Pinacoteca do Estado de São Paulo. -Bial de América Roberto Guevara. Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo. Curadoria: Fábio Magalhães. -Instituto Cultural Brasileiro. Berlim. Curadoria: Sônia Frey.

1997 -Heranças Contemporâneas. Museu de Arte Contemporânea, São Paulo. Curadoria: Katia Canton. -Sexta Bial de Havana. Fortaleza de la Cabaña, Havana, Cuba. -Panorama da Arte Brasileira. Museu de Arte Moderna, São Paulo. Curadoria: Tadeu Chiarelli. -Exposição dos Docente., Quartier 206, Friedrichstadt Passagen, Berlim. -Kunst aus Brasilien, Ausstellungszentrum, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Greifswald, Galeria Barsicow. Alemanha. Curadoria: Sibille Badstubner e Tereza de Arruda.

1996 -Antartica Artes com a Folha. Pavilhão Padre João Manoel. São Paulo. Curadoria Lisete Lagnado e Lorenzo Mammi. -Anos 80: artistas emergentes. Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa. -Mostra 96. Núcleo de Arte Contemporânea. João Pessoa e Museu Assis Chateaubriand. Campina Grande. -Apocalipse XII, Centro Cultural São

Francisco, João Pessoa. Curadoria: Gabriel Bechara. -Visões do Cabo Branco, Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo, João Pessoa. Coordenação: Raul Córdula. -Gerações: Arte do Brasil Contemporâneo. Referência Galeria de Arte, Brasília.

1995 -Ecstasy Up. Galpão do Varadouro. João Pessoa. -Visões da Borborema. XX Festival de Inverno. Museu de Arte Assis Chateaubriand. Campina Grande. Organização: Raul Córdula. - Galeria Gamela/Sebrae. João Pessoa.

1994 -Centro de Artes Visuais Tambiá, João Pessoa. -Um Olhar Sobre os Trópicos. Projeto cumpliCIDADES. Museu de Teixeira. Vila Nova de Gaia. Portugal. -I Salão MAM Bahia de Artes Plásticas. Museu de Arte Moderna, Salvador. -Centro de Artes Visuais Tambiá. Exposição inaugural. João Pessoa.

1993 -Visualidade Nascente II. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo. -Le Hors Là. Núcleo de Arte Contemporânea. João Pessoa e Museu do Estado. Recife. -Workshop de Pintura da School of Visual Arts de Nova York. Escola Massana. Barcelona. Organização: Henry Artis.

1992 -II Workshop Berlin/Paraíba. Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo. João Pessoa. Curadoria: Dieter Ruckaberle. -Le Hors Là. Tour du Roi René. Marselha.

1991 -Cuba'91. Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño. Havana. -Visualidade Nascente. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo. -V Salão Municipal de Artes Plásticas. Prefeitura Municipal de João Pessoa. Núcleo de Arte Contemporânea. João Pessoa. -IV Salão Paranaense. Museu de Arte Contemporânea. Curitiba

1990 -II Mostra Arte-Atual Paraibana. Espaço Cultural José Lins do Rêgo. João Pessoa. -Arte Sobre Papel II. Galeria Gamela. João Pessoa.

1989 -Tempos e Espaços dos Abismos II. Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães. Recife. Organização: Jomard Muniz de Brito. -Solidariedade. 1ª Exposição Internacional de Arte Postal. Museu de Setúbal. Portugal. -II Salão de Novos Artistas Plásticos da Paraíba. Galeria do Serviço Social do Comércio. João Pessoa. -Salão de Artes Plásticas de Pernambuco. Centro de Convenções de Pernambuco. Olinda. -IV Salão de Artes Pláticas. Prefeitura Municipal de João Pessoa. Núcleo de Arte -Contemporânea. João Pessoa. -Agenda de Exposições. Galeria do SESC. João Pessoa. Curadoria: Hermano José.

1988 -Natureza é vida. Institutos Paraibanos de Educação. João Pessoa. -Liberality. Bucarest, Romênia. Curadoria: Pantea Rares.

1985 -1984 Después de 1984. Galeria de La Casa Del Lago. Cidade do México.

1984 -Exposicion Internacional Arte-Correo. Centro Cultural Bernadino Rivadavia. Rosário, Argentina. Curadoria: Jorge Orta.

www.joserufino.com

Apêndice B – Fotos da Exposição Ulysses

Fotos tiradas em Janeiro de 2013, durante visita na exposição.

Foto 1 – Entrada na exposição *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2013



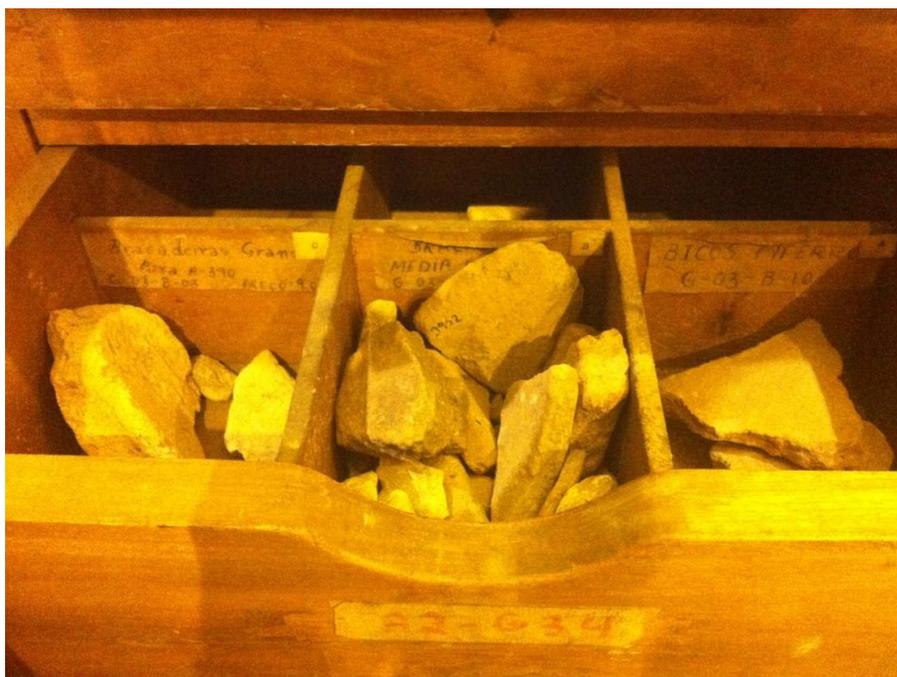
Fonte: Acervo pessoal da autora

Foto 2 – Entrada na exposição *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2013



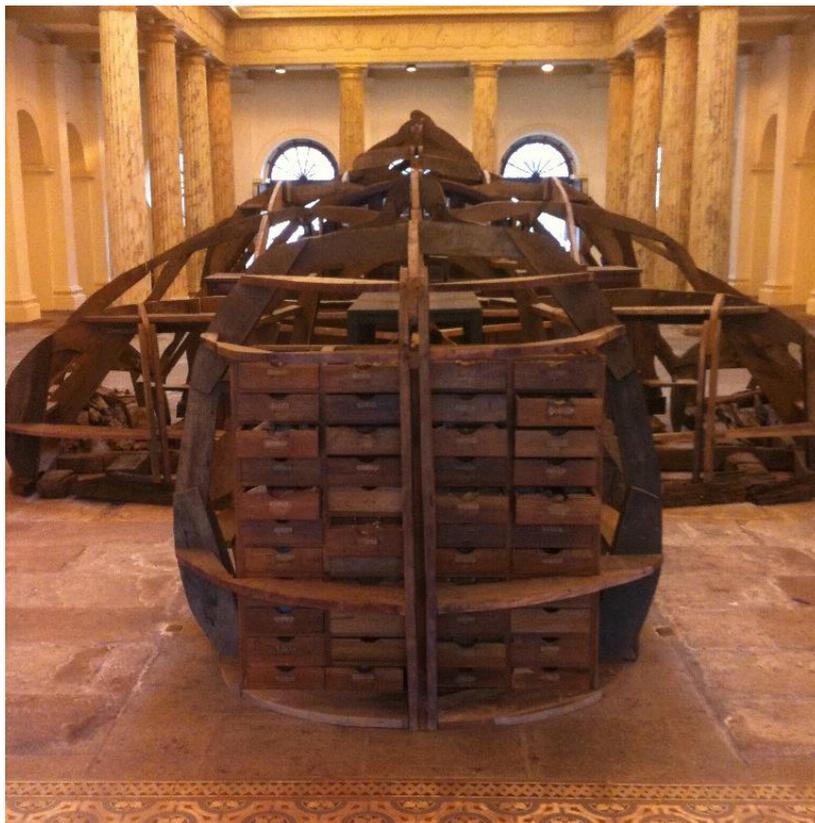
Fonte: Acervo pessoal da autora

Foto 3 – Detalhe das gavetas na instalação *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2013



Fonte: Acervo pessoal da autora

Foto 4 – Lado oposto à porta na instalação *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2013



Fonte: Acervo pessoal da autora

Foto 5 – Detalhe da instalação *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2013



Fonte: Acervo pessoal da autora

Foto 6 – Detalhe da instalação *Ulysses*, mobília, Fundação Casa França-Brasil, 2013



Fonte: Acervo pessoal da autora

Foto 7 – Detalhe da instalação *Ulysses*, mobília, Fundação Casa França-Brasil, 2013



Fonte: Acervo pessoal da autora

Foto 8 – Detalhe da instalação *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2013



Fonte: Acervo pessoal da autora

Apêndice C – Conversa com o artista Carlos Alberto Franzoi.

Conversa realizada com o artista em 11/06/2015 na APLAJ – Associação dos Artistas Plásticos de Joinville, na qual foi solicitado que o artista falasse a respeito da 31ª. Coletiva de Artistas de Joinville e a respeito de sua instalação *Permanência do espaço/tempo*.

O artista utiliza meias calças femininas ou outros materiais que já foram utilizados, ganhava os objetos, produtos que tinham uma vida, a memória energética do objeto. Começou com a meia calça por causa do teatro, no teatro a construção dos personagens também partem da memória. Cataloga todo o material que ganha para as produções. Objetos que encontrava na rua, no seu percurso. Cada objeto tem uma energia diferente.

M - Fale um pouco a respeito da Coletiva e como você chegou no tema de sua instalação.

Na 31ª. Coletiva, o Jailton Moreira foi o curador, a proposta da Coletiva era a apropriação. Toda uma questão da Antártica. A cidadela foi comprada pelo município para ser um complexo cultural, mas nunca era efetivado isso. Eu era do Conselho do Museu nessa época. O Museu era só na casa do MAJ – Museu de Arte de Joinville. Por que não se apropriar do espaço da coletiva? Não tinha a APLAJ – Associação dos Artistas Plásticos, nada no complexo ainda e as pessoas já estavam usando o espaço para outros fins. Então cada artista foi convidado a visitar a Antártica durante 2 meses e propor trabalhos para o espaço.

