UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSO DE MESTRADO

A DIMENSÃO CRÍTICA DAS INTERVENÇÕES NO PATRIMÔNIO/MEMÓRIA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE JOSÉ RUFINO

Um Estudo de Caso da Relação entre Arte Contemporânea e Sociedade

Mariana Correia Trajano

Recife, Janeiro de 2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSO DE MESTRADO

A DIMENSÃO CRÍTICA DAS INTERVENÇÕES NO PATRIMÔNIO/MEMÓRIA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE JOSÉ RUFINO

Um Estudo de Caso da Relação entre Arte Contemporânea e Sociedade

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Sociologia sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Ventura de Morais

Recife, Janeiro de 2006

Trajano, Mariana Correia
A dimensão crítica das intervenções no patrimônio/memória na produção artística de José Rufino : um estudo de caso da relação entre arte contemporânea e sociedade / Mariana Correia Trajano. – Recife : O Autor, 2006.
97 folhas : il., fig.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Sociologia, 2006.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Sociologia da arte – Arte contemporânea. 2. Patrimônio e memória histórica – Intervenção nas fontes históricas. 3. Arte contemporânea e sociedade – Vanguardas artísticas – Crítica social e emancipação. 4. Pós-modernidade – Homem social – Novas concepções – Novo tipo de crítica. I. Título.

316.74 : 7 CDU (2.ed.) UFPE
302.5 CDD (22.ed.) BC2006-251

Ata da Sessão de Argüição da Dissertação de MARIANA CORREIA TRAJANO, do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

Aos vinte e um dias do mês de fevereiro de dois mil e seis, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar, do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para o **Exame de Dissertação de MARIANA CORREIA TRAJANO** intitulada: A DIMENSÃO CRÍTICA DAS INTERVENÇÕES NO PATRIMÔNIO/MEMÓRIA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE JOSÉ RUFINO:Um estudo de caso da relação entre arte contemporânea e sociedade. A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Josimar Jorge Ventura de Morais – Presidente/orientador; Prof. Moacir dos Anjos - MAM Aluísio Magalhães – Titular Externo; Profa. Maria Eduarda Rocha Titular Interna – PPGS-UFPE.** Dando início aos trabalhos o **Prof. Josimar Jorge Ventura de Morais** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra à autora da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após esta apresentação, cada membro da Comissão fez sua argüição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto, deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar ao **Prof. Josimar Jorge Ventura de Morais**, presidente da mesa e orientador da candidata solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão aprovando a **Dissertação com menção de distinção.** E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretária do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 21 de fevereiro de 2006.

RESUMO

A partir do freqüente descrédito dado a certas produções artísticas contemporâneas e da atual importância atribuída às questões do resgate, arquivamento e preservação do patrimônio e da memória social, o presente trabalho ocupa-se da análise de trabalhos do artista plástico José Rufino, que realiza intervenções justamente em certos registros históricos – cartas de seu avô, antigo dono de engenho, arquivos portuários, institucionais e políticos – interessantes a historiadores, arquivistas, documentaristas e profissionais afins.

No intuito de ultrapassar uma apreciação imediata, que fatalmente cairia numa constatação do vandalismo ou do espetáculo - sendo estes ainda próprios de nossa época pós-moderna – a pesquisa verifica aquilo que os trabalhos de José Rufino nos traz de crítica social. Para tal, procurei focar a atenção nas disposições do artista, nas negociações envolvidas no processo de feitura das obras e em sua própria dimensão visual. Além de contribuir para o melhor direcionamento da disciplina Sociologia para uma análise da *criação artística*, ou seja, uma análise que escape de visões reducionistas nas quais são perdidas a importância do artista e da obra como momentos de novas significações, a pesquisa nos mostra que a mudança no uso e sentido do documento indica novas disposições e posicionamentos de variados segmentos sociais (família, instituições, crítica especializada) em relação aos registros.

A relação entre arte contemporânea e sociedade não indica uma perda da capacidade crítica do campo artístico. A produção de José Rufino nos mostra que são novos os objetos e questões aos quais agora se voltam os interesses sociais e artísticos. E revela-nos igualmente que a emergência dos temas acerca do patrimônio e da memória se vincula concomitante mente a necessidade de sua crítica.

ABSTRACT

Beginning with the usual disbelief confered to certain contemporary artworks, and the actual importance given to the matters of filing and preservation of social memory, this work was built on the analysis of artist José Rufino´s pieces. Rufino does interventions on certain historic documents – like letters from his grandfather, who has the former owner of a sugar cane farm, as well as filed documents from politicians, institutions and even the docks – which are interesting to history researchers, file care-takes, documentarists and other workers.

The research points out what Rufino´s pieces add up in terms of social critic, not focusing on the immediate appreciation, which would fatally turn out to be – from the viewers point – like vandalism and mere show (both being typical from post-modern era). In order to achieve that I looked forward to focusing attention on the artist´s dispositions, on the negotiations throughout the process of making the pieces, and on its own visual dimension. Besides contributing to putting Sociology on a better pattern to studying artistic creation – escaping from reducionist analysis in which the importance of the artist and his makings are dimished – the research shows us that the change in the utilization of documents points out to new dispositions and standings of various social segments (family, institutions, the criticals) when referring to those pieces.

The relation between contemporary art and society does not point to a loss of critical capacity of the artistic field. José Rufino´s works show us that the objects and questions to which social and artistical interests now turn are brand new. Ana equally shows us that the emergency of the matters of heritage and social memory are closely tied to the need of its critic.

AGRADECIMENTOS

A Luiz Guilherme Vergara, curador da exposição *Incertae Sedis*, e a Márcia, Angélica e Daniele, funcionários do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, pela colaboração.

A Amparo Araújo (Movimento Tortura Nunca Mais) e a Fátima Chianca (Fundação Casa José Américo de Almeida)

A Carlinhos e a Nieta pela estada em Niterói.

Aos funcionários Zuleika, Ceres e "Seu" Gideoni (*in memoriam*) pelos "galhos quebrados".

Aos professores do PPGS pela dedicação, em especial, a professora e amiga Eliane Veras.

Aos colegas do Mestrado e do Doutorado pelo companheirismo. Em especial às amigas Adriana, Roberta e Gláucia.

Ao artista José Rufino e a Moacir dos Anjos, ambos pela admirável solicitude.

A Paulo Marcondes, a quem devo a apresentação e gosto pela Sociologia da Arte, e a Jorge Ventura pela orientação e amizade.

A Sônia pela "apoio técnico" final.

A Célia e Adilson pelo amor e "ajudas de custo".

E a Felipe pelo amor e paciência.

Dedico este trabalho a Raul.
Inspiração e descobertas.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO, 1

CAPÍTULO 1 – PÓS-MODERNIDADE, ARTE CONTEMPORÂNEA E MEMÓRIA, 8
1.1 Arte e Sociedade e a Experiência Vanguardista, 8
1.2 Transcendência *versus* Imanência, 13
1.3 Pós-Vanguardismo, ou Arte Contemporânea, 20
1.4 Arte, Memória e Sociedade, 25

CAPÍTULO 2 – NOTAS METODOLÓGICAS ACERCA DE UMA SOCIOLOGIA DA ARTE, 31
2.1 Dilemas em Sociologia da Arte, 31
2.2 Obra e Artista como Pontos Refratores, 32
2.3 Métodos e Técnicas Aplicados, 35
2.4 José Rufino como Estudo de Caso da Relação entre Arte Contemporânea e Sociedade, 38
CAPÍTULO 3 – O MUNDO DE JOSÉ RUFINO, 41
3.1 Drama do Artista, 41
3.2 A Polêmica do Sinal, 57
***3.2.3. Nota sobre os conceitos utilizados*, 66**
3.3 José Rufino: Arte Pós-Vanguardista e Usofruto do Patrimônio/Memória, 70

CAPÍTULO 4 – INTERVENÇÕES RUFINIANAS: ARTE CONTEMPORÂNEA E MUDANÇA SOCIAL, 82
4.1 Considerações Finais, 90

BIBLIOGRAFIA, 93

ANEXOS, 97

INTRODUÇÃO

Em fins do século 19 e começo do século passado, as chamadas vanguardas artísticas demonstraram, através de um radicalismo técnico e estratégico, a forte imbricação que a obra de arte mantém com a teia social. Através de formas mais ou menos engajadas politicamente, as escolas e movimentos artísticos (ou mesmo apenas certas "disposições") evidenciaram a pertença inexorável da obra de arte à rede de relações sociais: o objeto artístico passa a figurar inequivocamente como produto social. Assim, como produto social *e criação*, poderíamos dizer que outra característica do mesmo objeto é a presença - através do argumento ou de sua plasticidade - de algum nível de negação da mesma dimensão social. Em outras palavras, se entendemos a arte como uma ordenação ou concatenação de objetos e práticas diferente da do seu uso rotineiro – e que, assim, produz um espaço ambíguo em relação a referencialidade dos elementos utilizados - é adequada a assertiva de que o objeto artístico possuirá, em algum nível, um espaço reservado a um não-dito social – ou que ele estará desdizendo a sociedade. Um exemplo clássico é o da exposição de *A Fonte* de Marcel Duchamp, que, através do uso de um urinol e uma assinatura anônima, estaria propondo mais que uma afronta ao "bom senso": o reverso de seu ato é a emergência de questões artístico-sociais, que dizem respeito neste caso citado à propriedade do objeto artístico e da autoria.

Nas pretensões mais ou menos idealistas - entusiásticas ou pessimistas - em relação ao espírito do seu tempo, subjazia às vanguardas a recorrência ao choque a fim de provocar o burguês, fosse em sua passividade, automatismo ou conservadorismo, da vida social do período do entre-guerras. Esta é uma reflexão subjacente ao pensamento

de certos teóricos como Mario de Micheli e Andreas Huyssen, o que nos torna possível relacionar as vanguardas a uma certa configuração mais geral da sociedade. Deste modo, os desdobramentos das vanguardas artísticas no período pós-guerra ainda poderia ser entendido como determinada resposta a um conjunto discernível de questões sociais. As novas relações internacionais (sociais e políticas), os rumos da economia e comércio mundiais, e suas conseqüências nas relações e entendimento humanos, poderiam, de acordo com o raciocínio anterior, relacionar-se com a datação e descrição feita por Michel Archer acerca das artes que vai de meados dos anos de 1950 a meados dos de 1970: a aquisição de grande fluidez por parte da obra, a neo-vanguarda. Através das *performances* e dos *happenings* (tomando estes dois estilos como paradigmáticos do "espírito" artístico da época), ou da ausência mesmo de qualquer materialidade, a obra de arte deslocava-se do objeto propriamente dito em direção ao processo de feitura da obra e/ou ao próprio artista. Um exemplo do questionamento da materialidade é a experiência radical de Lygia Clark, que pretendia alcançar um "estado de arte" - ou seja, alcançar sensações experimentadas quando na fruição artística sem a presença de um objeto artístico, mas apenas de elementos instrumentais (substâncias e texturas diversas) que ativariam percepções corporais e, conseqüentemente, psíquicas.

Antes mesmo de nos interrogarmos sobre a existência de um conjunto discernível de condições sociais subjacente e referente às manifestações artísticas contemporâneas, salientemos o fato de que, atualmente, perdemos a capacidade - pelo menos a princípio - de classificar as expressões artísticas estilisticamente como foi feito até a década de 1970. O que vemos é um grande leque de temas, sugeridos ou explícitos, trabalhados através de um apanhado diverso de experiências passadas do campo da arte. Outra questão da qual partiremos é a suposição de que aquilo que se

entende por arte contemporânea (que não é uma referência necessariamente temporal, mas, que indica, primeiramente, uma série de tentativas inovadoras à luz - ou à sombra - das vanguardas e neo-vanguardas) não mais estabelece grandes tensões para com seu "habitat" – o museu, o espaço cultural - ou sua materialidade. Mais que a questão do ser ou não-ser arte, estar ou não-estar arte (o que não quer dizer que as mesmas não sejam postas, principalmente quando são expostos tubarões em formol e virgens-maria feitas de fezes de elefante), devido ao fato daquela se fazer valer de técnicas e estratégias vanguardistas e neo-vanguardistas, enfrenta-se, portanto, uma incógnita quanto à presença das possibilidades críticas de outrora. O que se subentende a estes dois pontos – o da impossibilidade de classificação estilística e da incapacidade das obras estabelecerem uma dimensão sócio-crítica – é uma discussão acerca das possibilidades (e dificuldades) teóricas de apreender uma totalidade ou representação social mais abrangente através de uma apreciação das expressões artísticas.

Atualmente, é notório o interesse social naquilo que diz respeito à memória e/ou ao patrimônio. Seja por parte do interesse acadêmico, de políticas culturais (de origem governamental ou não) ou da mídia, o apelo a um "resgate" ou preservação de objetos, documentos, edificações ou *savoir-faire* de grupos sociais, se apresenta como palavra de ordem. É possível que a causa deste interesse esteja na resistência à perda de uma suposta estabilidade identitária e social, assim como na crescente "disponibilidade" do passado em bancos de dados. Tais fatores seriam os responsáveis por uma reavaliação da relação entre passado e presente, pondo em debate discursos identitários fundadores. As considerações acerca da memória oscilam, portanto, entre o lamento pelo suposto surgimento de uma relação esquizofrênica entre passado e presente gerada pelo mundo moderno e a crença entusiástica nas possibilidades emancipatórias abertas pela mesma quebra. Logo, o debate teórico sobre (o papel de) a memória gira

em torno das idéias de transmissão e transformação; idéias comprometidas, no terreno da moral e da ética, com a idéia de liberdade - o que as aproxima também de desdobramentos nefastos (essencialismos, fundamentalismos, determinismos, etc.)

A partir deste cenário, chama-nos a atenção, digamos, a "categoria" arte contemporânea cuja característica e estratégia é justamente a intervenção na memória e/ou patrimônio, rasurando tais registros parcial ou totalmente. Num primeiro momento, chamou-me a atenção um caso reportado pela mídia como *Vandalismo Conceitual*[1]. No primeiro semestre de 2003, os irmãos e artistas plásticos Jake e Dinos Chapman (GRB), em sua exposição *The Rape of Creativity*, apresentaram a obra *Insult to Injury*, a qual se trata de intervenções, com desenhos de cabeças de cachorro e palhaço, na série de gravuras *Los Desastres de la Guerra* de Goya, editada em 1937 e adquirida pelos artistas dois anos antes da exposição. Não lhes foram poupados desaforos da crítica especializada e do público em geral: os irmãos não passariam, por exemplo, de filisteus, meninos mimados, narcisos, vândalos, hereges. O caso que aqui será tratado é o do mesmo tipo de intervenção realizada de forma sistemática pelo artista plástico paraibano José Rufino. Diferentemente daquela realizada pelos Chapman, que intervieram num material com *status* de bem cultural – ou patrimônio -, Rufino trabalhou em cima de documentos sócio-históricos de forma a torná-los quase ou, por vezes, totalmente ilegíveis. O caso, contudo, se refere ao mesmo fenômeno, que seja, o apagamento e/ou transformação de certo relato do passado. Dentro da produção artística de José Rufino, deter-me-ei nas *Cartas de Areia*, *Lacrymatio*, *Murmuratio*, e *Plasmatio*, uma seqüência de exposições/instalações realizadas pelo artista entre 1996 e 2003, que demonstra justamente uma persistência na estratégia da

[1] MONACHESI, Juliana. "Vandalismo Conceitual". São Paulo. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, 13.07.03, pp. 4 e 5.

intervenção – feita em desde documentos de cunho mais familiar, como correspondências endereçadas a seu avô, antigo dono de engenho, àquelas de caráter mais público, como as cartas de presos políticos do período da ditadura militar.

Diante de tais obras, alguns questionamentos emergem. Pela estratégia vanguardista do choque e da provocação (posto que é inevitável a comoção quando se percebe o que se encontra por trás de suas têmperas, quer seja do especialista, quer do leigo), perguntar-se-ia se tais obras não passam de uma nostalgia artística pela presença do elemento surpreendente na fruição ou de saudades de um tempo em que se sonhava sonhos coletivos. Primordialmente, devido ao atual debate sobre a memória e seu papel no fomento e sedimentação de identidades coletivas, questionar-se-ia acerca do "aviltamento" da memória: se aquelas obras não passariam de vandalismo, sinal de uma sociedade na qual a possibilidade de crítica seria problemática; ou ainda, se, por tais intervenções, a memória trabalhada traria sim uma dimensão crítica - visto que a memória e o que se estabelece como patrimônio são também construções sociais. Será através destas diversas percepções e possibilidades do fenômeno, desta "arte radical" (dada a sua dimensão "destrutiva"), e de sua tensão para com um aclamado debate acerca da memória, que abordarei a obra do referido artista. Interessa-nos, portanto, num âmbito mais geral, constatar a presença ou ausência de uma dimensão negativa, de um não-dito social, nas intervenções que faz José Rufino em registros históricos.

Tendo em vista escapar de análises sociológicas de cunho determinista e reducionista – nas quais a obra é apreciada como *reflexo* de condições sociais, ou como uma outra forma de representar a sociedade -, o presente trabalho se guiará por um viés estruturalista-internalista, isto é, preocupar-se-á com a obra de arte não apenas como prática social (suas redes de cooperação e denominações artísticas), mas, também, como *ato criativo*: ou seja, ação capaz de gerar *novas significações*. Assim, como tal, a

pesquisa que será apresentada enfatizará as escolhas, justificativas e intenções do artista – ator social -, assim como a matéria por ele trabalhada e seus possíveis novos significados a partir de um imaginário histórico e social. Ver-se-á, deste modo, a consideração de depoimentos do artista, de críticos e de curadores, que, por sua vez, será guiada pelos conceitos de *drama* e de *sinal polêmico* definidos pelo sociólogo da arte Jean Duvignaud – preocupado, em seus esforços teórico-metodológicos, em trazer para o centro do palco justamente a significância da obra de arte e do artista enquanto ator social.

O primeiro capítulo se ocupará da apresentação de algumas concepções e teorias sociais concernentes à diferenciação entre mundo moderno e mundo pós-moderno – discussão que baliza o tema - e, conseqüentemente, da dedução de um quadro de disposições teóricas que depõem sobre um determinado estado da atual produção cultural. A fim de salientar cada perspectiva e enriquecer os propósitos da pesquisa, serão trazidas abordagens que percorrem uma gradação definida por posturas opostas quanto ao entendimento e possibilidades críticas das produções culturais contemporâneas. Ocupei-me basicamente, portanto, com as reflexões de Jean-François Lyotard, Gilles Lipovetsky, Fredric Jameson e Jean Baudrillard. A escolha destes autores baseou-se justamente pelo fato de apresentarem opiniões diversas sobre o assunto referido assim como pela proeminência de cada um dentro do debate acadêmico acerca de teoria social e cultural contemporâneas (ou pós-modernas).

A fim de responder adequadamente aos objetivos da pesquisa, o segundo capítulo se dará como um espaço para maiores explicações e considerações acerca dos conceitos trabalhados e da metodologia aplicada. Ainda caberá um breve comentário sobre a disciplina Sociologia da Arte, as querelas enfrentadas em seu (ainda) árduo esforço para estabelecer métodos claros e adequados e obter legitimidade - e até

mesmo para extinguir perguntas do tipo “é possível uma Sociologia da Arte?”. Ver-se-á que me preocupa, relevando os objetivos da pesquisa, uma consideração mais generosa do artista e da obra de arte.

No terceiro capítulo, será feita a análise dos dados propriamente dita, através dos conceitos e métodos estabelecidos. Em relação aos dados imagéticos - os dados da obra em si - ensaiar-se-á uma análise visual a partir de uma apreciação fenomenológica dos mesmos que, em cruzamento com a fala do artista, evitará correspondências simplistas e falaciosas.

A conclusão funcionará como um quarto capítulo, onde discorrerei sobre as respostas encontradas, as dificuldades e caminhos abertos pela pesquisa. Espera-se, assim, concretizar a proposta de contribuição ao entendimento da relação entre arte contemporânea e sociedade, o papel da memória nesta e os limites e alcance de suas possibilidades críticas. Com não menos expectativa, espera-se também contribuir positivamente para o debate acerca do mundo pós-moderno – no qual desfilam idéias como a da falência do humanismo iluminista ou a do fim da história – e com um maior entendimento e melhor estruturação de uma Sociologia da Arte.

CAPÍTULO 1 – PÓS-MODERNIDADE, ARTE CONTEMPORÂNEA E MEMÓRIA

1.1 Arte e Sociedade e a Experiência Vanguardista

Façamos a princípio algumas considerações sobre a ação criativa. Poderíamos partir do princípio de que falar sobre o ato criativo é falar de uma ação fundamentalmente subversiva, pois ele, como ato que re-dispõe os elementos lógico-racionais do pensamento rotineiro, sempre implica em descoberta e divergência, em materialização de sentimentos – os quais são sempre deficientemente representados pelo discurso conceitual (Duarte Jr., 1988). Assim, poderíamos também afirmar que o que se produz – a obra de arte – é uma rede deveras imprecisa de significação, pois, além de ser uma tentativa de expressar sentimentos – próprios ao artista e elaborados a partir de várias dimensões (psicológica, histórica, social, etc.) –, se encontra "aberta", no sentido de que é possível atribuir-lhe sentidos diversos quando em sua fruição (Eco, 2001). Eis sua função poética: os elementos constitutivos da obra operam de forma a tornar ambígua seus significados originais. Partamos, portanto, considerando que o ato criativo e a obra de arte possuem um caráter potencialmente de um não-dito.

A feitura da mesma obra, ao mesmo tempo, só é possível a partir de certo domínio técnico e referencial e de certa estrutura que permite a obra tornar-se pública e, assim, completar-se. A obra de arte é possível graças a um sistema de "convenções" que me permite "sinalizar" através da obra; graças a "elos cooperativos" que tanto disponibiliza material de trabalho (instrumentos, insumos, transporte, etc.) quanto forma um circuito de instituições e especialistas (professores, museus, secretarias, patrocinadores, curadores, etc.) que tornarão possível a emergência e a visibilidade da

obra; enfim, graças a um "mundo artístico" que me faz artista e me estabelece certas denominações estilísticas (Becker, 1977).