Entrei no espaço para pensar no que propor para a coletiva. Percorrendo os espaços para sentir, porque um dos

princípios do meu trabalho também é a apropriação do espaço e eu trabalho com o que me incomoda. Essa questão cultural me incomodava e quando eu vou a um lugar, Galeria ou Museu sentir o espaço eu penso: o que me incomoda aqui? Com a performance também e em cima disso eu vou criando, sobre essa memória coletiva.

M - E a questão dos materiais? Você estava trabalhando com o que na época?

Muitos materiais que utilizo também vem da performance. Aí eu entro na Antarctica para pensar em uma proposta para cada espaço para depois selecionar. Por que eu nunca crio uma coisa só, penso no mínimo 7 ou 8 versões. Eu trabalhava nessa época com fio de cobre, nós, meia calça, eu estava com a série dos nós em nós.

Quando eu fui ao segundo andar tinha uma sala fechada. Já faziam 2 anos e que ninguém no lugar. Já tinham acontecido muitas coisas lá. O Arquivo Histórico, a Fundação Cultural, já tinham visitado o espaço e falaram que nada do que estava lá dentro os interessava (nada do que estava lá dentro depois da compra da Fábrica pela Prefeitura). Isso me incomodava muito, das pessoas estarem fazendo outros usos e o lugar ser um patrimônio municipal. Por isso a idéia dos artistas se apropriarem para a gente discutir isso. E eu vinha com essa proposta.

No segundo andar, o escritório estava aberto, mas tinha uma sala fechada ao lado que era uma ferramentaria para reparos rápidos. Eu fui adiante e vi uma sala fechada. Fui ao escritório e achei um molho de chaves e abri.

Quando eu abro a porta está um monte de revistas e caixas no chão impedindo a entrada, empurro a porta e vejo

prateleiras até o teto, daquelas prateleiras antigas de madeira nobre dos dois lados – que ainda estão lá, e o arquivo morto todo da Antarctica.

Eu fui ver as caixas de arquivo morto eu pensei: meu deus eles não levaram nada disso! Indo mais adiante, nesse corredor das duas estantes, de repente eu vejo os livros, quando eu vejo são livros de contabilidade, de 1900 que não é da Antarctica, é da Companhia Cervejaria Catarinense, que era anterior a Antarctica, aí eu percebi que meu trabalho era esse. Como que isso não é patrimônio? Como que o arquivo histórico não considera isso patrimônio? Pensei então em tirar os livros do lugar e colocá-los todos no chão, a história, para você caminhar na historia, no segundo andar.

Eu queria fazer o segundo andar todo. Eu queria unir a energia dessa ação.

Primeiro pensei em só abrir a porta e deixar o arquivo ali, a minha obra era o arquivo, já estava pronta, mas ninguém ia entender isso e como denuncia não seria nada.

M – Sim, mas a cidade não entenderia.

Só isso já seria uma denuncia, mas a cidade não entenderia. Ia colocar: isso não é arquivo, isso não é patrimônio.

Então eu tenho que lincar essa chave, então é no escritório que eu tenho que trabalhar, pegar os livros e vou forrar o escritório todo e aí do escritório eu consegui a chave para abrir a ferramentaria, então eu teria as duas salas no centro porque as maquinas não estavam mais e só tinham essas duas salas grudadas divididas por uma parede mas na parte de cima,

depois de 2 m era vazada, de madeira. Então o escritório tem relação com a ferramentaria, então eu pegava os livros.

Primeiro eu comecei a ver as datas, mas percebi que não poderia fazer isso senão eu não terminaria nunca, então eu peguei aleatoriamente. Então peguei uma quantidade de livros que dariam múltiplos de 7 então eu trazia 7 livros e colocava 7 livros, mas eram múltiplos de 7. Eu gosto muito de números.

Eu trabalhava com tecido, que para mim é uma segunda pele e o fio de cobre que são os ossos, a energia, a tensão do fio de cobre, porque ele é condutor de energia, fio de cobre usado, então quanta energia já passou por ali, como as nossas veias, a energia vai e volta como a nossa corrente sanguínea, ele tem essa memória. E além dos livros tinha os fios de cobre que recortava esses espaço e os nós então o fio de cobre ligava esse espaço aquela outra sala. E eu mantive como estava, por exemplo, tinha uma mesa na ferramentaria com algumas coisas em cima então eu pedia para alguém levantar o objeto e colocava um livro ou aberto ou fechado, assim eu ia fazendo uma pintura contemporânea, ia pintando o espaço porque tinha a cor do livro, das paginas.

M – Então você se preocupou com a cor dos livros e preocupou também com o que estava escrito?

Com a escrita eu me preocupei na porta da sala, coloquei um livro aberto no termo de abertura e era esse livro que começava e os outros vinham a seguir, essa pintura começava dali que era o tapete de entrada convidando: termo de abertura e na outra porta era como se estivesse fechando, era o termo de fechamento, era um livro com o termo de fechamento, porque eram livros de contabilidade.

Aí vem a questão das paredes, como cobrir as paredes? Colando? Aí eu utilizei pregos de aço que são utilizados para expor a pintura, para expor o quadro, na exposição eles estavam aparentemente ferindo o livro, porque o livro ali era uma pele, o corpo, cada livro era um corpo, cada livro para mim era uma pessoa um trabalhador, um consumidor um habitante da cidade. Porque a história da cidade está contada ali. A Antartica, a cervejaria catarinense de 1900 ate 1998, quase 100 anos de historia ali.

Na primeira vez que eu montei ali na coletiva tinha todo o principio da minha obra do corpo, era revestindo esse corpo que as salas eram um corpo, isso era a coisa mais forte era a denuncia, por isso foi na parede com pregos.

M – Quando eu vi uma instalação sua com os livros no chão da Univille, pensei que eu jamais teria coragem de pisar nos livros. Como é essa questão dos livros para você? Porque como você mesmo fala, são livros históricos.

Eu tenho algo muito forte na minha infância que é o cuidado com os livros, aí vem uma memória de infância. Para mim era um patrimônio, mesmo o município não tenha considerado, mas para mim era então como eu ia pregar os livros?

Eu sempre fui um estudante, um leitor que não estragava os livros. Quando eu era criança eu gostava de ler livros que eram diários de vida real, então eu encomendara os livros pelo correio, porque eu morava no interior e lá não tinham livrarias. Quando eu terminava de ler, o livro estava intacto e eu levava os livros para todos os lugares. O caderno o livro para mim era um objeto sagrado. A princípio me incomodou o pensamento de pregar os livros, mas eu estava

levando os livros para o estatuto da arte, se eles estão ali, eu estou mostrando que esse livro agora não é só um documento, e é um documento, mas agora é um objeto de arte. Estou ressignificando, ele é pele e a pele tem cicatrizes e isso que o município está fazendo é uma cicatriz, é uma ferida no patrimônio e na cultura de Joinville. Por isso eu os coloquei no chão, imagine pisar nos livros. Isso gerou várias histórias. Forrei o espaço todo e mantive os objetos nos mesmos lugares, mantive inclusive as traças e os cupins. Nas paredes eram pregados, alguns abertos, outros sobrepostos. Na abertura esse trabalho gerou muita polêmica e eu não conseguia sair de lá, uns amavam e outros odiavam, me perguntavam o que eu tinha feito com os livros? Não se pregam os livros. Então eu explicava que tudo que estava ali era para ser jogado fora. Na coletiva, as pessoas visitavam a Cidadela e podiam utilizar o que quisessem, alguns artistas utilizaram os engradados, o Tirotti fez uma audioinstalação nos tanques de cerveja. Eu me apropriei dessa memória toda e isso repercutiu até hoje, é isso que eu gosto em uma obra de arte, quando ela tem reticências ou ponto de exclamação.

M – Você montou instalações com os livros da cervejaria em outros lugares como no Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke (2002) em Jaraguá do Sul - SCAR, na exposição Pretexto – Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew (2007) em Joinville e no 12º Salão Nacional de Artes de Itajaí (2010), você acha que o sentido da obra se modificou com essa mudança do lugar?

Em vários locais eu fiz isso como no Salão de Itajaí. Sim, não é a mesma coisa, por que aqui tem a energia da Antártica, tem a memória da cervejaria. Não tem a relação com o lugar. É diferente quem sabe que são livros da

Antarctica, antigos, já modifica. Lá não tem a conversa com o lugar, porque as pessoas às vezes nem percebem que o livro é escrito em alemão ou de onde veio. Em algumas instalações com livros, eles ficavam abertos e nem se viam as capas. O que atrai primeiro a pessoa é o contato visual, esse cenário, não consigo fugir da questão do cenário, não tem como negar minha origem no teatro.

ANEXOS

A fortuna crítica pesquisada do artista.

Anexo A – O livro de Areia de José Rufino, Agnaldo Farias. Para o Catálogo da exposição **Cartas de Areia**. Galeria Adriana Penteado, São Paulo, agosto de 1998.

Fonte: FARIAS, Agnaldo, texto do catálogo da mostra **Cartas de Areia**, Galeria Adriana Penteado, São Paulo, agosto de 1998.

O LIVRO DE AREIA DE JOSÉ RUFINO

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes.... Não, decididamente não é este, mote geométrico, o melhor modo de iniciar meu relato.

O Livro de Areia, de Jorge Luis Borges

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. Para quem não sabe, José Augusto Almeida, auto-re-nomeado José Rufino, é neto do senhor de engenho José Rufino, do engenho Vaca Brava, outrora importante, às margens do córrego do mesmo nome, um dos tantos que cortavam o município de Areia, Paraíba.

Sua atitude de sobrepor o nome do avô ao de seu próprio nome – um caso de homonomia por decisão afetuosa e não por arbitrariedade paterna – esclarece o caminho que ele resolveu trilhar para a construção de sua obra, cujo curso agora se estende nessa série de pinturas realizadas sobre envelopes de cartas escritas pelo velho José Rufino entre os anos 20 e 50, série intitulada “Cartas de Areia”.

A poética de José Rufino constrói-se remontando o passado, escorando-se nos objetos que lhe foram legados, principalmente essas cartas que, como outras, foram retiradas de um velho baú que pertenceu ao seu avô. O nome da exposição, já se vê, é matéria a ser pensada. Cartas de Areia porque foram de lá remetidas ou porque no geral tratavam de assuntos e de gentes enredadas na vida da pequena cidade paraibana, ou de Areia porque o passado, todo o passado, é um mosaico frágil e caleidoscópico, uma paisagem constituída por uma miríade de pontos e cujo desenho varia em função do olhar que o presente lança sobre ele? José Rufino enfrenta este tempo tendo por lastro o testemunho dos objetos que pelo

demasiado convívio com pessoas que lhe são próximas terminaram imantadas por suas vidas. Esta, de fato, é a natureza dos objetos. Cada um deles, mais que um espectador calado, recebe em si como uma reverberação, o impacto de nossas pequenas aflições, de nossos dramas, dos nossos desejos, de nossos efêmeros estados de felicidade. Cravado, enterrado nas fibras das madeiras de que são feitos os móveis, esquecidos no interior de gavetas e malas, amalgamando às tintas com que se escrevem as cartas, e mesclado e amarelecido pela emoção de quem as leram no correr do tempo, está sempre um pouco de nós.

Pelos olhos e mãos de José Rufino os objetos, como enunciam os nomes de suas quatro mais importantes exposições, respiram, vociferam, choram e suam essa vida embutida, latente, por tanto tempo aprisionada. E está claro que não se trata de leitura literal, assim como os próprios trabalhos frequentemente apenas façam alusões à ordem comum dos objetos. Podem ser gavetas e malas, como também podem ter uma aparência estranha, um artefato possivelmente pertencido a um objeto maior desaparecido. Seja como for, em qualquer caso eles parecem purgar um segredo, como uma luz ou um grito que se deixa escapar por uma fresta. E o que vai para fora não é aquilo que se conhece, porque o passado, ah! O passado, é um livro de textos cambiantes, como um campo de areia que já à tona de sua aparência plácida, perpetuamente se desfazendo ao ritmo lento do sopro suave do vento, expõem-se como terreno acidentado, infinitos grãos. Há vários passados dentro de nós. Entre eles, aquele que escolhemos para nos representar. Mas para Rufino interessam os outros passados. Como nesses envelopes, morada de mensagens antigas e, como todas, monótonas em suas súplicas, confissões e notícias, agora transformados em suporte mediante o qual o artista faz emergir em linguagem tosca, as lembranças obliteradas pela distância ou pelo terror: a escrivanhinha de onde o avô urdia os textos que

davam conta de sua existência atilada, o velório desse mesmo avô, o cachorro sem cabeça, a estrada que ia para Vaca Brava, as danças, as cirandas, a pescaria, as árvores azuis mais genealógicas que vegetais...

Anexo B – Laceratio, José Rufino

Para o catálogo da II Bienal de Artes do Mercosul.

Fonte: RUFINO, José. Laceratio, Catálogo II Bienal de Artes do Mercosul. Porto Alegre 1999. Disponível em <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Texto-Jose-Rufino-Laceratio1.pdf>>. Acesso em 09 dez. 2014.

A infalível sirene anuncia mais uma jornada, e aqui estou eu novamente engolindo a fuligem incessante do maldito Gasômetro. Estou preso entre arestas desgastadas, e tudo o que tenho é uma sala de madeira de aspecto roto e cheiro azedo, cercada por basculantes transparentes e portas indiscretas, sempre abertas, e uma meia dúzia de seres quase inertes para comandar. Resta-me a falsa resignação de exercer uma sorte de poder, a partir desse ponto estratégico, de onde posso ver todos dentro da sala e também os que passam lá fora. Poder que é ameaçado apenas por uns memorandos cretinos, que chegam aqui enviados não sei por quem, exibindo superposições de incontáveis impressões de carimbos, umas redondas outras retangulares, azuis ou pretas, muitas vezes borrados por respingos de espirro, impregnados de palimpsestos cerosos, de mãos que passam nem sei por onde e umedecidos pelos suores de braços gordos. Recebo-os carcomidos e esgarçados por vagarem de seção em seção antes de chegarem aqui. Tenho medo e nojo ao recebê-los, mas me esforço para que isso nunca seja descoberto, e por isso me curvo todo sobre o amontoado de papéis, para que não percebam que vacilo e tremo quando

assino os cadernos de protocolo. Devo considerá-los como pequenos testes, pequenas ameaças ao que devem chamar de Núcleo Interno de Caudilhismo. Esses bobos perdem tempo tagarelando sobre meus métodos, já que aqui dentro mando eu e não são suas especulações nem esses memorandos que vão me destruir. Conheço muito bem as regras lá de cima e vim parar aqui há muito tempo, como resultado de acomodações de burocracias tão complexas que nem eles se dão conta da minha real existência. Enviam os tais memorandos, de fato, mas eu não deveria me sentir ameaçado, pois tenho consciência de que já chegam perdidos entre os estratos do poder, exauridos pelo esforço que fazem para me encontrar no fim de uma trajetória extremamente difícil, onde são obrigados a esquivar-se de obstáculos de várias categorias, encontrando interstícios entre máquinas perigosas, que emitem jorros de óleo e fazem movimentos repentinos com suas projeções de contatos fatais, entre os braços quase mecânicos dos torneiros, passando pelos inúmeros corredores, pelos pátios internos e externos, pelas portas enormes que separam áreas de oficinas de áreas administrativas, pelos barulhentos compressores, por perto das afiadas serras circulares e dos projéteis incandescentes das máquinas de soldar e dos cadinhos cheios de matéria quente e viscosa como lava, entre as pilhas de caixas de madeira que guardam peças de reposição, por cima das chapas e retraços de aço, dos amontoados mamilares de escamas oxidadas e outras substâncias ferrosas amalgamadas em corpos desfigurados, das poças negras de óleo, dos trapos embebidos de graxas, dos tambores metálicos, dos corpúsculos formados por retraços salobros, das babas ressecadas, colando coisículas filamentosas e engriguihadas, dos novelos espiralados que caem do aço torneado, das acumulações estratiformes e onduladas de limalha de várias gerações e por entre os cabos de aço que descem das traves do teto, passando por enormes roldanas, por baixo dos guindastes que se movem como monstros modernos

e dos guinchos de carreira, subindo as rampas cheias de graxa e terra e os batentes desgastados, passando pelas portinholas que separam seções para, finalmente, e infortunadamente, chegarem aqui.

Também me preocupo de vez em quando com as cópias de memorandos que ficam por lá, arquivadas, pois posso ver sua marcas nos papéis-carbono, impressas em relevo no verso destes incômodos documentos e fico imaginando que um deles possa ser resgatado em algum rescaldito contábil e que algum filho da puta seja enviado aqui, na condição petulante de auditor. Eu não deveria temer, eu sei. Minhas práticas internas não permitem respostas claras a qualquer tipo de inquérito, aqui estabeleci regras próprias, sem precedentes. Tudo o que se poderá apreender daqui são borrões putrefatos, arruinados por suas próprias existências, feitos para existirem aqui mesmo, por um tempo empilhados nas superfícies caóticas de nossas mesas e depois relegados a planos inferiores nas nossas gavetas. Que sentido teriam estes rabiscos mofados, estas colônias verde enegrecidas de mofo, avançando contra restos de textos empalidecidos? Que sentido teriam estes papéis milhares de vezes dobrados e desdobrados, esgarçados em metades e metades de metades, irrecuperáveis? Que sentido teriam estes papéis acidificados, de bordas queimadas e quebradiças, capazes de desintegrar-se em miríades de pedacinhos a um leve toque? Que sentido teriam estas notas fiscais grampeadas em maçarocas incompreensíveis, usados como blocos de anotar qualquer coisa? Que sentido teriam estes garranchos de contas coalescentes e superpostas, resultantes de nossas contabilidades imorais, feitas tão intimamente entre mim e meus párias, como brincadeiras de jogo-da-velha, onde trocamos numerozinhos e outros risquinhos de uma mesa para a outra, até que eu chegue à conclusão, olhando para a distribuição dos números em cada conta, dos traços sob os números, da relação entre os traços e as bordas do papel e de todos os elementos riscados com os elementos impressos, que o documento está pronto e

imediatamente deve ficar descansando na minha mesa ou de algum subalterno, se for o caso, recebendo depois de algum tempo, quando já perdeu a utilidade, novas interferências, mais involuntárias e esteticamente descompromissadas. E os livros-caixa completamente inchados de tão riscados e manuseados, sem falar que são usados para guardar um papel qualquer que não encontrou lugar apropriado, uma folha recolhida na beira do Guaíba, um guardanapo de papel com bordas de motivos geométricos com anotações feitas em mesa de bar, uma caixinha aberta verde-vermelha de colchetes Universo, umas migalhas de pão e umas formigas espremidas, uma ou outra asa de insetos maiores, umas manchas de café, cinzas de cigarro, pingos de nanquim, muitas sobras de borracha, umas raspas de lápis, uns grudes arrancados da pele de algum de nós, além de cabelos, cílios e pêlos de barba, fragmentos de cutículas, lascas de unha e até bolinhas de meleca. Que sentido teriam então todas estas velhas garatujas a não ser o de ficar aqui mesmo, alimentando nossas necessidades de transitar entre estas pilhas de velhas celuloses, como traças treinadas?

Então fico eu aqui nessa mesa-casa, vislumbrando meu pequeno império, recolhendo imagens fortuitas, roubadas de relance por entre mesas e cadeiras.

Apreendo até as sombras deslocando-se lentamente nas paredes de lambri, esticando-se e encolhendo-se à medida que o sol vai se pondo do outro lado do rio, envolvendo o escritório numa atmosfera dourada. Olho entorpecidamente para as coxas brancas da datilógrafa e desenho com a ponta do dedo suas formas arredondadas na poeira da mesa. Vejo por traz o dorso de um dos contadores, e parte do perfil grotesco de sua pança acomodada sobre as pernas. Vejo partes de braços, mãos que caem na frente das mesas, pés que aparecem por baixo, ombros caídos, cabelos e de repente um olhar repulsivo, questionador, uma ponta de nariz, um pescoço e parte de um queixo, um cotovelo apoiado entre pastas-arquivo, dois braços que

envolvem uma cadeira por traz, estalando como máquina cansada, uma boca que boceja, uma mão que contorna um joelho e aí faço outro desenho, já num livro-caixa, numa página em branco lá no fim, apagando logo em seguida, deixando apenas um vestígio maliciosamente revelador, para o futuro, para pensamentozinhos libidinosos de quem for preencher esta página. Faço agora desenhos apertados no ar, com a ponta do lápis escondida pela palma da outra mão, sem que percebam crio formas geométricas com movimentos retilíneos que evoluem para outras arredondadas e concêntricas e depois apago tudo, fechando rapidamente a mão, quando me pego quase babando, absorto no emaranhado de traços imaginários.

Às vezes me canso da paisagem da sala e abro disfarçadamente uma das gavetas da mesa, empurrando em seguida a cadeira de rodinhas para trás, para permitir uma visão mais confortável do interior da gaveta. O passeio visual dentro desse pequeno aposento de madeira possibilita um isolamento total dos sons ensurdecedores da Força Motriz e da movimentação interna do escritório.

Fazendo o olhar meandrar entre caixinhas de fitas de máquinas Remington (Burroughs 11 mm), com seus motivos gráficos em preto e branco em formato de teia com pequenas margaridas estilizadas, contrastando com grandes círculos vermelhos denteados, com desenhos de máquinas bojudas no centro, encontro montes de caixinhas de colchetes Universo (De Luxe), mais formais e de arestas mais duras, exibindo desenhos do produto em verde e uma faixa vermelha com o nome Universo vazado em branco. Não sei por que tenho tantas destas caixas de colchetes na minha gaveta, raramente uso um deles para agrupar um maço de notas. Enferrujam tão rapidamente, submetidos aos bafos de umidade e maresia golfados pelo Guaíba, que ameaçam até as juntas dos nossos ossos. Esquivando-me das caixinhas Universo encontro maços de envelopes amarrados com cordões, separados por tamanhos, categorias, ano de recebimento e, cá pra nós, pela textura dos

papéis, só para formar maços interessantes, uns uniformes, outros misturados e outros totalmente aleatórios. Entre os maços de envelopes acho uns cacos de louça, umas sementes estranhas, uns catoquinhos de galhos, dos que chegam trazidos pela maré, mais umas ruelas e uns parafusos, umas carretilhas e outros troços abandonados. Sinto um rápido friozinho na espinha, um pequeno e passageiro sentimento de culpa, por relembrar que muitos desses objetos eram amostras de peças a serem compradas, documentos a serem encaminhados, sementes que não puderam virar árvores e aí fico pensando em tudo que deixo para trás, esquecido no limbo das minhas gavetas. Logo imagino partindo dos meus olhos uma grande teia, com linhas que se bifurcam como diagramas genealógicos, unindo todos os percursos que estas coisas fizeram até pararem ao meu redor e os rumos que tomariam se eu não as tivesse relegado ao anonimato das coisas rejeitadas pela agonia do cotidiano, obrigando-as a permanecerem por aqui, prostradas como restos mortais quase desmaterializados.