Em termos similares, também poderíamos dizer que a produção da obra se dá através de um tipo de bagagem referencial que coordena a atuação do indivíduo dentro do "campo artístico" e também através do compartilhamento de regras que permitem sua compreensão entre os membros do campo (Bourdieu, 1983, 1996).

Desconheceremos, contudo, a complexa e tensa relação que se estabelece entre arte e sociedade se não estivermos atentos àquela esfera ambígua da obra – como afirmação *e* negação -, ou seja, se desconsideramos o potencial inquisitivo e/ou catalisador da obra de arte frente à sociedade da qual emerge. Bem disse Adorno que "a arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta" (1970:19). Deste modo, podemos concluir que a obra de arte, além de lidar com fatos e relações sociais concretas, diz respeito aos "modos de pensamento de um grupo social", a um "esquema de ação" (Francastel, 1993).

Chegamos aqui ao ponto emblemático e evidenciador de todas as questões acerca da relação entre arte e sociedade no último século. As vanguardas artísticas representariam, dentro da arte e sociedade modernas, o alcance de um ponto crítico de cujo espectro nenhuma outra expressão artística poderia escapar. Partindo de considerações sobre o impressionismo, Micheli (1991) coloca como representantes vanguardistas os movimentos conhecidos por Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo, Futurismo e Abstracionismo. A princípio, se tomarmos a gênese e a postura provocadora dos três primeiros movimentos[2] (o Dadaísmo, eminentemente), poderíamos relacionar precipitadamente as vanguardas a um grito de rebeldia contra a

[2] Denominar as presentes expressões artísticas de "movimentos" não implica necessariamente na presença de um manifesto ou escola bem definidos.

sociedade industrial, o racionalismo ou a guerra. No entanto, teremos do outro lado o cuidado científico do Cubismo, a exaltação industrial e bélica do Futurismo e a reivindicação de independência da sensibilidade plástica do Abstracionismo (ibidem). Sob qual denominador comum poderíamos agregar, afinal, tão diversas correntes artísticas? Sobre o momento em que escreve (a década de 1960) e o que espera dos futuros artistas, confessa-nos o autor:

> "(...) Nada, porém, está mais longe do espírito da vanguarda verdadeira do que a tentativa, bastante difusa nestes tempos, de retomar os meios, os modos e as descobertas da vanguarda em termos de gosto e moda: o *gosto* e a *moda* são a negação da vanguarda, são exatamente aquilo contra o que a vanguarda se insurgiu. Assimilar as verdades da vanguarda (...) significa sobretudo realizar as suas reais aspirações de liberdade, no centro das quais está o homem com a sua carga de sentimentos e o seu destino histórico." (Micheli, 1991:251) (Grifos do autor).

Nos termos colocados, entendo esta aspiração à liberdade como a realização de uma condição imanente à "natureza" humana, que seja, a de confrontar e de propor o diferente, enfrentá-lo, emancipar-se e estar sempre disposto a este desafio; a arte seria o domínio humano o qual permitiria tal fluxo de forma mais evidente. As vanguardas buscavam unir-se à dinâmica da vida – por vezes às custas da supressão da distinção de um dos lados, como os *readymade* de Duchamp, a aplicação do construtivismo de Tátlin, ou o desdobramento lógico e dramático do suprematismo de Malevich, que implicava no desaparecimento da própria fruição estética[3] (idem, ibidem). Os obstáculos enfrentados – o gosto e a moda – diriam respeito, portanto, às formas estabilizadoras e repressivas de um espírito dinâmico que seria próprio do homem moderno.

[3] Kasimir Malevich (1878 – 1935), artista russo que tentara libertar totalmente a arte do ofício da representação, chamando esse seu estilo de *suprematismo*. Sobre o seu "período branco": "os problemas formais acabam por inteiro a inteligência de Malevich, direcionando-se cada vez mais para uma rarefação estilística, até, justamente, a solidão da tela branca – a essência da arte, extraída do invólucro das coisas representadas, assim se volatilizou." (Micheli, 1991:235).

A forma de representação criticada pelas vanguardas foi aquela da *l´art pour l´art*, que se seguiu após o sucesso da Revolução, mas que seguiria tranqüila apenas até as primeiras barricadas do século 19 (idem, ibidem:11). Igualmente, na análise de Bürger (1987), vemos o nascimento das vanguardas no amadurecer daquele mesmo estilo: a intenção daquelas foi a organização de uma nova práxis vital, o que significava uma superação da racionalidade orientada para os fins da sociedade burguesa (p.104). As vanguardas "históricas", ou o que o autor afirma ter sido o momento de auto-crítica do campo artístico,

> "(...) podem ser definidas como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. Não combatem uma expressão artística precedente (um estilo), senão a instituição arte em sua separação da práxis vital dos homens. Quando os vanguardistas estabelecem a exigência de que a arte volte a ser prática, não querem dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo das obras; é dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra como seu conteúdo particular." (Bürger, 1987:103. Traduzi)

Micheli sinalizara os "sinais da crise" do campo artístico na pintura pós-impressionista de Van Gogh, Ensor e Munch – as quais seriam um retrato de uma insatisfação maior com a emergência de uma mentalidade humana apática e cínica[4]. E o que Bürger nos coloca é que as vanguardas foram, pois, uma tentativa (mais significativa) de superação de uma determinada ordem social, aquela orientada aos fins, instrumental, da sociedade burguesa dos fins do século 19 e início do 20 – e na qual o homem tinha diminuído a sua capacidade de apreensão do todo pelo crescimento do fenômeno da especialização (p.80).

Fabbrini (2002) também lidará com estas vanguardas entendidas como reação e exaltação de uma ordem social. Para o autor, as vanguardas estavam comprometidas

[4] "O meu grande desejo é aprender a fazer deformações, ou incorreções ou modificações da verdade; o meu desejo é que surjam, por assim dizer, até mesmo algumas mentiras, mas mentiras que sejam mais verdadeiras do que a verdade literal." (Van Gogh apud Micheli, 1991: 25)

com lemas do tipo “revolução social” e “utopia”, os quais jaziam sobre as noções mais gerais da modernidade: história linear e progresso (ibidem:23-4). O elemento crítico das vanguardas artísticas – inerente a estas expressões – estava comprometido com certa orientação teleológica, prescritiva e normativa de sua época (p.193). Aquela configuração sócio-histórica levou as manifestações artísticas a atuarem – de modo explícito ou não, pontual ou difusamente – como um programa, de acordo com um projeto. O “imaginário vanguardista” operara através das “forças de emancipação”, “inseparáveis das utopias modernas” (p.195).

Para retomar a discussão sobre a relação entre arte e sociedade, é interessante salientarmos o caráter contraditório da condição e projeto vanguardistas. Bem destacou Bürger (ibidem) que a intenção das vanguardas em reintegrar arte e vida se realizaria na extinção da autonomia do campo, que tornou possível a própria crítica. Nesta contradição, seria questionável a validade da “superação do status de autonomia da arte”, e nos perguntaríamos se não seria a própria distância entre arte e práxis vital uma garantia de liberdade de movimentos garantidores da crítica (p.110). A obra de arte, portanto, como importante fonte de informação de “como os homens agiram e como julgaram num momento preciso” (Francastel, ibidem:78), denotaria uma configuração sócio-histórica que jazeria numa dicotomia entre forças controladoras e subversivas.

A árdua tarefa de delinear sócio e historicamente a modernidade parte justamente desse caráter fundamentalmente ambíguo, no qual controle e transgressão convivem e são interdependentes. É deste cenário que Bauman (1999) delineia a condição ambivalente da modernidade. Segundo o autor, a modernidade é o momento em que a ordem como tal passa a ser discutida, conscientemente, o que nos traz o “problema da ordem” – posto que pensar a ordem requer pensar concomitantemente a desordem (ibidem:12-5). A polissemia, a contingência, a polivalência, seriam o “outro da

ordem", mas que, embora operando sempre na subversão da ordem, é condição *sine qua non* ao constante estabelecimento da mesma: "a história da modernidade é a história da tensão entre a existência social e sua cultura" (p.17).

As vanguardas artísticas tomam corpo e espaço no período que Berman (1999) chamou de terceira (e última) fase da história da modernidade, na qual a capacidade de se viver entusiasta e criticamente a ambigüidade da vida moderna começa e se esvair – o que o autor chamou de "radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo" (ibidem:23). Daí aponta Berman o movimento futurista como entusiasta descomedido – e, de acordo com a análise de Bürger, poderíamos apontar, por outro lado, a acidez do Dadaísmo. É possível, então, dizer que as vanguardas correspondem ao momento (que surge no início do século 20 para Berman e que apenas se acirra na mesma época para Bauman[5]) em que se exaspera a ordem em sua face administrativa na sociedade.

1.2 Transcendência *versus* Imanência

Hiper-modernidade, pós-modernidade, modernidade tardia: eis algumas denominações do atual momento sócio-histórico. As reflexões teóricas acerca das transformações da modernidade e sua repercussão na teoria social por vezes adquirem o teor fantástico dos próprios aspectos da realidade sobre os quais discorrem. Assim, sob denominações diversas – hiper-modernidade, pós-modernidade, modernidade tardia – as especulações acerca do caráter sócio-histórico-cultural de certas realidades alcançam conclusões deveras pouco mediadas, conduzindo-nos a um mundo de fatos

[5] Posto que, para este ultimo, a interdependência entre uma ordem social e uma cultura desafiadora, esta própria da ordem moderna, não é jamais simétrica (Bauman, 1999:23)

flutuantes, livres de qualquer força que lhes dê sentido duradouro – tanto para o "bem" quanto para o "mal".

Uma perspectiva comum às abordagens a seguir é a importância da "revolução" da informação na constituição das relações sociais. O desenvolvimento dos sistemas de informação, que começara com o desenvolvimento particular da tecnologia bélica (como o telégrafo e o rádio) e culminaria no desenvolvimento midiático, assim como hoje o conhecemos, seria responsável, segundo alguns autores, pela mudança das bases do valor de troca – que, antes, dizia respeito ao trabalho e que, agora, passaria a ser balizado pela informação (Kumar, 1997). A revolução, portanto, serviu de base para elucubrações um tanto eufóricas acerca da relação atual entre informação e crítica, pois o que entraria em questão numa sociedade mergulhada num turbilhão de informações seria justamente a (condição da) produção de sentido.

É através desta perspectiva que Baudrillard (1988, 1991) construirá uma correspondência causal entre a inflação de informação e uma dissolução do sentido e do social. Inseridos num bombardeio de informações, os indivíduos e a sociedade perderiam seu vínculo com uma história – com um "sentido", uma "origem" – e mergulhariam numa vivência inerte, na qual o *fato*, que não seria mais dotado de nenhum significado, se esgotaria em si mesmo, se tornaria *evento*. Preocupado com a construção e legitimação do saber, Lyotard (2004) atendeu àquela mesma direção, porém em seu sentido inverso. O autor destaca, similarmente, a grande fluidez e fruição das "partículas de linguagem" e, portanto, do saber localmente legitimado – ambos fomentados pela "multiplicação das máquinas informacionais" e pela "disponibilidade dos dados". O que Baudrillard aponta como *fim de um real* que tornaria impossível a produção de um "negativo", possibilitando a crítica e a mudança projetada (1988, 1991), Lyotard indica a crise dos grandes relatos, nos quais uma

construção metafísica do que viria a ser Sujeito, Verdade ou História teria estabelecido critério único e, portanto, excludente de julgamento (ibidem). Assim, neste autor, sob a dispersão dos significados nas sociedades contemporâneas, podemos vislumbrar a existência de uma grande abertura à emancipação e a processos de inclusão (embora o mesmo não negue a vulnerabilidade do sistema à "pirataria").