Anexo C– Transcrição do vídeo da Exposição *Silentio*

Vídeo do artista explicando seu processo artístico para a instalação *Silentio*.

Fonte: Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=dqdiWeQC4OE>

Acesso em 29 mai. 2015.

Minha chegada em Viana foi através de um edital arte e patrimônio do Iphan/Petrobrás e é um projeto muito interessante porque faz essa junção entre patrimônio histórico e arte tem uma potência muito grande para instigar a recuperação do patrimônio histórico e a Neusa fez o projeto e pensou no

meu nome porque eu já venho ao longo da vida trabalhando com essa dicotomia entre memória e esquecimento então me trazer pra cá talvez fosse adequado para fazer essa investigação quase arqueológica, reviver alguma coisa da cidade.

Cheguei em Viana apenas sabendo que existiam as ruínas históricas e que a cidade ficava perto de Vitória eu tinha pouca coisa para desencadear um processo de trabalho, apenas desconfiava do que queria fazer, mas logo nos primeiros passeios pela cidade, a cidade tinha vivido essa enchente, essa inundação, ficou uma coisa muito escancarada o tempo inteiro, como se tivesse se oferecendo para ser trabalhada e foi muito difícil não escapar disso. Tudo que eu tinha na cabeça em mente de fazer praticamente foi violentado por essa ação tão recente.

Silencio porque normalmente é o inverso, normalmente eu tenho primeiro uma palavra e depois eu vou, como se fosse um mote, desencadeando o processo de trabalho, nesse caso silencio foi por causa exatamente do tipo de obra, essas madeiras todas recolhidas, esses restos de moveis, raízes dessa enchente que de alguma forma silenciosamente foram misturadas como se fossem uma amalgama e as pessoas perderam sua intimidade porque tudo bóa e se mistura, mas essa foi uma tragédia silenciosa porque não foi uma enxurrada, um desmoronamento, simplesmente o nível da água que subiu. Então eu fiquei o tempo inteiro com essa referencia desse nível de água alto, como se fosse o ponto de partida para a obra e é por isso que a instalação tem um topo, porque está tudo nivelado por 2 metros e 2 centímetros acima do olho humano, mais alto para que as pessoas se sintam dentro da sala praticamente afogadas por tudo aquilo que eu recolho e arrumei entorno da sala.

Outra obra na exposição é uma vídeo instalação na realidade a terceira que eu já fiz mas a primeira que vai ser exposta e foi feita a partir de fotografias antigas da cidade, algumas do acervo da estação ferroviária e outras que as

peças emprestaram, cederam. São fotos de fotos, que sofreram um processo de fusão então no vídeo elas estão em modo contínuo vão ficando cada vez mais escuras e mais claras e se fundem umas com as outras. Então eu fui buscar nessas fotografias algo dessa vida mais bucólica, pessoas em passeio pela cidade, folhas de palmeiras, interiores, jardins, varandas das casas então estava buscando entrar nas fotografias por essas janelas. O que a gente percebe é que a cidade vai crescendo e tudo vai ficando com uma cara meio disforme, uma arquitetura muito mais avantajada e sem nenhuma poética em particular.

Tudo que eu tentava recuperar aqui da cidade, mesmo do patrimônio histórico por exemplo, é muito mudo, as coisas não tem uma voz amplificadora que você chega e percebe de cara, então é tudo ainda muito pálido e a própria tragédia tinha esse silêncio anunciado. Todas as coisas tinham acontecido e aparentemente só tinham as marcas de lama nas paredes e móveis mas não tinha um grito e isso, eu fui logo em busca desse silêncio que eu vi em todos os lugares.

Anexo D – Do Intelectível ao Sensível, Neusa Mendes.

Texto para o catálogo da exposição *Silentio*.

Fonte: MENDES, Neusa. *Do Intelectível ao Sensível. Catálogo da mostra Silentio*. Projeto [RE] Invenção de uma cidade. Galeria de Arte Casarão. Viana, Espírito Santo. 2010.

“Quando entrei nas casas abandonadas com as marcas da lama seca nas paredes, fiquei em silêncio imaginando aquela água subindo e descendo silenciosamente e acomodando tudo o que transportou”, informa José Rufino. Mas que lugar será este? O que se vê ou o campo metafórico? A referência é mental ou física?

Ao adentrar o território em que se situa a cidade de Viana, José Rufino não vê uma, mas muitas cidades, todas de tamanhos diferenciados, espalhadas por um vasto e ondulado plano, localizadas em diferentes altitudes, ora próximas, ora isoladas, algumas antigas, outras novas. Os bairros espalhados das muitas Vianas, habitados, desabitados, foram visitados, olhados e ressignificados. Explico de que maneira: o artista Rufino foi convidado a visitar esta cidade e a residir nela, de modo que pudesse, ao mesmo tempo, observar os moradores, as edificações históricas e as novas moradas, a fim de selecionar, recortar e conectar imaginários individuais e coletivos. A residência artística compreende duas vivências: a primeira feita em novembro de 2009, entre os dias 26 e 30; e a segunda, em janeiro de 2010, entre os dias 23 e 30. Ao fim desta segunda vivência, foi possível lançar para o público a exposição "Silentio", na Galeria Casarão, em Viana.

O Casarão, situado nas margens da BR-262 e localizado no centro de Viana, construído na metade do século XIX, pertenceu à Família Lyrio, uma das mais tradicionais do município. Contam os antigos moradores que o casarão recebeu a visita de Dom Pedro II. Os vestígios dessa história estão exteriorizados nas prospecções realizadas neste patrimônio público – o tom de amarelo e verde encontrado faz alusão à bandeira brasileira, revigorada pelo conceito de nacionalismo. Hoje, restaurado e revitalizado, abriga uma galeria de arte contemporânea e, a partir de 30 de janeiro, ou seja, ao final da segunda residência artística, abriga a exposição "Silentio", constituída de dois núcleos: no primeiro piso, uma vídeo-instalação denominada "Myriorama n.º 3", a obra "Sem título Objeto" resultante de uma performance de 2010 e "Cadeira de madeira e têmpera feita com sedimento de rio"; e, no segundo piso, a instalação cujo título denomina a exposição. O relato do artista nos revela como incorporou múltiplas vozes e perspectivas e também como elaborou o recorte para a construção do seu trabalho.

Relata o artista:

“Myriorama n.º 3: arqueologia em Viana

Cheguei ao Espírito Santo no dia 26 de novembro de 2009, com um forte torpor da noite não dormida. Já na saída de Vitória, antes de começar a subir o sopé da serra, vi uns vales alagados e uns arroios completamente encharcados de águas ferruginosas, resultantes das chuvas torrenciais da semana anterior.

Na saída de Vitória, sob calor escaldante, comecei a ver amontoados de detritos industriais, de construção civil, e árvores arrancadas na margem da estrada. Logo adiante, várias sucatas com tambores, ferros retorcidos, trilhos, dormentes e madeiras de demolição e cepos de todos os tamanhos e formas, sujos de óleo e graxa.

A cidade de Viana descortinou-se de repente, mostrando timidamente sua igreja branca e singela no topo de um pequeno morro, emoldurada por velhas e esguias palmeiras imperiais. Uma espécie de enclave bucólico resistindo à arquitetura desfigurada que vem tomando conta das cidades brasileiras e que parece especialmente chocante nas cidades do interior.

O centro de Viana é tão perto da grande e agitada Vitória e sua vizinha Vila Velha, mas parece tão longe, tão resignado.

A noite chegou lentamente, depois de uma tarde de luminosidade implacável. A lua estava partida ao meio e uma brisa quase fria invadiu a cidade. Aos poucos, tudo foi se acalmando. Ouvi os ruídos e estrondos dos caminhões passando na estrada, alguns latidos ao longe e gritos de criança brincando na rua.

O dia seguinte começou com um café servido numa mesa de pés Chippendale e cadeiras Cimo. Mais uma vez, a luminosidade estava ofuscante e o calor anunciava temperaturas acima dos quarenta graus. Fui levado para um

passeio pela cidade e logo estava nas partes mais baixas e na margem do rio. Viana foi parcialmente inundada por esse rio, ora tão tranquilo. As marcas da inundação estavam em todas as paredes dos bairros atingidos. Uma cabeceira de cama cuidadosamente escorada em um tronco de uma jaqueira parecia esperar um novo dono. Tábuas, caixotes, folheados de madeira rasgados e partes torneadas de toda categoria de móveis estavam acumulados sobre o mato. Eu buscava restos de bucolismos, histórias diáfanas. Procurava matas densas em arbustos ralos e construções históricas em ruínas e muros mais velhos. Olhava Viana com olhos de arqueólogo, desfazendo as cores até um duotono quase preto e branco.

Na antiga estação de trem da cidade, fotografei umas poucas fotos expostas nas paredes. Detalhes de trabalhadores, palmeiras e postes. No dia seguinte, me trouxeram alguns álbuns de particulares e outras fotos do acervo da estação, e obtive um novo grupo de fotografias, percorrendo detalhes, 3 buscando partes carcomidas das fotos, pessoas diminutas perdidas nos planos mais distantes, partes, pernas, mãos, calçadas, móveis e horizontes. Seleccionadas, fundidas em momentos pálidos, como palimpsestos, as imagens roubadas de Viana resultaram em ‘Myriorama n.º 3’, o primeiro vídeo da série a ser exibido ao público.”

A degradação das cidades e do patrimônio edificado evidencia uma falha no direcionamento da ação cultural. Quando as cidades perdem sua fisionomia, o homem perde também suas referências e identidades; esse fato presente no município e na maioria das cidades brasileiras alerta para a necessidade urgente de uma postura de preservação do patrimônio cultural, como forma de manter a conexão entre o passado e o futuro. O patrimônio cultural é a afirmação da identidade de um lugar, é o veículo da divulgação e da valorização da imagem de um estado. Mas o que é realmente importante na cultura? E o que é cultura? São atividades que formam o nosso imaginário. Não temos conhecimento de vida

a não ser pela cultura. É ela que nos dá essa ideia que fazemos dos lugares, dos países, da sociedade e a oportunidade de descobrirmos as suas referências edificadas e simbólicas. É o que confere a existência dos indivíduos e grupos e os referencia como parte da comunidade, criando laços e gerando sentido para a existência humana. Bem entendida, uma cultura não se resume a uma soma de traços culturais e originais, ela é um sistema integrado de modelos de pensamento, comportamento e sensibilidade, cuja função é a de reatualizar de forma incessante uma tradição particular em função dos desafios da vida cotidiana.