O fim da metafísica afirmado por Lyotard difere significativamente daquele descrito por Baudrillard, embora se toquem. No primeiro, há um tipo de dança performática dos significantes – um "jogo de linguagem" -, mas que se mantém ancorada a um sentido primeiro, uma legitimação que se dá pelos costumes, pelo sujeito prático:

> "O sujeito concreto ou suposto como tal, sua epopéia é a de sua emancipação em relação a tudo aquilo que o impede de se governar a si mesmo. (...) O saber não é mais o sujeito, ele está a seu serviço; sua única legitimidade (mas ela é considerável), é permitir que a moralidade venha a ser realidade." (Lyotard, 2004:64).

A crítica dos critérios de legitimidade baseados na figura do Universal, ou do Espírito, feita por Lyotard em prol da afirmação do "sujeito prático" é bastante discutível[6]. Mas, embora deslumbrado com as possibilidades emancipatórias deste novo mundo concebido a partir da consideração de pessoas "reais" e não "universais", o autor mantém-se atento à permanência de pontos de concentração de poder – aqueles que controlam produção, memorização, acessibilidade e operacionalização de informações - e que funcionam ainda como obstáculos a deslegitimação / legitimação de saberes. Em Baudrillard, no entanto, o cenário deixado pelo "fim da metafísica" não poderia ser mais bem expressado do que o final "estágio cool" que ocupa o espaço deixado pela "fase hot e fantasmática" (Baudrillard, 1996:97). Esta penúltima fase corresponde àquela onde o falseamento, a crítica ou a representação ainda era possível:

[6] Principalmente, quando ele diz ser o consenso um "valor ultrapassado" (2004:118).

hoje, com o advento do mundo informacional, midiático e a intensa troca simbólica, há um "excesso de significantes" que tem provocado um tipo de dizimação do significado, transformando assim um sistema que outrora era de *sentidos* para um sistema de *signos* (idem, 1988, 1991, 1996). De tal modo, não há mais o evento monádico, pois que o evento é sempre o já dito, o ato é o já dado, o novo já está programado desde sempre. Pensamos estar respondendo ativamente, mas apenas "comparecemos":

> "Em toda parte, os dispositivos de força e de forçar cedem lugar aos dispositivos de criação de ambiente, com a operacionalização das noções de necessidade, de percepção, de desejo, etc. (...) Fascínio espaçodinâmico, como esse 'teatro total', estabelecido de 'acordo com um dispositivo circular hiperbólico que gira em torno de um fuso cilíndrico': nada de cena, nada de corte, nada de 'olhar': fim do espetáculo, e fim do espetacular, rumo ao ambiente total, fusional, tático, estésico (e não mais estético) etc." (Baudrillard, 1996:94)

Os mundos desenhados por Lyotard e Baudrillard são deveras fascinantes. No entanto, outras premissas podem nos oferecer divagações menos "expressionistas" que nos ajudariam a lidar melhor com a complexidade da vida social (com a heteromorfia da pragmática social de que nos fala o próprio Lyotard). Utilizando-me de um argumento de Ferreira Gullar (2002a), mas já no terreno da crítica de arte, poderia dizer que a atualidade de uma especulação teórica não implica necessariamente numa reprodução de um "espírito da época", posto que pode ser justamente o oposto; ou seja, nos interrogar sobre a plausibilidade e validade daquelas afirmações.

O entusiasmo e a lamentação irônica do último são sentimentos legítimos e advindos, poderíamos dizer, de uma configuração sócio-cultural condizente com a atual fase do capitalismo avançado (Jameson, 2004) ou de uma certa configuração sócio-cultural no qual encontram-se intensificados e/ou modificados certos elementos constituintes e fundamentais do que conhecemos por mundo moderno. Assim, numa

apreciação mais matizada, Lipovetsky (2004) discorre sobre o que diz ser a passagem da pós-modernidade à "hipermodernidade". Num primeiro momento, na esteira do fracasso das "metanarrativas" em fornecerem conforto e perspectivas de vida válidas, revolucionou-se o cotidiano e consagrou-se o presente. A falência dos projetos a partir da Grande Guerra, associada àquele já referido desenvolvimento das comunicações e tecnologias informacionais, engendra um mundo guiado pelo puro prazer e pela novidade incessantes. Assim, "mecanismos multiformes de sedução" geram criação e circulação de micro novos mundos hedonistas e irresponsáveis e que se esgotam em si mesmo: "tem-se não mais a repetição dos modelos do passado (como nas sociedades tradicionais), e sim o exato oposto, a novidade e a tentação sistemática como regra e como organização do presente." (ibidem:60).

Hoje, viveríamos numa ressaca da pós-modernidade, na qual, balizados pelos riscos que o consumo e a despolitização nos oferece, o presente perde sua onipresença. Este permanece como regente, mas, não lidamos mais nem com a destituição do passado nem com o encaixotamento do futuro; o presenteísmo "não pára de abrir-se a outras coisas além de si mesmo." (ibidem:66). A hipermodernidade é o tempo em que possuímos o futuro ainda a ser feito e, por isso, estamos imbuídos de um espírito construtivista, no qual se busca tanto estabilidade quanto formas outras de felicidade. O mundo contemporâneo não é o reino do hedonismo ou da pasteurização, tal como pintada por Baudrillard:

> "Florescem as catedrais do consumo, mas estão na moda as espiritualidades e sabedorias antigas; o pornô se expõe, mas os costumes sexuais são mais ajuizados que descomedidos; o ciberespaço virtualiza a comunicação, mas a imensa maioria aprecia os eventos ao vivo, as festas coletivas, as saídas com os amigos; a troca paga se generaliza, mas o voluntariado se multiplica (...). Fica óbvio que o indivíduo não é o reflexo fiel das lógicas hiperbólicas midiático-mercantis (...). O reinado do presente é menos o da normatização da felicidade que o da diversificação

> dos modelos, da erosão do poder organizador das normas coletivas, da despadronização dos prazeres." (Lipovetsky, 2004:82).

É fato que o autor reconhece a concorrência de "lógicas de excesso", que causariam, mais temerariamente, a fragilização das personalidades (ibidem:83). A perda de poder das instituições, que outrora estruturavam e dotavam o indivíduo de instrumentos capazes de fazê-lo enfrentar as "desventuras da existência", fomentaria uma grande vulnerabilidade nas individualidades: "testemunho disso é a montante de sintomas psicossomáticos, de distúrbios compulsivos, de depressões, de ansiedades, de tentativas de suicídio, para nem falar do crescente sentimento de insuficiência e autodepreciação." (ibidem:83).

Numa outra apreciação que coloca a questão de (possibilidade de) emancipação e crítica numa construção teórica bem menos extremada que aquelas primeiras – mas de forma deveras sóbria em relação à última –, Jameson (2004) nos fala da contemporaneidade (ou pós-modernidade) como uma "lógica cultural" que, diferente de uma ruptura ou de uma mudança brusca, apenas condiz a certo estágio no desenvolvimento do capitalismo. Viveríamos num mundo em que, semelhante às premissas de Baudrillard, haveria uma espécie de *crise do real*, onde não mais se buscaria o "novo" num esquema projetivo, mas, apenas nos eventos (ibidem:13). A pós-modernidade, portanto, seria formada por um "enfraquecimento da historicidade" e, deste modo, nela não mais se produziria elementos originais, apenas o "pastiche" seria possível; ou seja, o uso de um estilo como código, sem que, com isso, nada venha a ser reivindicado. Nestas condições, o sujeito perde:

> "sua capacidade de entender de forma ativa suas pretensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, [assim] fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não 'um amontoado de fragmentos aleatórios' e em prática de heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório." (Jameson, 2004:52).

Como conseqüência, igualmente constitutiva da pós-modernidade seria uma base emocional marcada por relações esquizofrênicas – relações nas quais se compromete a associação do sujeito com o passado e o presente e a correspondência entre significante e significado – nas quais se passa a viver "uma série de puros presentes, não relacionados no tempo", nos quais os sujeitos se reduziriam à "experiência dos puros significantes" (ibidem:53). Por fim, e como mais importante característica, segundo Jameson, teríamos uma perda de profundidade, tanto na cultura, quanto na teoria. Estas produções findariam superficiais e sofreriam uma espécie de implosão de sentido (Baudrillard, 1991, 1996). Diferentemente de Lipovetsky, segundo quem a dominância do presente não implicaria sua onipresença e onde o frenesi do 'sempre mais' não enterra as lógicas qualitativas do 'melhor', para Jameson, as produções intelectuais pós-modernas não são capazes de um "salto qualitativo", posto que vivemos num mundo sincrônico. A partir de uma análise do quadro *O Grito* de Edvard Munch, o autor nos diz que:

> "(...) o próprio conceito de expressão pressupõe uma separação no interior do sujeito e, também, toda uma metafísica do dentro e do fora, da dor sem palavras no interior da mônada, e o momento em que, no mais das vezes de forma catártica, aquela 'emoção' é então projetada e externalizada, como um gesto ou um grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior." (idem, ibidem: 39).

E logo argumenta que a teoria contemporânea

> "tem, entre outras coisas, se dedicado à missão de desacreditar esse modelo hermenêutico do fora e do dentro, e de estigmatizá-lo como sendo ideológico e metafísico. Mas, meu argumento é que o que se chama hoje de teoria contemporânea – ou melhor de discurso teórico – é também um fenômeno estritamente pós-moderno. Seria então inconsistente defender a verdade de seus achados teóricos em uma situação em que o próprio conceito de 'verdade' é parte de uma bagagem metafísica que o pós-estruturalismo procura abandonar." (idem, ibidem: 40).

Mas, para um bem-estar geral (e bem distante das considerações baudrillardianas), Jameson conclui que, se atermo-nos ao pós-modernismo como um fenômeno histórico condizente ao capitalismo tardio, ele se torna passivo de abarcar tanto um "momento de falsidade" quanto um "momento de verdade". Deste modo, os argumentos de Jameson não negariam a existência de uma autonomia relativa – apenas afirmaria a dissolução desta no social, o que justo dificultaria a possibilidade de crítica.

1.3 Pós-Vanguardismo, ou Arte Contemporânea

É necessário que sejam feitas algumas considerações acerca da arte contemporânea e arte pós-vanguardista. É comum entendermos a arte contemporânea como aquela datada a partir dos anos 1950 (Archer, 2001), ou, de forma mais explanatória, aquela que se desdobra também a partir de implicações sócio-políticas da Segunda Grande Guerra (Huyssen, 1991, 1997). Contudo, a definição comporta duas perspectivas: a cronológica, a partir da qual a marcação apontada – os anos 50 – é deveras significativa; e a perspectiva que diz respeito a uma orientação estilística marcada pela referência técnica, estratégica e/ou motivacional vanguardistas. Um quadro realista que seja produzido hoje não é necessariamente reconhecido como *arte contemporânea* (embora *nos* seja contemporâneo). A contemporaneidade da arte se apóia num legado vanguardista e "nasce" das encruzilhadas às quais chegaram as vanguardas quando no acirramento político da década de 1930 e no momento recrudescente do pós-guerra. É principalmente desta configuração que emerge a arte contemporânea entendida neste trabalho.

Um tubarão num tanque de formol, uma Virgem Maria feita com fezes de elefante, gravuras de Goya rasuradas ou uma pilha de papel num canto de uma sala: eis alguns exemplares de arte contemporânea atual. Sobre esta arte, o artista e crítico

Ferreira Gullar nos diz ser "uma tendência agonizante (...) que se mantém graças a fatores alheios à verdadeira criação artística." (Gullar, 2002a). Esta, talvez, seja a conclusão lógica a que chegue uma apreciação crítica apressada e órfã de certos ímpetos historicamente localizados. Contudo, a emergência de tal postura crítica, mesmo depois das investidas das vanguardas contra os vários "academicismos", encontra sua justificativa na cruzada contra o uso "vulgar" e lamentável da experiência estética para fins propagandísticos arregimentadores de regimes totalitários (Huyssen, 1991, 1997). Sob as críticas destes regimes está a repulsa ao que viria a ser conhecida como cultura de massa, a qual, por servir de instrumento para tais regimes, teria ajudado a conspurcar a arte e a "alta cultura": erroneamente, a arte, que precisava viver sua autonomia, passava, então, a se posicionar num pólo oposto ao das massas (idem, ibidem). Embora o "medo das turbas" já tivesse sido fomentado pela percepção da potencialidade das massas no período pós-revolucionário europeu do início do século 19 (Martín-Barbero, 1997:43), a presença das massas no imaginário dos movimentos políticos do começo do século 20 (e as conseqüências aí implicadas) adquiriram um valor grandioso e inexorável. Assim,

> "se o alinhamento do papel burguês e a reafirmação de sua supremacia é necessária já a partir do século 19, onde a massa temida coincide com as então classes trabalhadoras, no período pós-guerra que nos fala Huyssen, este reavivamento da racionalização torna-se condição *sine qua non* frente à desmoralização do homem iluminado tanto no *non sense* da guerra, quanto na constatada mobilização aterradora das massas." (Trajano, 2002:14).

A arte contemporânea, portanto, dá-se num momento em que a arte (e a cultura em geral) se configura a partir de bases dicotômicas, como elite/popular, alta/baixa, tradicional/moderna. Nada mais certo, portanto, que o fomento de críticas pouco comprometidas com seu ofício, ou, em outras palavras, críticas "preguiçosas" (Huyssen, 1991:21). Assim, as vanguardas artísticas outrora marginalizadas por seus

ataques aos cânones artísticos, se passam agora pelo próprio cânone; esquece-se o esforço das mesmas na dessacralização do campo e do potencial crítico lá imbuído. É deste recrudescimento que as atuais críticas pessimistas podem ser originárias. Teria o urinol de Duchamp causado menos repulsa que o tubarão no formol de Hirst? Por outro lado, e pelo mesmo motivo da "canonização do inusitado", a crítica encontra amparo no fato de que o urinol fora de certo modo rejeitado em sua exposição e o tubarão em conserva venceu o prêmio Turner.

Archer (2001), ao traçar a trajetória da arte a partir de meados dos anos 1950 até meados dos anos 1960, nos chama a atenção para a passagem sofrida pelo *locus* da significação artística do objeto para o ambiente ou a audiência. Críticos de arte viam, a partir de sentidos divergentes, esta espécie de compartilhamento do significado, sua dependência cada vez maior da relação entre artista, objeto, ambiente e público (ibidem:56-9). Não demoraria muito para o que se entendia por arte completasse uma catarse radical, passando de um objeto para uma situação: a fruição-participante da obra passaria a ser essencial à própria existência desta. As experiências, por exemplo, de Marina Abramovic quando submeteu seu corpo e roupas aos desfrutes do público que o fez utilizando-se dos mais diversos materiais e objetos (inclusive armas); ou de Lygia Clark que, na busca de uma arte sem arte, correu em busca de um "estado" artístico, uma total dissolução da materialidade da arte. É possível desse modo identificarmos nesta trajetória uma continuidade vanguardista de experimentações e progressiva inovação dos meios e argumentos artísticos que, embora tendo capitulado seu ímpeto de aproximação entre arte e vida pela institucionalização e administração da cultura, não deixaria ainda de impor em fins dos anos 1960 e início dos 1970 novas encruzilhadas ao fazer artístico, já que o experimentalismo passava a ser a principal orientação "estilística".

Depois de atingido uma espécie de clímax em sua desmaterialização, mesmo depois do Branco sobre Branco de Malevich ou da arte sem arte de Clark, nos anos 1980, as artes retornam a um caminho "seguro": ao mercado e à fomentação de um circuito artístico rentável. Parecia que, por maior que fossem os esforços, a originalidade não mais poderia ser alcançada como fora outrora:

> "a desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte nos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura." (Oliva apud Archer, ibidem:153).

Com o esgotamento da desmaterialização, o que se alcança é uma espécie de campo geral de linhas estilísticas, estratégicas e técnicas, o que implica, portanto, num uso de técnicas e estratégias vanguardistas, sem o programa e/ou impacto daquelas.

Jameson aponta para a "intensificação dialética da auto-referencialidade de toda cultura moderna, que tende a se voltar para si mesma e a designar sua própria produção cultural como seu conteúdo" (ibidem:69). A presença concomitante de vários "impulsos culturais" não impediria a emergência de uma "originalidade de pensamento", mas esta seria, segundo o autor um feito pouco provável, visto que a recepção deve assumir uma tarefa perceptiva onipotente "e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo para que a palavra *collage* é uma designação ainda muito fraca." (ibidem:57). O autor afirma a possibilidade de acharmos um movimento dialético na cultura pós-moderna, embora esta seja para ele uma tarefa um tanto ingrata pelo fato da dimensão cultural (e, portanto, a sua esfera autônoma) se encontrar inflada e diluída por todo o social – a "alucinação 'estética' da realidade" de Baudrillard (1996:96).

Para outros autores, contudo, a presença de vestígios vanguardistas não implicaria de modo tão veemente na prática do pastiche; sua presença denotaria uma demanda legítima e clara, não exatamente por um objeto próprio aos projetos modernos, mas, por meios adequados de simbolizar inquietações atuais. Com respeito a este uso vanguardista, Fabbrini (2002) nos diz que a arte contemporânea, cujo campo de operação é sincrônico (em substituição ao diacronismo do modernismo) é marcada por apropriação (e não repetição do passado), o que denota uma escolha deliberada do artista, ou, dito de outra forma, uma escolha "culturalmente motivada":

> É na arte moderna como efetuações artísticas, e não como programa – o que não implica a renúncia aos poderes de negação da arte atual -, que estes artistas buscam modos de operar simbolizações no presente." (Fabbrini, 2002:195).

Também para Huyssen (1991, 1997) é fato que o uso das técnicas de choque nas atuais obras de arte não terão o mesmo desempenho de outrora, pois que aquelas técnicas estão historicamente localizadas; porém a denúncia ligeira de um pastiche, ou de um vale-tudo presente nas obras não nos permitiria perceber o motivo da ativação daquelas técnicas. O autor nos lembra que as vanguardas também estavam orientadas politicamente, e o seu sentido apontava fundamentalmente a uma transformação cultural do cotidiano":

> "A questão então seria reter a tentativa da vanguarda de indicar aquelas experiências humanas que não foram ainda subsumidas pelo capital ou que foram estimuladas mas não satisfeitas por ele." (Huyssen, 1997:38).

Portanto, vemos que uma instalação ou algum argumento "bizarro" usado pelo artista não implica vacuidade ou um excesso de significados; o fato do artista se utilizar de uma herança vanguardista (o inusitado, o estranhamento, o choque) indica uma motivação sócio-histórica que busca não um resgate, mas o uso da força daquelas vanguardas em problematizar a experiência cotidiana.

Ferreira Gullar nos disse mais acima que a atualidade de um fato pode ser mesmo oposto dos valores dominantes de uma época. Aquela pilha de papel, a Virgem Maria e as não-gravuras de Goya são obras que estão "a favor" ou "contra" os valores fundamentais da cultura? Fica ainda mais claro a esta altura que os termos não podem ser postos deste modo. Nem "sempre se comparece", nem as obras são "autoreferenciadas". Acredito no caminho trilhado por Jameson (2004) – o mesmo encontra-se apenas ainda um tanto cauteloso (para não dizer descrente). Lipovetsky (2004), pelo contrário, parece mais "ousado", embora um tanto impreciso analiticamente (mesmo porque é a esta tarefa que o presente trabalho se propõe). Sua idéia de presenteísmo não-onipotente parece afim aos argumentos de Huyssen e Fabbrini que afirmam o uso social e historicamente motivado de certo aspecto da postura "agressiva" das vanguardas (históricas e dos anos 1960 e 1970): aquela ocupada com o explicitamento do não-dito nas relações sociais.

1.4 Arte, Memória e Sociedade

Atualmente grande ênfase se tem dado à questão da memória coletiva/social – justamente o motivo pelo qual o trabalho de José Rufino (anexo 1) e suas intervenções artísticas chamaram-me a atenção para uma análise sociológica. A inflação de palavras como *memória*, *identidade* e *patrimônio* – assim como o *resgate* de todos estes – faz parte de projetos pululantes que visam a afirmação sócio-histórica de determinados grupos humanos, e que, por tal, só fornecem mais notoriedade a produção de Rufino.

Segundo Ferreira e Orrico (2002), a "construção de identidade" e da "memória social" são palavras de ordem contemporâneas, e daí a inquietação acerca da preservação e rememoração, uma espécie de "obsessão por não esquecer", que teria sido deflagrada por uma crítica de práticas sociais nefastas destruidoras de um *modus*

vivendi supostamente harmonioso e/ou pelo maior acesso a bancos de dados que nos fornecem informações sobre fatos históricos e práticas culturais. Trazendo a discussão para o imaginário social, Teves (2002) afirma que este sistema de imagens e representações do qual trata o imaginário é que permite que a memória seja discutida – o que significa, portanto, sua interpretação e consideração do documento enquanto monumento. Assim, a discussão sobre revitalização, preservação e resgate seria uma atitude crítica, que permitiria novos arranjos entre passado, presente e futuro. Huyssen (1997) ainda é outro teórico a apontar a importância da memória nas sociedades modernas (ou na cultura pós-moderna). Neste, a "explosão do discurso da memória" seria o "grande sintoma cultural nas sociedades ocidentais" posto que vivemos uma transformação mesmo da "estrutura da temporalidade moderna" (ibidem: 12 e 19).