Assim, a preservação dos bens culturais é um desafio que requer respostas de todos os níveis, tanto do local como do regional e do mundial. Torna-se necessário que cada qual se empenhe em fazer uma boa gestão do seu patrimônio cultural, seja material ou imaterial, porque perder um saber, um fazer ou uma língua é um empobrecimento tão dramático quanto a extinção de uma espécie animal ou vegetal. Não há retorno possível. A formação cultural não suprimirá as diferenças, mas tornará a coexistência harmônica – possibilitando a união dos povos com sua diversidade –, e, por isso, é importante a função da formação cultural, através daquilo que a arte engendra.

É exatamente com essa combinação numa riqueza e esse aprimoramento bilateral que se configura a instalação “Silentio”; a obra de arte contemporânea e a cidade como partes integrantes de um sistema híbrido e complexo que reflete uma possibilidade comunicativa.

Silentio

Faz algum tempo que José Rufino trabalha com investigações plásticas e atrai para si os olhares de especialistas de arte. Seus trabalhos são imersões na ancestralidade, na origem e na temporalidade do local onde expõe, sempre interagindo com as referências simbólicas, físicas e

arquitetônicas que ele encontra durante o período de preparo de seu trabalho.

O olhar de Rufino vai além da mera observação curiosa, sua formação em geologia permite-lhe reconhecer no fenômeno mais singular, ao mesmo tempo, sua originalidade e sua macroidentidade. Seu trabalho nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios encontrados abandonados e a transformação de suas formas em obra. Após serem retirados de seu contexto, os objetos se transformam em ideias e sentimentos. Tornam-se arquivos que, incorporados aos trabalhos, ganham um novo estatuto de significados, imantados somente de significância.

O artista parece seguir pequenas pistas, ecos, murmúrios, memórias, esquecimentos e abandonos para formar um todo bastante intenso e sólido, mas ao mesmo tempo muito orgânico. Por outro lado, parece-nos mais interessante para aqueles que descobrem ou reencontram a obra de Rufino não dispor de um único “fio condutor”, mas, por meio de sua poética, empreender uma “jornada no interior do espírito e interrogar a experiência de ver e de olhar”, como nos diz Merleau-Ponty.

No entanto, face à riqueza vivenciada ao acompanhar um *working in process*, guiado pela intuição e pelo conhecimento preciso de Rufino, diante de uma folha de papel em branco, no atelier preparado para o artista, tive a impressão de que a sua mão percorre tão rapidamente num incessante e ininterrupto vaie-vem de linhas que, num único esboço, Rufino deixa aflorar toda a teoria sobre o fazer da obra. A imagem poética não diz respeito exclusivamente ao passado, futuro ou presente. Ela carrega consigo os três tempos – podendo numa ou noutra predominar o elemento de um tempo sobre outro – e não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas.

Em seguida, o artista vai para o espaço expositivo e, munido de uma fita adesiva, percorre toda a extensão da Galeria, sinalizando o limite em que foram instaladas as peças:

60 cm afastados da parede e com 2,00 m do piso à altura das janelas. A partir desta demarcação, os objetos coletados ou amealhados tornam-se anotações. Dispostos, os objetos interrompem a paisagem externa e, ao mesmo tempo, permitem a construção de novas possibilidades. Simultaneamente, os dois lados se interpenetram: o lado provisório, a obra; o lado da permanência, embora mutante, a vida de cada um dos moradores assolados pela enchente – o aspecto trágico e, ao seu lado, a paisagem externa vista por entre as fissuras que podem ser mais largas ou mais estreitas, mas sempre fissuras, separação, deslocamento. É no desgarramento entre os resíduos – instalados na tentativa de capturar aquele ponto cego do olhar – que se reabrem e se entranham na paisagem que o sujeito reencontra o patrimônio: a cidade e a arte.

Atraído pela visão do signo entre o patrimônio, a cidade, as pessoas e a arte, o lado exterior da edificação se inverte: a obra é a “paisagem”.

“Esse tipo de enchente é uma tragédia silenciosa. Assim, estou querendo batizar a instalação de silêncio, em latim; ou melhor, silenciosamente: SILENTIO. A palavra tem pronúncia praticamente igual à do português e uma grafia diferente e eloquente. Ela sozinha pede uma leitura melódica, profunda”, diz José Rufino.

Como se estivesse escrevendo um ritmo, os objetos, apropriados, acomodados e instalados, representam uma grande partitura formada por vazios, formas e texturas. Algumas são marcações acentuadas pelos objetos, outras, gradações de cinzas – sombras dos objetos projetadas nas paredes – que ressoam silenciosamente como o curso do rio. É a compreensão da potência melódica por meio da forma pela qual a instalação representa que permite pensar que “Silentio” é uma metáfora da purificação.

Cadeira

Integra a mostra também o trabalho resultante da performance do artista: “Cadeira de madeira e têmpera feita com sedimento de rio”. A cadeira vazia deslocada para o espaço expositivo, sala no primeiro piso, denuncia a presença de um corpo – esse objeto é o mesmo usado ao longo da residência artística pelo Rufino. Fazendo uso exclusivo do corpo e de um material pastoso resultante do sedimento de rio, cola e pigmento, torna-se possível para o artista derramá-lo diretamente sobre a cadeira, executando uma espécie de balé imaginário. Estes deslocamentos revelam que é o gesto que impulsiona e inscreve a obra.

A matéria líquida espalha-se, esvaindo-se, quase se separam líquido e sedimento, água e pasta, produzindo manchas espessas e noutras vezes rarefeitas, ao final, lá estão as manchas – desenhos de Hermann Rorschach. Configura-se uma extensão do próprio corpo do artista: epiderme, poros, pele e pelos são, juntos, a obra.

Rufino em seus trabalhos revisita continuamente estes lugares atemporais, do campo metafórico, mental e físico, que vão sendo deixado para trás. É como se houvesse uma necessidade de reinventar o passado ao mesmo tempo em que se faz uma reparação do mesmo. Enquanto sua obra percorre outras histórias, apropriando-se pouco a pouco de reminiscências, murmúrios, ruídos, ruínas, sobretudo pela possibilidade de resgate da escuta, abrem-se portas de moradas onde não saberíamos penetrar. Concomitantemente, as histórias diversas trocam vínculos entre os procedimentos da arte contemporânea e o significado da tradição em geral, a ponto de se mostrarem inauguradoras de 6 novos sentidos. Estas são as possibilidades de recuperação identitárias, filiadas a um projeto contemporâneo de arte.

Anexo E – Desenhos ao Léthe, José Rufino.

Publicação autoral para o Seminário Internacional II, do Museu Vale do Rio Doce.

Fonte: 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. Disponível em <http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Desenhos-ao-Lethe2.pdf>> Acesso em 25 ago. 2013.

JOSÉ RUFINO

Dezoito de janeiro de mil novecentos e setenta e nove. Aos 13 anos presenciava o acontecimento que encerraria definitivamente meus tempos de menino de engenho: a morte do meu avô paterno, José Rufino. Fechava-se ali o primeiro ciclo da minha vida e o engenho Vaca Brava encobria-se para sempre na névoa baça e saudosa da Serra de Areia. Ao descer, como se fosse pela última vez, o flanco oriental da serra, rumo à cidade de João Pessoa, eu me despedia de Areia com a cabeça do lado de fora da janela do carro, vendo a sumir e reaparecer a cada curva, numa visão semelhante, porém inversa, à de Soledade subindo a serra com seu pai para conhecer a “cidade debruçada sobre a voragem.

O velório do coronel José Rufino ficaria guardado na memória como um tipo muito estranho de ópera muda. Eu me sentia orgulhoso, vendo a enorme fila de visitantes que passava pelo casarão colonial mais imponente da cidade de Areia. Guardaria para sempre a visão de seu corpo em exibição: o corte do paletó na altura do ombro coincidia com o do espaldar

geométrico bem alto, de onde saía o cachaço armado, cobrindo quase todo o pescoço e continuando na frente num saial de imbuia todo recortado, descendo pelo ondulante peito; a prumada traseira longa, bem apoiada; os braços, longos, com punhos em volutas; as mãos entalhadas em vinhático saindo das mangas cilindriformes, duras, concheadas em tachas de latão; as veias salientes feitas de apliques de cedro; os dedos bem torneados em discos, decorados com arabescos miúdos minuciosamente lavrados, subindo e descendo das falanges piriformes e coalescentes, sendo uma quebrada e consertada em cavilha em ângulo reto, errado; as unhas em garras, brucas, amareladas; as pernas ligeiramente curvas, quadrangulares no começo e boleadas do joelho para baixo, terminando em impressionantes pés de espátula.

Nunca mais eu correria solto pela bagaceira. Nunca mais subiria na esteira de cana, desafiando a enorme moenda em movimento. Nunca mais dormiria com os primos no velho sobradinho. Nunca mais entraria curioso no almoxarifado, na marcenaria e no alambique. Nunca mais planejaría viagens submarinas de dentro da velha caldeira abandonada na bagaceira. Nunca mais veria meu avô altivo na varanda da casa grande, senhor absoluto de todos nós, servos extasiados de seu império de exaeros, libertinagens, traquinagens de crianças e de gente grande e toda sorte de excentricidades.

Depois de sua morte, fui apenas uma vez à fazenda Riacho da Cruz, outra propriedade de meu avô na árida região paraibana do Curimataú, onde passei alguns dias na companhia de um primo mais novo e do filho de um morador do engenho, exercitando minha paixão prematura por escavações paleontológicas. Essa excursão, recheada de acontecimentos pitorescos e marcada pelo medo da enorme casa, fechada desde a morte do meu avô e impregnada por sua presença quimérica, forneceria mais tarde motivos para algumas séries de desenhos e textos.

Um dia em 1986. Eu voltava ao engenho Vaca Brava acompanhado por meu pai. Entrei no reino perdido como se rompesse a película translúcida de um sinistro trompe l'oeil. Tomado por um sentimento de resgate, eu abria gavetas, vasculhava guarda-roupas e baús e tentava selecionar aquilo que poderia ser salvo da amnésia irreversível. Parecia estar invadindo minha própria infância para levar dali o que poderia me nutrir de bucolismo para o resto da vida.

Março de 1990. Carregando na bagagem centenas de cartas escritas ao longo de décadas para meu avô, eu chegava a São Paulo para uma estada de dois anos. Ao mesmo tempo em que fazia mestrado em paleontologia, encapsulado num apartamento no alto do Sumaré, dava prosseguimento a uma jornada já iniciada no final dos anos 80, uma espécie de organização estratigráfica de toda a correspondência, lendo relatos íntimos de parentes vivos e mortos, e separando, cada vez com mais audácia, certos tipos de envelopes para dar continuidade às intervenções com desenhos, colagens, e aquarelas, já iniciadas na Paraíba.