Contudo, o debate acerca da necessidade e importância da preservação ou "construção" da memória é *concomitante* ao nascimento da modernidade. Lovisolo (1989), por exemplo, nos explica isto afirmando que *a modernidade é duplamente referenciada*: pelo Romantismo, segundo o qual à autonomia do homem - sua capacidade de crítica, de produção de conhecimento, e do exercício destas competências em prol de sua emancipação como sujeito social - seria imprescindível a valorização da memória; e pelo "Iluminismo", donde a memória transforma-se em empecilho ao uso da razão e do bom senso entre os homens. É a partir do desdobramento desta dupla referência da modernidade que Santos (2003) expõe suas considerações acerca da memória coletiva e sua relação com a teoria social. De um lado, assumindo a modernidade também como potencial ameaça de amnésia coletiva, intelectuais como Herbert Marcuse e Walter Benjamin (e a autora dá ênfase a este último) veriam a memória como possibilidade de um conhecimento crítico que revelaria os processos históricos de dominação (ibidem:93). Marcuse enfatizara a

recuperação de sentimentos ainda não subsumidos pelas forças opressivas da racionalidade instrumental da modernidade. Por sua vez, Benjamin teria trazido, através da constatação da dissolução moderna de um tipo de representação, a noção da história como narrativa dos vencedores. Daí a assertiva

> "não há documento de civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. E exatamente como um documento de barbárie, de barbárie também se mancha o modo pelo qual ele foi transmitido de um proprietário a outro." (Benjamin, 1988:256)[7].

Deste modo, a memória oficial, ou a história legitimada, assim o é justo pela relação dialética mantida com o que foi calado no processo histórico. Mais que a possibilidade de mudança social (e emancipação) trazida por Marcuse e Benjamin, fica-nos a idéia da relação opressiva entre tempos modernos e memória, pois que a memória articulada através do *ethos* moderno se torna amostra de dominação e extermínio.

Por outro lado, trazendo Michel Foucault e, principalmente, Jacques Derrida, a memória seria, ao contrário, possível impositora de coerções e exclusões, posto que ela não possuiria um significado inerente. A memória oprimida possível de ser "lida" nos "documentos de civilização" não é a de um Outro, já que a história como narrativa do presente não permite um olhar fenomenológico sobre a memória. Derrida afirma que passado e presente não se distinguem, por conseguinte, não há um resgate do passado e não se pode usar o mesmo como um meio para fins emancipatórios. Assim, a lembrança não é nunca daquilo que já foi, mas, daquilo que é - e do qual não se tem conhecimento (ibidem:186).

Analisando os perigos implícitos em ambas as abordagens, a autora aponta para a ponderação entre os dois sentidos de consideração da memória e diz que seja qual for a

[7] "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism. And just as such a document of barbarism, barbarism taints also the manner in which it was transmitted from one owner to another."

forma de lidar com a memória, todas elas incorrem em escolha, em algum recorte – portanto, em "interesse, poder e exclusões".

> "Se a ênfase apenas na ilusão da representação é um perigo, é preciso enfatizar que igualmente nefasta às sociedades contemporâneas é a celebração do lugar da contingência e o descompromisso com utopias partilhadas." (Santos, 2003:186).

Os trabalhos de José Rufino aqui analisados formam uma seqüência criativa na qual, podemos dizer, a memória opera como matéria bruta. Num primeiro momento, com suas *Cartas de Areia* (anexos 2, 3, 4 e 5 [Fig.a]), Rufino trabalha com correspondências familiares e comerciais endereçadas a seu avô. Em *Murmuratio* figuras surgidas através da técnica psicanalítica de Rorschach recobrem documentos da antiga estatal Vale do Rio Doce[8] (anexo 5 [Fig.b]) e diversas fichas do INSS em outra produção sem título (anexo 6). E, finalmente, *Plasmatio* trata-se de uma instalação feita com antigos móveis de escritório e domésticos e figuras humanóides, a partir das mesmas técnicas de Rorschach, sobre cartas de presos e desaparecidos políticos e familiares (anexos 7, 8 e 9).

Neste conjunto das obras de José Rufino, o passado é duplamente referenciado. Primeiro, podemos encontrar a sua presença como próprio instrumental argumentativo (no próprio recurso da instalação). Por outro lado, podemos enxergá-lo através do já apontado tipo de crítica à arte contemporânea que a coloca como uma festa de ações insignificantes, muitas vezes antiéticas e/ou vândalas. Vimos mais acima que, em alguns intelectuais, o presente mantém uma postura esquizofrênica em relação a significações ou sentidos, e que, portanto, há uma recorrência permanente à *imagem* e a *argumentos* do passado, numa espécie de esfera hermética, donde a "fuga" se faz bastante penosa (senão impossível...). Ocupariam lugar na primeira perspectiva, por

[8] Far-se-á referência igualmente nesta etapa a trabalhos realizados sobre documentos de arquivos portuários recolhidos pelo artista.

exemplo, Jameson e Baudrillard, salva-guardado o esforço jamesoniano para apontar a possibilidade de significação. Onde residiria, portanto, a possibilidade de significação da destruição física de dados históricos realizada por José Rufino? Como contraponto trouxemos, além das pistas lyotardianas, os argumentos de Lipovetsky, assim como os de Huyssen num momento seguinte. Deste modo, uma evidência vanguardista nas estratégias do artista seria menos a melancolia de um passado do campo artístico que fora repleto de significação do que (busca de) significações próprias e singulares.

A outra perspectiva através do qual podemos avaliar o trabalho de José Rufino é a recorrência ao passado como tema. Assim, as rasuras do artista em cima das cartas e documentos poderia estar atendendo a uma lógica do capitalismo tardio que poria tudo, inclusive a memória, na roda do consumo, apagando assim experiências particulares. Huyssen (1997) nos diz que vivemos atualmente na tentativa de estabelecer para nossas vidas novos parâmetros temporais, o que geraria a busca e consumo desenfreado de "memória". E, paradoxalmente, o mesmo consumo desregrado nos levaria à constatação de que vivemos numa cultura amnésica (ibidem:12). Contudo, em oposição às constatações lamentosas e em concordância com Lipovetsky, ele sinaliza para o potencial criativo da onda mnemônica da cultura pós-moderna.

> "Minha hipótese, portanto, é que a obsessão dos dias atuais com a memória não é simplesmente função da síndrome do *fin de siècle*, outro sintoma do pastiche pós-moderno, mas que deve ser lida como sinal da crise daquela estrutura de temporalidade que marcou a era da modernidade, com sua celebração do novo como utópico e como um 'outro' radical e irredutível." (Huyssen, 1997:16).

O autor também está atento ao fato de que a memória já implica uma articulação entre o passado e o presente, e a memória, como base de uma re-presentação, não pode portar nenhuma "pura presença": "o modo da memória é a *recherche*, não a

recuperação" (ibidem:14). Portanto, não se trata nem da necessidade de resgatar formas passadas, nem de perder-se num universo caótico de temporalidades: trata-se de considerar esta "onda mnemônica", ansiosa por uma "âncora temporal", como insurgências sadias de compreensão e busca do reconhecimento de uma nova estrutura temporal (ibidem:18-20). Para Lipovetsky (2004), a referência ao passado obedece a um modismo, relativo à própria lógica presenteísta, fazendo com que até se gere uma "inflação proliferante da memória" que se restringiria apenas à comemoração e ao espetáculo (ibidem:87-8). A volta ao antigo - que teria caracterizado o momento pós-moderno - teria se transformado na invasão da memória pelo mercado – ou o que o autor chama de hiper-modernidade. Contudo, e fazendo eco àqueles que aproximam o ato da rememoração com construção identitária, Lipovetsky nos diz que teria sido o mesmo presenteísmo o responsável pela emergência de "políticas de reconhecimento" (ibidem:97).

Salientando, o detalhe que complexifica a questão é o tipo de referência temática ao passado realizado por Rufino: o apagamento físico dos próprios vestígios, que provoca reprovação de instituições e profissionais da área de documentação, historiografia e mesmo grafologia. Aqui trago a intrigante idéia nietszchiana de que o apagamento do passado funciona como liberador mesmo da possibilidade da própria vida, posto que ela é impossível sem o esquecimento (Santos, 2003: 31-2). É tomando aqui o espírito dominante como aquele da derrocada (total ou parcial) do sentido, e no qual o uso e destruição da memória são vistos ou como espetáculo – "significante vazio" - ou como possibilidade de novas re-significações, que a produção de José Rufino chama-nos atenção para nossa época: é a partir das brechas que se abrem tanto para a frivolidade quanto para novas coligações entre presente e passado (e, talvez, futuro) que o exame daquela se faz premente.

CAPÍTULO 2 – NOTAS METODOLÓGICAS ACERCA DE UMA SOCIOLOGIA DA ARTE

2.1. Dilemas em Sociologia da Arte

Durante o século 19, as formas artísticas atravessaram um momento decisivo em suas histórias. Uma fase conservadora relativa ao período de trinta anos pós-revolucionário na França consolidou a doutrina da arte pela arte, a qual reivindicava a autonomia do campo, numa espécie de afirmação da próspera época burguesa (Bürger, 1987; Micheli, 1991). A partir do acirramento sócio-político da década de 1840, a sensação de certa unidade social, política e cultural começa a entrar em crise, as contingências do curso de uma história que se crera universal. É assim, com a emergência dos aspectos particulares históricas e dos problemas da vida cotidiana, que a observação da "realidade" começa a substituir uma superficialidade presente no esteticismo burguês (Micheli, ibidem). Começa-se, por conseguinte, com o desdobramento deste debate em torno da condição da arte na nascente época moderna, a se desenvolver questionamentos acerca de técnicas veristas (o carregamento na cor e na "expressão" a fim de ser mais condizente à textura da realidade social) e, posteriormente, acerca do artista como gênio.

A evidência dos processos sociais implicados na formação do artista e na obra de arte, principalmente a partir das chamadas vanguardas históricas, promove análises que, por outro lado, fazem submergir obra e artista numa estrutura sócio-histórica. Ao mesmo tempo em que a Sociologia da Arte encontra maior vigor nesta evidência, esta maior consciência da presença das tramas e contingências sociais na construção da obra de arte e do sujeito "artista" acaba contribuindo para a disciplina com visões pouco generosas para com a refração que sofrem as representações sociais no processo

criativo do artista e a força imagética da obra em si. É deste "sociologismo" que abordagens sociológicas mais atuais tentam escapar; elas esforçam-se para compor uma disciplina distinta ao mesmo tempo em que se apresentam empenhadas em ultrapassar a usual negligência em relação à própria obra de arte e artista. A localização, portanto, do mundo artístico numa rede social tornou-se um desafio para escapar das abordagens de cunho reducionista: como superar a perspectiva idealista, na qual obra e artista "flutuam" sobre as vicissitudes e vícios mundanos, sem que sua especificidade venha a ser dissolvida? Como escapar do sociologismo na Sociologia da Arte?

2.2. Obra e artista como pontos refratores

A fim de contribuir com preceitos teórico-metodológicos para uma sociologia da arte, Duvignaud (1972) descreve duas perspectivas que trataram da relação entre arte e sociedade: uma linha lukacsiana e outra que partiu de teóricos da Escola de Warburg. A primeira, uma linha de pensamento que parte de Lukács e percorre intelectuais como Benjamin, Adorno e Goldmann, será responsável por uma tentativa de superação da acepção mecânica entre obra e relações sociais. É assim que a noção lukacsiana de "visão de mundo" tenta escapar de uma mobilização dialética; naquela, a arte apresenta-se como representação dos problemas *possíveis* de uma conjuntura social. Contudo, tal dialetização da abordagem ainda implicaria em diversos outros obstáculos. Nela, o papel do autor não seria outro que o da *testemunha*, não desempenhando nenhum papel ativo na feitura da obra; a literatura acabaria sendo privilegiada em prejuízo de outras expressões artísticas; e a obra de arte acabaria exercendo o papel de uma "*tradução* imagética de problemas filosóficos" (idem, ibidem: 27-31. grifei).

Uma outra linha seria aquela de alguns intelectuais, provindos da Escola de Warburg, como Pierre Francastel e E. Panofsky, que entenderam o poder emancipador mesmo da obra de arte. A criação artística estaria ligada concomitantemente à experiência socializada e à especulação individual; ligar-se-iam, portanto, e através do indivíduo, à "gênese das formas". Apesar de irem mais longe que aquela abordagem materialista e dialética, enxergando a opacidade do indivíduo no processo criativo, os "warburgnianos" não foram capazes de debruçar-se sobre a dimensão da obra que diz respeito a sua "significação aberta" (ibidem:32-5).

O que aqui se pretende evidenciar é o refinamento da abordagem sobre a obra de arte, que passa da idéia primeira do artista como gênio e a do puro reflexo para aquelas em que a obra ganha opacidade e carrega uma compreensão da obra tanto menos etérea, que a da inspiração divina, quanto evidenciadora e questionadora das relações e instituições sociais. A obra de arte, apesar das limitações das abordagens materialista e warburgniana, torna-se mais distinta em relação a uma certa noção de estrutura, começando, assim, a fugir de significações estanques.

São essas considerações acerca da obra de arte que guiam o presente trabalho. Uma Sociologia da Arte, obviamente, entende a obra de arte como produto social, orientada por instituições e papéis sociais (Becker, 1977) ou, de forma mais generalizante, por estruturas sociais. Assim, é claro que nossos atos localizam-se em estruturas sociais, de forma que resguardam, portanto, a marca daquelas (Wolff, 1982). Por uma forma mais elaborada, podemos dizer que resguardamos em nossas ações as marcas das estruturas ao mesmo tempo em que são as mesmas que nos possibilitam a ação (Bourdieu, 1983, 1996). Entretanto, é a partir principalmente da consideração de uma *opacidade* da obra que a pesquisa segue curso.

O argumento de Duvignaud e suas posteriores contribuições metodológicas através do que nomeia de conceitos operatórios são igualmente preciosos à disciplina em questão. Gostaria, contudo, de fazer duas ressalvas. A primeira diz respeito à linha lukacsiana pouco considerada em sua heterogeneidade. Por exemplo, é bastante significativa a percepção da condição da arte na modernidade de Benjamin, no que se refere ao reconhecimento da esfera autônoma e de uma dimensão emancipatória daquela. Igualmente expressiva é a contribuição de Adorno no campo da teoria da arte, o qual tenta demonstrar a arte como *locus* privilegiado donde pode ser vislumbrada a dialética das relações sociais. Outra objeção às explanações de Duvignaud diz respeito à constatação da não consideração da abertura da obra pelos warburgianos. Francastel (1993) possui premissa um tanto mais refinada da obra, isto é, como *textura* da sociedade, *signo* daquilo donde emerge. A obra diz sobre, mas não de forma imediata; primeiro, há de se deter em sua própria rede de elementos figurativos. É verdade que Francastel em suas análises acaba resvalando e dando certa fundamentação às críticas de Duvignaud, de que ele não enxergaria a obra como significação aberta. Contudo, também é verdade que a potencialidade da obra não lhe passa despercebida. Francastel deixa claro em certas passagens que a obra de arte, longe de ser reflexo ou suplemento, estabelece rupturas assim como propõe o novo (ibidem: 5-14). Do mesmo modo, embora aponte, Duvignaud não explora outra fundamental contribuição warburgiana, dada por Panofsky: o artista em seu exercício especulativo (porém, é verdade que o autor dá sua própria contribuição neste item quando trata da operacionalização de uma sociologia da arte que não se quer reducionista).

Chegamos, então, a *três pontos* centrais da discussão e que constituem as principais premissas com as quais lido na presente análise sociológica da arte, que são 1) a obra como textura da sociedade, 2) a *abertura da obra* de arte, então, a novas

significações e 3) o *artista*, não como testemunha, mas, como *ponto de refração*. Apesar da cautela acerca do poder provocador/emancipador identificada nas duas linhas apontadas acima - a do materialismo e a da Escola de Warburg -, ambas abrem caminhos para a consideração da emergência de novos significados presentes na obra de arte. Duvignaud, assim, identifica a prática artística, como uma "aposta" gerada pelas relações humanas e as situações cotidianas, convicta e distante de questões imediatas (ibidem:26).

2.3. Métodos e técnicas aplicados

Buscaram-se instrumentos adequados a lidar com o caso aqui em questão atentos, portanto, à esfera da *criação*. Assim, Duvignaud ainda contribui na presente pesquisa com dois conceitos operatórios, dentre outros, que identifica necessários a uma sociologia da arte de cunho não-reducionista. São eles: 1) o conceito de *drama*, um conjunto de ações e pensamentos materializado momentaneamente no indivíduo de acordo com suas particularidades; e 2) o conceito de *sinal polêmico*, que sugere a evidência de um trabalho participativo ou expressivo que é, ao mesmo tempo, uma tentativa de comunicação através da superação de um obstáculo. Este último, o que o autor chama de dupla atividade, permite tratarmos "a imaginação significante como uma ação comprometida na existência e incessantemente ameaçada", o que nos faz redimensionarmos a obra de arte (idem, ibidem:39).

A partir destas considerações preliminares acerca das questões teórico-metodológicas, partiu-se para os métodos propriamente ditos realizados com o fim de compreender a produção de José Rufino dentro de um já descrito quadro de especulações sobre a atual "crise da modernidade", que oscila do otimismo irrestrito quanto às possibilidades emancipatórias, participativas e inventivas do sujeito, ao pessimismo quanto a qualquer tipo de ação e significações originais.

Deste modo, preocupou-me primeiramente conhecer as motivações e justificativas do artista com vistas a conhecer sua trajetória e, principalmente, a forma como sua produção trata da dimensão social de sua vivência e as saídas artísticas estratégicas encontradas pelo mesmo. Duvignaud justifica essas metas naquele conceito de *drama*, que, em Sociologia da Arte, designaria

> "o conjunto dos comportamentos, emoções, atitudes, ideologias, ações, criações que, ao *nível do indivíduo* criador, cristalizam a sociedade inteira e engajam a gênese da obra na engrenagem das formas contraditórias que compõem a vida coletiva." (Duvignaud, 1972:37)

O drama ainda evita

> "distinguir entre os 'pontos de vista' subjetivos e objetivos, uma vez que, assim, podemos observar os aspectos diferentes da prática real como diversas direções tomadas pela experiências psíquica e social, a partir da situação real, como a inserção de um criador na sua criação e desta criação num horizonte coletivo, onde deve impor-se." (idem, ibidem:37).

Tais metas levaram-me, primeiramente, à técnica da entrevista semi-estruturada com José Rufino através de perguntas que giraram em torno de suas explicações e justificativas acerca de suas escolhas. Mesmo mergulhado em seu trabalho, o artista mostrou-se bastante claro e aberto às indagações da pesquisa, além de um inequívoco interesse em expor suas motivações e processo de criação. Assim, dois encontros que somaram um total de duas horas e meia de entrevista pessoal se crêem que foram suficientes para obter os dados necessários à análise.

A tentativa de contato com o "universo" do artista deu-se também através de escritos pessoais, visita ao atelier, da leitura de uma curta biografia de seu avô homônimo e, principalmente, através da apreciação da seqüência das *Cartas de Areia* (primeiramente feita sobre envelopes e, depois, sobre as próprias cartas), dos trabalhos em cima das fichas do INSS e *Plasmatio* expostas na exposição *Incertae Sedis*, no Museu de Arte Contemporânea, em Niterói. Esta última estratégia tentou-se guiar pela

proposta de Vergara (s/d) de uma "consciência do olhar" através de uma "percepção imaginativa". Baseado em premissas fenomenológicas, o autor entende que a fruição estética está baseada na experiência sujeito/objeto, visto que a consciência não é algo a priori, mas, que se dá apenas na relação com o outro. Uma experiência estética se dá quando o observador emite novos significados, associações e interpretações. A proposta de Vergara, portanto, compreende tanto a abertura da obra quanto a potencialidade da arte em despertar e construir a consciência (ibidem). Tendo em vista os limites e objetivos da investigação, a própria pesquisadora arriscou-se no roteiro proposto por Vergara composto pelas fases de 1) estranhamento e/ou admiração; de 2) descrição e reconhecimento; e da 3) imaginação ativa (associações e interpretações). Embora não pretenda aqui incorrer em maiores divagações epistemológicas e metodológicas, o entendimento da percepção do pesquisador como procedimento válido é o reconhecimento de sua presença em todo o processo investigativo. Outra observação é com relação aos próprios limites da técnica posto o conhecimento já bastante significativo acerca do trabalho do artista anterior ao contato visual com seu trabalho. De qualquer forma, ainda acreditou-se ser possível a extração de informações de cunho significativo e/ou ilustrativo para a investigação.

Igualmente devida foi a investigação da *problematização* suscitada pela produção de José Rufino, aquela como sendo fruto de um esforço subversivo, legitimamente artístico, e que, tomado como hipótese, suscitou um não-dito social através da particularidade do artista. É mais ou menos isto que Duvignaud nos diz em seu conceito de sinal polêmico:

> "(...) aparece-nos [o sinal polêmico] como uma *atividade* dupla (e não como uma coisa ou uma simples denominação): a pressuposição de um obstáculo a vencer (participação ou expressão) e a tentativa real ou imaginária para vencer esse obstáculo. Esta tensão dirigida para o comunicável realizado, esta pesquisa técnica da comunicação por meio de

> um elemento parcial designando uma totalidade, sem a constituir, fazem da obra de arte um sistema mais ou menos coerente de atividades, sugeridas ou explícitas, tendentes para uma comunicação real. É isso que dota a obra de um valor dinâmico, que pode, até, ser desconhecido do próprio criador." (idem, ibidem:38).

Considerando, então, a obra de arte como uma *nova dimensão*, achou-se necessário - e possível - a adoção das seguintes estratégias (seguintes cada uma de sua correspondente análise de conteúdo:

1) A realização de entrevista com Moacir dos Anjos, diretor-geral do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), com Amparo Araújo, presidente do Movimento Tortura Nunca Mais.
2) Leitura de várias reportagens e depoimentos veiculadas em jornal e revista de grande expressão e escritas por renomados críticos de arte sobre mostras coletivas ou individuais do artista.
3) Por fim, pode-se ainda contar com o depoimento de Fátima Chianca, diretora da Fundação Casa José Américo de Almeida – fundação responsável pelo arquivamento de documentos relativos ao José Américo e diversas personalidades de importância nacional – e de escritos dos curadores Adolfo Montejo Navas (*Cartas*) e Luiz Guilherme Vergara (*Incertae Sedis*).

2.4 José Rufino como estudo de caso da relação entre arte contemporânea e sociedade

Chegamos aqui no que se configura a primeira parte da presente investigação.