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. Separando as cartas de seus envelopes eu criava dois conjuntos hierarquicamente distintos do ponto de vista da dramaticidade e densidade ali registradas. As cartas pareciam quase proibidas, quase destinadas ao campo dos segredos eternos e, portanto, pelo menos naquele momento, intocáveis.

Por um certo tempo elas continuariam entregues às águas passadas. Já os envelopes, com seus conjuntos azuis, creme, verde-amarelo ou ornamentados com temas nacionais, desprendidos de suas cartas, pareciam mais vulneráveis e foram imediatamente transformados em suportes de grandes

conjuntos de desenhos. Os desenhos e interferências apenas reforçaram a memória. Circundaram respeitosamente ou sublinharam datas, selos e marcas d'água. Parecia instalar-se suavemente o poder de Mnemosýne, a deusa da memória. As obras passaram a compor séries cuidadosamente organizadas: árvores azuis, árvores pretas, rios prateados, móveis ou figuras toscas. As Cartas de Areia me permitiam uma verdadeira revisão da história familiar. A “arte da memória” (*ars memoriae*) não era apenas uma ferramenta para resgatar lembranças de brincadeiras infantis, recuperar personagens burlescos ou documentar fatos e feitos daquele reino de fantasias extravagantes. Instalava-se ali a possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de expurgar o indesejado através de uma nostalgia transformante.

Ao mesmo tempo em que trabalhava nos envelopes, iniciei a leitura das cartas. No início, um pouco acanhado por violar histórias e emoções tão particulares. Aos poucos fui penetrando naquele mundo de pequenas falhas, fraquezas, vaidades, encontros e desencontros. A primeira sensação foi de frustração e impotência diante da ciclicidade de sentimentos recorrentes naquelas cartas. Estaria fadado a ser o responsável por uma historiografia familiar? Responderia pelo resto da vida como guardador do Estatuto das Intimidades? Meados de 1991. Resolvo adotar o nome da figura central de todo esse enredo e passo, com um misto de naturalidade e constrangimento, a responder por José Rufino. 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. As cartas cuidadosamente selecionadas passam então a ser utilizadas como suportes de desenhos e gravuras. 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.

Depois do envolvimento com a série Cartas de Areia, entremeadado com a realização de instalações desenvolvidas a partir de sensações corpóreas como respirar, gritar, lacrimejar e dilacerar, respectivamente intituladas Respiratio, Vociferatio, Lacrymatio e Laceratio, 10 sendo as três primeiras ainda auto referenciadas e a última realizada a partir do universo do antigo porto de Porto Alegre, me envolvi, cada vez mais, com a investigação dos mecanismos da memória. Um conjunto de 12 desenhos feitos a partir da modificação de monotípias à maneira de Rorschach¹¹, realizados em 1999 como um tímido exercício de registrar paisagens da minha infância, serviu de embrião para a proposição mais ousada de escolher 20 lugares da infância e desenvolver, a partir de uma viagem à aurora do meu mundo¹², extensas séries de desenhos e textos.

Uma porta de madeira laqueada numa cor de cinza esmaecido, cheia de craquelês e bem ensebada em volta da maçaneta, separa a extensa bagaceira, de uma luminosidade quase de cegar, do espaço interno, soturno, silencioso e misterioso desse comprido ambiente, de uso frequente, mas restrito a apenas um dito encarregado, senhor absoluto de seu incontável acervo, de conotações quase museográficas. Também um grande basculante de madeira e vidros suavemente corrugados, como mini-marcas de onda de beira de açude, poderia permitir a visão da misteriosa sala, mas isso é impedido pelas sucessivas camadas internas de poeira, teias de aranha, gorduras e impressões graxas. Por mais que se tente, por mais perto que se coloquem os olhos, protegendo-os lateralmente com as mãos da luminosidade ofuscante, ainda assim nada mais se vê além de vultos estáticos e escuros de indecifráveis criaturas escalafobéticas, assustadoras. Logo que se entra nesse estranho recinto, a vista escurece e inala-se de

súbito o cheiro forte dos ferros doces, das graxas velhas e de todos os organismos aqui acomodados, até que se vai acostumando com a falta de luminosidade e as criaturas vão aparecendo devagarzinho, como se sentissem vergonha de suas peles metálicas tão sujas e sem brilho.

Ao longo das duas paredes compridas dispõem-se duas grandes e robustas estantes de madeira, de prateleiras abertas e enegrecidas, aqui e ali ornamentadas por filamentos cuidadosamente tecidos por aranhas, uns tão velhos que parecem projeções das próprias fibras vegetais escarrapichadas. Outros pequenos emaranhados, menores, mais intrincados e meio prateados, certamente casulos abandonados, aparecem espragatados nos cantos das estantes como se fossem curativos.

Da parte de baixo de uma prateleira das mais altas dependura-se uma pequena estrutura em forma de lustre apagado, feita de um tecido cinzento muito parecido com um tipo de papel. Presa por uma haste que começa discoide no contato com a madeira, ela vai ficando mais delgada para terminar alargando-se bastante como taça de champanhe emborcada. Sua boca não exhibe miniaturas de lâmpadas, mas tem dezenas de minúsculos alvéolos hexagonais, que bem poderiam ser bocais minúsculos. Ainda no campo das construções insetológicas, as estantes abrigam milhares de cascas de traças, secas e murchas e com suas formas losangulares e texturas pulverulentas, parecendo balõezinhos que não tiveram forças para subir aos céus e ficaram por aqui agarrados às porcas, parafusos, arruelas, molas, catracas, cantoneira, ferro doce e ao ferro gusa. A empreitada recebeu o nome de *Obliteratio*. Um intrincado feixe de sentimentos permeou esse relacionamento com o passado que, de tão intenso, expandiu-se dos limites da minha infância para a época das cartas do meu avô. Ou, para bem antes, para aqueles sentimentos dos quais nos fala Eduardo Lourenço¹⁵, analisando os sentimentos portugueses em relação ao tempo. Para

Lourenço a saudade, a nostalgia ou a melancolia são modalidades, modulações da nossa relação de seres de memória e sensibilidade com o Tempo. Por meio dessas modulações damos um sentido ao passado, inventando-o como ficção. A melancolia visa ao passado como definitivamente passado, sendo assim, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, num objeto de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. Já a saudade, pertencente a uma outra ordem de “regresso ao passado”, é tão paradoxal e tão estranha – como é estranha e paradoxal a relação dos portugueses com o “seu” tempo – que termina sendo um labirinto e um enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos. A saudade, portanto, não tem história, apenas suas manifestações.

Foram escolhidos 20 lugares-paraíso, a que chamei topologias aleatórias, como âncoras para uma pretensa ação mnemônica. Esses seriam meus lugares da memória e deveriam ser recuperados, descritos, em 20 textos e 200 desenhos. Desta vez, não usaria mais os envelopes, cartas ou qualquer tipo de papel já carregado de histórias e sim um mesmo tipo de papel amanteigado, envelhecido, mas neutro. Ainda não sabia, mas estava entrando na “câmara vasta e infinita” da “imensa sala da memória”

A experiência de *Obliteratio* proporcionou, antes de tudo, um confronto entre os procedimentos da linguagem escrita e da linguagem pictórica. “Pintura é poesia silenciosa, poesia é pintura falante”.

Cada desenho começava com o derramamento de porções de água com poucas quantidades de pigmento e aglutinante, a que se seguiam dobraduras para a obtenção do efeito simétrico de Rorschach. Muitas vezes os papéis

receberam várias aguadas e várias dobraduras e muitos não saíram desse estágio aquoso e indefinido, como se nenhuma imagem quisesse aflorar de seus leitos rasos, por mais que eu lançasse meu olhar mergulhador e tentasse ver partes das topologias abaixo da superfície turva. Em dias específicos, meus mergulhos pareciam funcionar, e vestindo o escafandro da memória eu via, imerso e com a sensação de estar dopado, as vistas gerais das paisagens e em seguida, em descidas vertiginosas, detalhes assombrosos de alguns recantos das topologias.

Em dias de águas muito turvas, eu me desviava para os desenhos escritos. O escafandro era o mesmo, mas a forma de apreensão e registro absolutamente diferentes. Instaurava-se uma outra entidade mnemônica.

Parecia haver mais liberdade. Maior capacidade de retenção e maior controle da relação ficção-documentação na representação textual do que na pictórica. Manchas não são palavras, mas palavras podem ser manchas que podem virar figuras.

ANEXO F – Incisus Marmori, José Rufino.

Texto autoral para a Revista Tatuí.

Fonte: RUFINO, José. Incisus Marmori. **Revista Tatuí**, nº 5, Recife, p. 18 a 21. Disponível em <
<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Texto-Jose-Rufino-INCISUS-MARMORI.pdf>> Acesso em 09 dez .2014.

Este pequeno depoimento pode ter um perigoso sentido de declaração de paradoxos, pode ser uma revelação de sérias dicotomias, pode servir como fonte banal de análise psicanalítica e pode até me classificar, irremediavelmente, no táxon de artista retroator, incapaz de me lançar no futuro mais

imediatamente, de experimentar sem medos o que poderia ser chamado de inovador, porque aqui, pelo menos, fica revelado meu categórico ofício-vício mnemônico.

Vivo confortavelmente confinado no bucólico cativo do passado, eternamente voltando, arrastado por ondas de ecos perdidos, por perfumes de velhos jasmims e pelo toque enrugado e delicado da pele de tios e avós. Vivo sitiado em um vale cercado por paisagens onduladas, aninhado em campos muito verdes, matas fabulísticas e pomares de traquinagens memoráveis.

Jamais deixarei minha grande-casa-cativo, mas posso caminhar pelo alpendre e até me debruçar no peitoril, sem nenhum medo de vertigem. Posso ver bem perto as mangueiras mais antigas, o longo pátio de tijolos escuros e as palmeiras, elegantes, balançando suas cabeleiras nos morros de pastos. Posso ouvir a melodia do vento se esfregando no chão, os assobios agudos das sericóias, o canto grave das jias e os mugidos abafados das rezes mais bravas, vindos lá do outro lado dos morros. Quando chove, posso gritar altíssimo em dueto com os trovões e posso também, mesmo em dia ensolarado, berrar as mais terríveis obscenidades, as mais perigosas heresias ou as palavras mais difíceis e as mais esquecidas, como engriguilhado, engurujado, entupigaitado, escalafobético e escangalhado. Posso andar nu o dia inteiro, passeando pela cozinha, dançando levemente pelos corredores, brincando como gato com minha sombra nas paredes, pulando como menino nos colchões e fazendo aparições fantasmais nas janelas. Posso passar dias sem dormir ou dias e até semanas dormindo ou simplesmente me espreguiçando na cama, gemendo e sonhando acordado, inventando estórias complexas, mudas, e pendurando os móveis nas paredes. Posso me deitar na mesa de rodar e girar-me como o banquete de tripas e peixes até o vôo centrífugo, lançando-me nas paredes como pinturas grotescas.

Como reino de forma absolutamente solitária, tenho também direito às vestimentas mais nobres, ao terno de linho branco-amarelado, delicadamente amassado, ao chapéu de veludo cinzento, revestido de cetim dourado, às calças mais bem cortadas, ao lenço bem dobrado, cheiroso, ao pijama de listras fininhas, macio e frio. À noite, posso usar o Patek Philippe escondido no casaco de lã e deixá-lo dormindo ao relento no parapeito do alpendre. Bem cedinho, ainda embriagado, posso lambar o orvalho das colunas e arrastar com os pés os montes de besouros da noite, redesenhando a geometria dos mosaicos com amontoados metálicos, quitinosos, quiméricos. Mais tarde, mais aquecido, mais faminto, posso comer os restos da gente de ontem, quase dejetos, quase coisas petrificadas, quase ferrugem, quase limo, e no fim do dia, vomitar a matéria densa num canto da biblioteca, como escultura disforme.

Aninhado no meu quarto, tenho sonhos barrocos, percorro antigos labirintos em profundas reentrâncias calcárias, me debruço em peitoris descascados, me encosto em espaldares assombrosos, me espremo em entalhes voluptuosos, meto a mão em escaninhos profundos, arranho o azinhave doce das lápides do quintal, escuto calmamente ao lamento sussurrado dos adornos do canto da sala, corto as raízes mais velhas da escrivania - somente as anastomóticas -, sinto a respiração das gavetas azedas e os gritos do assoalho rancoroso, derramo nanquim em páginas alternadas do dicionário ilustrado, ouço o ganzá das armas dos meninos lá no pátio do colégio, misturo flores de manacá e mirra num imenso patuá celeste e no domingo, em estado completamente demencial e, liberto, visto o traje solene de chumbo, flor de gardênia na lapela, e caminho incólume pela cidade perplexa, passando lentamente pelo ritual medonho que acontece nave da igreja. Na volta, descendo o lado ocidental da serra com certa culpa de fugitivo, vejo o grande minarete na frente da casa e

subo correndo como muezim enlouquecido, para a aventura final: vaporosa.

Então, o que escrevo neste texto é apenas eco do prisioneiro do alpendre, do enviado, do relator, do emissário, do espião em constante estado de servidão, vestido no uniforme da melancolia. Estou, portanto, condenado ao macabro decreto de Nietzsche, como se estivesse lendo, em cada desejo de futuro, suas palavras gravadas no mármore: “Aquele que não sabe instalar-se no limiar do instante, esquecendo todo o passado, aquele que não sabe, como a deusa da vitória, colocar-se de pé uma vez sequer, sem medo e sem vertigem, este jamais saberá o que é a felicidade, e o que é ainda pior: ele jamais estará em condições de tornar os outros felizes. Imaginemos, para tomar um exemplo extremo, o homem que não possuísse força suficiente para esquecer e que estivesse condenado a ver em tudo um devir (Werden): um homem assim não acreditaria mais em sua própria existência, não acreditaria mais em si, veria tudo se dissolver numa multidão de pontos móveis e deixarse-ia arrastar por essa torrente do devir: como um verdadeiro discípulo de Heráclito, ele acabaria por nem sequer mexer um dedo”.

Anexo G – Transcrição do vídeo da Exposição Ulysses

Vídeo do artista explicando seu processo artístico para a instalação Ulysses, fazia parte da exposição e foi exposto na Biblioteca na Casa França-Brasil

Fonte: Disponível em <<http://vimeo.com/56811359>> Acesso em 29 out. 2013

Este Ulysses que está sendo construído aqui e agora eu acho que faz parte de uma espécie de linhagem de trabalhos, do

meu percurso que envolve uma complexidade maior, ou seja, uma sequência de etapas, desde o pensamento inicial para saber o que é que ele vai ser, se ele vai ser uma obra feita para um lugar ou se vai ser um trabalho no contexto anterior, ligado a outras obras e nesse caso é um trabalho feito para o Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro. Foi surgindo tudo aqui, essa denominação Ulysses também cria para a obra, diversas aberturas tanto da Literatura Clássica, como da Literatura mais Contemporânea e certas interfaces com outras áreas não especificamente das artes visuais, então é um trabalho descendente de outras obras [...] outras instalações de grande porte que eu tenho feito.

Esse trabalho, assim como outros, poderia ser chamado de uma estrutura, apesar de estar implantado no espaço da Casa França-Brasil, mais como um site specific, não deixa de ser uma escultura e é um corpo híbrido, composto de elementos dessas escavações do Rio de Janeiro, então é como se fosse uma sequência misturada, uma sequência de diversos momentos da ocupação do território que hoje a gente conhece como a cidade do Rio. Então, tem coisas aqui desde pré-coloniais, até fragmentos da cidade quase atuais.

Esse procedimento para chegar no Ulysses, para a escolha desses materiais passou por uma pesquisa prévia, então eu fui em busca de mapas antigos, fui revendo uma toponímia da cidade e depois fui em uma pesquisa de campo para identificar os locais da cidade [...] onde essas obras estão acontecendo, dessa reforma gigante da cidade e esses materiais exumados novamente são triados, passam pelo processo da arqueologia e depois o que é apenas entulho e resto de demolição vai para lugares de aterro. São esses materiais, desse caminho do aterro sanitário que a gente vai atrás, os materiais para construção de Ulysses, então ele não precisa de algo que é precioso.

Passamos por todo esse processo e isso foi muito importante para também ter uma ideia da cidade completamente invertida, então eu tive a chance de ir em lugares que a maioria da população não vai e ver aspectos da cidade como se tivesse vendo ao contrário, virada do avesso.

Ele carrega essa Odisseia, esse periplo pela cidade como se ele não fosse de nenhum lugar ou tivesse sido encontrado, ele é ao mesmo tempo morto, mas também traz os elementos da vida da história da cidade então cada fragmento, desde um pedacinho de tijolo que estava presente até uma madeira maior, uma madeira nobre [...] tudo tem a mesma hierarquia, nada é nobre em relação a nada e ao mesmo tempo tudo está vindo a tona como se fosse um mostruário museológico e peças de museu.

É um edifício muito complicado para ocupar, ele é meio perigoso, ele tem um piso difícil, tem uma cor complicada, a luz que entra ali, então você tem que ter uma relação da obra com o espaço muito bem pensada para que o trabalho não seja suplantado por essa arquitetura meio quimérica, toda inventada.

O edifício em si parece já um cenário e o formato dele com aquela abóboda com formato de cruz me pareceu logo a princípio já uma câmara, uma espécie de sarcófago gigante que merecia um corpo ali dentro. Logo de cara o que vai ser visto é a planta dos pés, então só vai se descobrir que é um gigante deitado quando entrar pelo lado do gigante. Então é essa questão de escalas, o trabalho tem uma escala monumental, mas ao mesmo tempo ele vai permitir que as pessoas entrem, precisa da aproximação, então vai ficar um monte de gente circulando no entorno, alguns entram lá dentro ou estão próximos observando as minúcias e os detalhes.

Efraim Almeida vai ocupar o cofre com o *Sozinho* dele, que é uma figura pequenininha e é como se fosse a

concentração de toda a matéria em uma figura bem menor e eu estou achando isso fantástico para criar exatamente esse pensamento, a figura dele que é perfeita anatomicamente vai ajudar a completar a minha que é despedaçada, incompleta, então uma vai ser lida através da outra, essa relação vai estar frente a frente, do minúsculo e do gigante.

Anexo H – Transcrição do vídeo da exposição Dogma

Video em que o artista foi entrevistado pelo canal Arte 1. Na entrevista, o artista falava a respeito de sua última exposição, Dogma, que aconteceu na Central Galeria de Arte em São Paulo.

Fonte: Disponível em < <http://arte1.band.uol.com.br/memoria-e-apropriacoes/>> Acesso em 20 mai. 2015

Essa exposição de alguma forma é um retrospecto de 30 anos de produção, estou fazendo 50 anos em julho e de alguma forma é um fechamento de um ciclo, dá para olhar para trás e ver todo um percurso. Esse trabalho de chama Dogma, ele não é tão recente, foi feito a alguns anos atrás, foi feito sobre um desenho que meu pai começou a fazer enquanto preso político, é um retrato de Karl Max que ele não chegou a terminar, está em um papel quadriculado para esse exercício dele e eu terminei incorporando aqui nessa espécie de altar para o próprio Marx, então ele parece ter um certo suspiro de uma cobrança ideológica, mas eu acho que aqui já configurado no ambiente dessa exposição que leva o nome Dogma da própria obra ele termina encontrando uma certa paz, pelo menos para mim e está definitivamente transmutado e inclusive incorporado em um outro sistema, que é o sistema da própria arte.

De alguma maneira essa exposição tem um recorte e é um recorte que segue alguns eixos, se chama Dogma exatamente por isso, é aquilo que foi digamos dogmático na minha formação e que de alguma forma eu tive até que suplantado tanto do ponto de vista filosófico, político, ideológico quanto estético para resultar no que eu sou hoje. Então não é uma retrospectiva, enfim, porque é uma exposição relativamente pequena, mas ela demonstra talvez isso, aponta para certos caminhos que foram fundamentais na consolidação do trabalho.

Esse trabalho também é novo, foi praticamente produzido por causa dessa exposição, esse é um retrato do Lenin que foi adquirido através de leilão, ele veio da Ucrânia e o que eu fiz aqui, assim como em outros trabalhos mais convencionais na minha maneira de trabalhar foi essa intervenção nesse passado, nessa superfície que já traz essa história e eu criei essa mancha vermelha que termina na testa da figura como se fosse a mancha, o sinal vermelho de Grobachev, então de alguma maneira eu “gorbachevizei” Lenin, aqui também a gente tem uma espécie de fechamento de ciclo que é, que é um fechamento de ciclo meu de compreensão do mundo, compreensão da política e também de estética. Essas duas pinturas já foram feitas aqui em São Paulo essa semana e é como se estivessem adormecidas, esperando certo momento para acontecer, então eu montei toda a exposição e fiz no próprio hotel essas duas pinturas. Nessa pintura acho que tem uma revelação em fogo, que é de uma situação muito íntima e particular que é a minha relação com um dogma maior, o nosso dogma mais absoluto que é a nossa relação com a morte. Eu tive um irmão, que um ano depois não chegou a viver e terminei ficando filho único, isso gerou obviamente uma fantasia enorme de recuperação desse que nunca existiu e por isso está escrito aqui entre meus dedos esse “meu irmão” que é uma coisa estranha para mim falar, pronunciar isso, é um

trabalho que digamos, de todos esses é aquele que é mais de entranha, por isso essa sensação de incêndio, dessa minha mão que mexe nesse lugar que ainda pra mim, apesar de todo esse tempo, ainda é esse dogma.

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 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 apropriações hoje em dia, memórias muito mais alheias do que propriamente particulares.

Anexo I – Afagos, José Rufino

Capa do livro de Contos Afagos, publicado pelo artista em 2015. Na Capa está uma ilustração da obra *Intentio animae*, 2012.

Fonte: RUFINO, José. **Afagos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



Anexo J – Tessitura de palavras, Carol Marques.

Fonte: MARQUES, Carol. Tessitura de palavras. Coluna Valor. **Jornal da Paraíba**. p. 09 (versão online). 26-03-2015.

Disponível em

<<http://www.jornaldaparaiba.com.br/coluna/valor/post/28142-de-olho-na-gestao>> .Acesso 02 jun. 2015.

Tessitura de palavras

O artista plástico José Rufino está dando um passo importante na sua carreira. Ele vai estreitar como escritor no próximo sábado, com o lançamento do livro de microcontos "Afangos". A apresentação será na Livraria Cultura do Conjunto Nacional, em São Paulo. Nem bem anunciou a sua primeira obra literária e o paraibano já acertou outra publicação com a renomada editora Cosac Naify: um volume dedicado à série de desenhos "Cartas de Areia". Mas não pense que as artes plásticas ficaram em segundo plano. Rufino está finalizando os detalhes de Dogma, exposição individual que marca seus 30 anos de produção. Será aberta no dia 7 abril na capital paulista e vai ocupar toda a Central Galeria de Arte. Antes de contar mais a respeito da mostra, ele bateu um papo com a editora da coluna sobre seu passeio no mundo das letras.

Por que decidi se inserir na literatura pelo microconto?

O microconto tem essa liberdade de fazer pra qualquer lado, qualquer situação, com qualquer tom de voz. Isso é o prazer maior, entregar-se à linguagem com todo o seu poder. E eu descobri que eu gosto demais de fazê-lo. É uma coisa que completa, ajuda a compreender o mundo, aceitá-lo, a suportar muitas vezes, inclusive a solidão. O microconto é muito pertinente, porque ele é rápido e ele pode ser uma espécie de jogo em que você se auto-obriga em determinadas situações.

Você faz muito esse exercício como obrigação?

Faço, às vezes estou num aeroporto, esperando um voo e só tenho meia hora, aí digo "bom, em meia hora, dá pra fazer um microconto". E a situação surge e pronto. É uma coisa quase como uma embolada.

Embora surja de forma rápida, deve exigir bastante atenção.

Apesar de ser curto, é muito trabalhoso, porque no texto sucinto cada palavra tem que ser muito precisa, essencial. Chega perto de um poema. É uma prosa bastante poética em determinados momentos, aí, claro, a construção é mais complicada. Eu tenho outra quantidade para um próximo volume. Eu já fazia microconto, sem saber, sem ter classificado. Foi por causa do romance que eu fui me intear sobre as categorias literárias ou textuais e terminei descobrindo essas pequenas narrativas. Eu me interessei e fui testá-las.

Você já tem outra obra pronta para ser lançada pela Cosac Naify. O que esperar do "Cartas de Areia"?

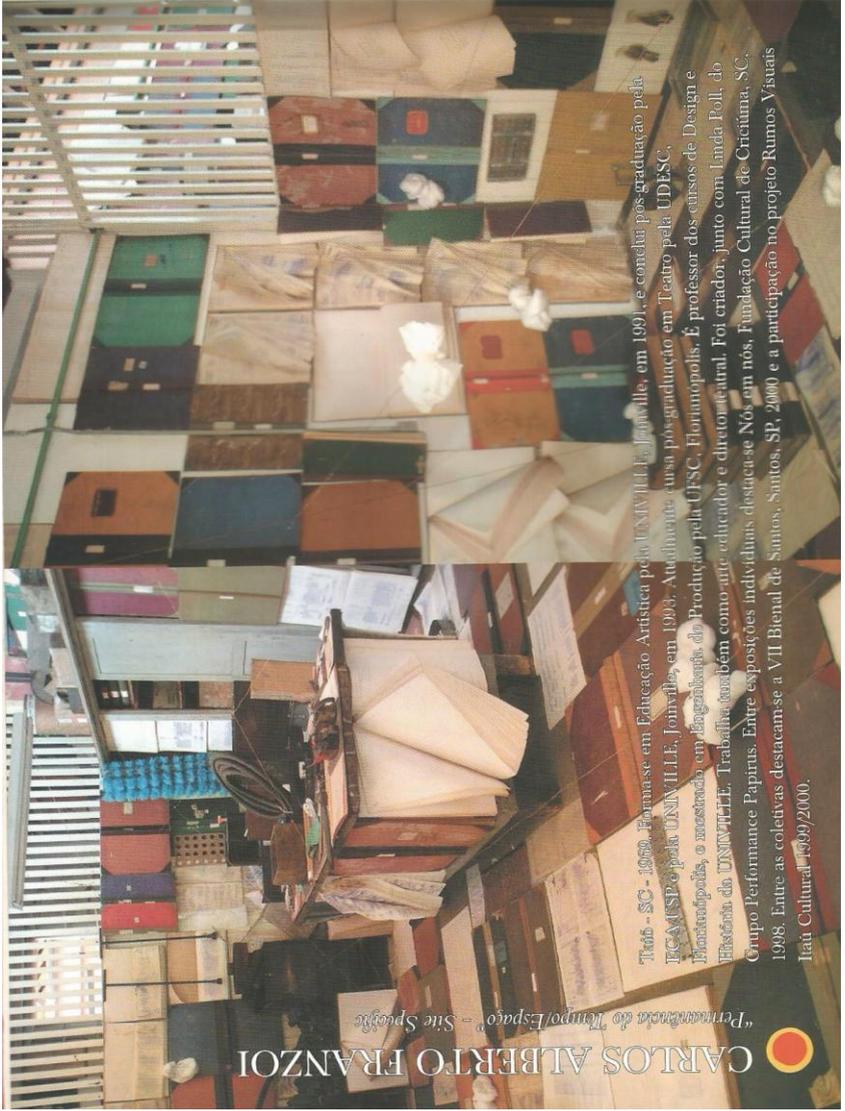
É um livro grande. Uma série de desenhos que eu comecei a fazer em meados dos anos 80 sobre um acervo de cartas de família, herdadas da família do meu pai e seus parentes todos. Vai ter um texto, que já está pronto, de um crítico espanhol chamado Adolfo Montejo Navas. Que veio aqui alguns anos atrás, foi a Areia comigo, entrevistou alguns parentes meus nos engenhos remanescentes e escreveu um texto lindíssimo, muito poético. Ele é poeta também. Talvez ele faça mais uma entrevista. A gente está estudando o formato como isso vai aparecer no livro, como vai juntar texto e imagem. Porque, inclusive, muitos desenhos têm textos. Escritos meus que são muitas vezes fragmentos transformados das próprias cartas e muitas vezes são os envelopes, mas outras vezes são as próprias cartas, parcialmente visíveis. Por cima delas eu faço desenhos, manchas simétricas. Muito provavelmente eu vou ter também uma exposição para circular pelo Brasil com essas cartas para acompanhar o lançamento do livro. Nem todas são inéditas, algumas já participaram de exposições em Recife, Rio, São Paulo, Curitiba. Mas uma reunião de uma grande quantidade a gente não fez ainda. Esse é um projeto com a Cosac Naify. Charles (Cosac) quer publicar em torno de 400 desenhos. Tem outro projeto que é um livro sobre minha obra em geral, uma ideia do próprio Charles Cosac há alguns anos. E agora a gente está tentando fechar. É uma espécie de catálogo dos principais rumos do trabalho, que, no meu caso, é difícil de fazer porque sou um artista residente à margem do grande sistema de arte, então, apesar de estar completando 30 anos de carreira, mais de 200 exposições, eu sou um artista muito pouco documentado. Então muita coisa ainda precisa ser fotografada, documentada. Isso é uma trabalhadeira grande. Até pra mim é assustador quando penso em fazer um livro desse tipo. Fico até sugerindo para a própria Cosac Naify fazer fascículos. Um sobre objetos, outro sobre instalações, para tentar organizar até na minha cabeça um formato mais fácil. Por sorte, o livro Cartas de Areia vai sair antes e eu acho ótimo porque é uma série que é como se fosse uma espinha dorsal de todos os outros trabalhos.

Será a primeira publicação de suas obras de arte?

Livro solo, sim. Fora catálogos individuais de exposições em formato de livros, sim. É quase uma patologia minha. Uma pessoa tão apaixonada por livros ter demorado tanto tempo a ter um livro, mas eu acho que tem muito a ver com essa energia que eu devoto à produção contínua. Porque um livro exige parar para se concentrar até para fornecer as informações. Meu trabalho está muito disperso em catálogos, em livros, mas reunido, ainda não aparece. Como a produção é grande e muita coisa inédita, dá pra fazer inclusive publicação de obra nunca vista. E os curadores se surpreendem: "Que trabalho é este? Eu nunca vi". Saídos da gaveta do atelier, do acervo que não circulou.

Anexo K – Catálogo da 31ª. Coletiva de Artistas de Joinville (2001)





CARLOS ALBERTO FRANZOI

“Pernambuco do Tempo/Espaço” - Site Specific

Trib - SC - 1979. Formase em Educação Artística pela UNIVILLE, Joinville, em 1991, e conclui pós-graduação pela ICA USP e pela UNIVILLE, Joinville, em 1993. Atualmente cursa pós-graduação em Teatro pela UDESC, Florianópolis, e mestrado em Engenharia de Produção pela UFSC, Florianópolis. É professor dos cursos de Design e Escultura da UNIVILLE. Trabalha também como arte-educador e diretor cultural. Foi criador, junto com Lúcia Poll, do Grupo Performance Papius. Entre exposições individuais destaque-se Nos, em nós, Fundação Cultural de Curitiba, SC, 1998. Entre as coletivas destacam-se a VII Bienal de Santos, Santos, SP, 2000 e a participação no projeto Rumos Visuais Iaiu Cultural (1999/2000).

Anexo L – Biografia Resumida Carlos Alberto Franzoi.

Fonte: Disponível em <
<http://museudeartedejoinville.blogspot.com.br/2015/03/franzoi-44-coletiva-de-artistas-de.html>>. Acesso 02 jun 2015.

Franzoi (1969). Natural de Taió/SC. Artista Visual, Arte-Educador, Ator, Cenógrafo, Curador, Diretor Teatral, Performático. É graduado em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, pela Universidade da Região de Joinville - Univille (1991) e pós-graduado em Prática Social da Arte: Educação e Sociedade, pela ECA/USP - Univille (1993).

Participou de vários cursos, congressos, seminários e exposições individuais e coletivas, além de realizar diversas performances e exercer atividades de curadoria. Como artista, atuou em várias edições da Coletiva de Artistas de Joinville, Tertúlias e Salões, com destaque para sua seleção no Projeto Novos Rumos e Rumos Visuais, do Itaú Cultural – São Paulo/SP (1999-2000); Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke – Jaraguá do Sul/SC (2002); 1º e 2º Mapeamento de Artistas Contemporâneos de SC – Florianópolis/SC (2000/2001- 2003), 14º Salão das Bahia – Salvador/BA (2007/2008), entre outros. Como curador, destaque para sua atuação no Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais - mapeamento da região sul (2011/2013), além de outras inúmeras exposições de diversos artistas, não só em Joinville, mas também no estado e fora dele. Foi coordenador da Casa da Cultura e do Museu de arte de Joinville – MAJ.

Vive e trabalha em Joinville.