Há cerca de um ano, o caso dos irmãos Chapman e suas intervenções em gravuras de Goya me chamaram a atenção para temas como patrimônio e memória e questões éticas aí envolvidas. No mesmo período, conheci o trabalho de Rufino e suas intervenções em registros históricos, vestígios requeridos por alguns profissionais para

fins científicos ou documentais. Dada a adoção aqui do caráter fundamentalmente ambíguo da obra de arte – enquanto ato criativo –, opera-se com a hipótese da presença, sim, de um não-dito social naquelas intervenções, muitas vezes radicais.

Com o referencial teórico exposto anteriormente se buscou dar uma idéia de como especulações recentes acerca da dimensão sócio-cultural podem alcançar diagnósticos deveras insólitos, e que mediações mais ou menos pessimistas quanto à mudança social são possíveis. Do mar de possibilidades apresentado por Lyotard, passando pelo otimismo mais comedido de Lipovetsky e pelo ainda mais de Jameson, até a "agonia" de Baudrillard, os autores contribuíram com o enriquecimento da diversidade de situações sociais que o momento atual pode nos oferecer – e como as mesmas podem ser encaradas. Numa perspectiva mais específica, a arte contemporânea aparece comprometida com a herança vanguardista através de dois ângulos: um que enxerga os vestígios das vanguardas (históricas e pós-1960) como uma presença "natural" - já que elas fazem parte da história específica do campo ou mundo artístico - e/ou presença que evidencia um ímpeto reivindicatório que fora próprio daquelas vanguardas; e outro ângulo que percebe a arte contemporânea como tentativa de reviver o impacto original dos trabalhos vanguardistas, evidenciando, assim, um vazio presente em muitas das atuais produções contemporâneas.

Assim, é deste quadro que desafia a ambigüidade própria a obra de arte que um suposto "momento de negação" presente no trabalho de Rufino será abordado. Por tal compromisso é que se acharam necessários e adequados os conceitos de *drama* e *sinal polêmico*. Colocando o indivíduo como vórtice onde subjetividade e objetividade não mais se distinguem, o primeiro conceito coloca o artista - aquele constituinte de um mundo específico - como possível célula sócio-catalisadora, ou ainda como aquele que apresenta e, ao mesmo tempo, desdiz a sociedade, mantendo assim a natureza do ato

criativo. Porém, não pode passar despercebida a aparição mesma da obra. O conceito de *sinal polêmico*, assim, atende à necessária consideração dos ruídos gerados no processo de criação e de recepção. E mais: possibilita o entendimento da obra como produto que escapa do domínio do artista. Enfim, entende a obra em sua abertura a significações diversas.

Com a coleta dos dados, dirigida ao artista e à obra como processo comunicativo, buscar-se-á perceber o que se cristaliza da sociedade no artista, o quê tenta evidenciar sua obra – tanto pelas justificações daquele quanto na mensagem do próprio trabalho; e ainda (e portanto) buscar-se-á o que nos sugere o trabalho pessoal de José Rufino para uma possível caracterização da arte contemporânea.

Os objetivos especificados operam, enfim, com vistas à verificação do estabelecimento ou não de uma relação entre arte e sociedade.

CAPÍTULO 3 – O MUNDO DE JOSÉ RUFINO

3.1. Drama do artista

José Augusto de Almeida nasceu em João Pessoa, em 1965. De fato, José Rufino era o nome de seu avô paterno, grande proprietário no interior da Paraíba e em cujas terras o neto José Augusto passou a infância. A adoção do nome do avô para fins profissionais artísticos nos obriga a determo-nos, mesmo que brevemente, na figura do patriarca antes mesmo de analisarmos a trajetória mais pessoal do artista.

O patriarca José Rufino de Almeida nasceu e cresceu durante uma época de "vacas magras" para os negócios de seu pai, dono de engenho de cana-de-açúcar, que, logo após o nascimento do filho, aventurou-se em atividades comerciais na sede do município de Areia (PB). Assim, logo durante sua infância, foi testemunha do trânsito empreendedor do pai, o Sr. Rufino Augusto, que se esforçava para manter a qualidade de vida e altivez da família (Almeida, 1995). O patriarca constitui-se num homem rígido na educação dos filhos, vaidoso, disciplinado, desde cedo bastante trabalhador e que soube desde sempre dar valor ao seu dinheiro, postura que fez com que nunca desse aos filhos a facilidade de obtê-lo (idem, ibidem). Mais tarde e aos poucos, após arrendar propriedades do sogro, o patriarca foi se estabelecendo como grande referência produtiva e empreendedora na região da Borborema - entre a aridez da Fazenda Riacho da Cruz, onde fez crescer culturas bovina, eqüina e caprina, e a umidade do Engenho Vaca Brava. Logo, o agropecuarista se consolidou como grande provedor da infra-estrutura daquelas regiões. Tratou da instalação de rede elétrica, da construção de açudes, casas e escola (inclusive do pagamento de professor e fornecimento do material escolar), das inovações técnicas no cultivo e preservação do

solo (nas quais foi pioneiro na região, inclusive na criação de búfalos) e da garantia de assistência médica - além de várias benfeitorias à cidade natal de Areia (idem, ibidem). Suas posses, tradição familiar e espírito provedor ratificaram a tradicional imagem do latifundiário nordestino, herdeiro direto da figura do senhor de engenho - que agora, na república que engatinha, se designava como coronel. Quanto à figura particular de José Rufino, seu neto ilustre destaca:

> "[em relação às tradições e conservadorismo] meu avô era transgressor em muitos sentidos. Inclusive político, ele era uma pessoa também extremamente transgressor (sic)... Acho que isso de alguma maneira também era parte do senhor de engenho, que é essa figura mitológica, Também ele era chamado de coronel... Então tinha ainda todo aquele tratamento. Não era um coronel mau, daqueles que manda espancar gente, mas era temido também; de alguma maneira era idolatrado e temido também. Quando ele morreu, o velório dele foi um acontecimento impressionante." (Rufino, entrevista 1).

Podemos ainda destacar da biografia do patriarca seu acentuado autodidatismo, sagacidade e memória. Sua trajetória ainda se distinguiu pela consciência da condição social do matuto – os preconceitos, a "vida de gado", o infortúnio – e, assim, também pela constante disposição para o debate político na defesa dos agricultores contra as agruras das taxações abusivas de impostos[9]. Nunca, embora declamasse sua falta de maiores estudos, se poupou de debates fosse com quem fosse:

> "Não há assunto, por mais difícil que seja, que eu não vá ao fim dele. Pode vir doutor graduado com anel no dedo, pode vir padre coroado, que eu levo tudo no roldão. Em pouco tempo vão logo espichando a mão à palmatória." (Sr. José Rufino apud Almeida, 1995: 48)

Como dito, o mundo do grande latifundiário brasileiro, ainda no começo do século passado, é herdeiro direto daquele do senhor de engenho principal braço da

[9] Inclusive, é um debate político travado num jornal local entre o Sr. José Rufino e Sr. Adelmo Machado ainda na década de 1930 sobre a cultura canavieira, cafeeira e agaveira e suas respectivas condições econômicas de que trata o livro de Almeida (op. cit.).

iniciativa privada nas terras das colônias portuguesas - principalmente no nordeste do Brasil, berço da (e exemplo de) grande produção açucareira e de vultuosas remessas de riqueza para a Europa. A figura do senhor de engenho decorre de um prolongamento da do senhor feudal, protetor e algoz dos que se encontravam sob seu domínio; ou da imagem de um grande pai, ao qual compete a resolução da vida, privada ou não, daqueles que habitam e cultivam as terras de seu domínio e ao qual se deve admiração e respeito solenes. Dos diversos retratos construídos da figura do senhor de engenho, acredito destacar-se este delineado Gilberto Freyre:

> "(...) as concessões todas e, mais tarde, o *Regimento* de Tomé de Sousa, afirmam a mesma política de prestigiar-se a cultura do açúcar na pessoa quase feudal do senhor de engenho. Claro que daí só podia resultar o que resultou: de vantajoso, o desenvolvimento da iniciativa particular estimulada nos seus instintos de posse e de mando; de maléfico, a monocultura desbragada. O mandonismo dos proprietários de terras e escravos. Os abusos e violências dos autocratas das casas-grandes. O exagerado privativismo ou individualismo dos sesmeiros." (Freyre, 1999: 245)

É esta "cultura da cana-de-açúcar" (não o cultivo, mas, cultura em seu sentido antropológico mais amplo) que nos lega as fronteiras turvas entre o público e o privado bastante fortes em nossas instituições modernas (que se querem) democráticas. O patriarca José Rufino vem de certa decadência econômica daquele grande cultivo da cana no interior da Paraíba, mas, o *modus vivendi* de seus ascendentes perpassaria ainda toda a sua vida, como podemos ver, através de sua postura, premissas morais e atitudes assistencialistas para com os comunitários. Ele é herdeiro direto da "cultura autoritária" que perpassa as diversas significações de "brasilidade", o que faz entender o "autoritarismo como uma exigência cultural específica do modo de instituição do poder e da sociedade entre nós" (Martins, 2002: 67).

Contudo, este senhor da cana e do gado, apesar de uma arrogância característica do homem daqueles domínios, prezava pela educação formal dos filhos e pela iniciação destes na educação cultural, mantendo sempre à disposição clássicos da literatura – com o mesmo cuidado em manter sob sigilo certos títulos que julgava inadequados à idade ou às moças (Almeida, 1995: 55-58). Ao contrário do que se possa entender por uma rigidez e rusticidade do *modus vivendi* da vida no engenho e na fazenda, assim, seu neto José Augusto de Almeida pôde contar com uma certa educação "liberal" já de sua parte. O coronelismo de José Rufino passava pelo refinamento das letras, da abstração artística, das boas discussões com outros importantes produtores e amigos da região e pelo espírito benfeitor inovador, de forte iniciativa privada e de visão comercial:

> "O engenho era um universo intelectual que atraía escritores... José Américo de Almeida[10], que era primo do meu avô... E ia atraindo outras pessoas da área, tinha uma biblioteca grande; mas não era uma coisa no formato pernambucano, até mesmo porque não eram ricos, não tiveram uma história de nobreza... Eles tiveram uma origem que começou com comércio e tal (...)" (Rufino, entrevista 1).

O artista enfatiza essa educação que, desde seu avô - apesar do imaginário das grandes propriedades e do conjunto de relações sociais hierarquizadas que perfazem o universo dos domínios do coronel -, foi seguida pela de seu pai, engajado militante de esquerda nos anos 1960 (chegando mesmo à prisão política em 1965). Foi seguida igualmente pela de sua mãe, Marlene de Almeida, artista plástica, da qual pode acompanhar o processo artístico assim como usufruir a companhia de diversos outros artistas. José Augusto de Almeida cresce, como ele mesmo destaca, em meio à "umidade e aridez" daqueles microcosmos de seus ascendentes mais distantes e da

[10] O mesmo José Américo de Almeida autor do clássico literário *A Bagaceira.*

postura mais "construtivista" de seus pais. Foi assim que este neto da cana e do gado pôde construir uma sensibilidade artística e crítica.

Quando José Augusto parte para vôos maiores, o engenho ainda o acompanha. Sua educação formal em Geologia e Paleontologia - sua ocupação com o solo e com as formas arcaicas - é resquício daquele contato com as condições naturais do meio que o ajudara a se criar: "quando eu era criança, convivi com esses dois universos, extremamente úmido, extremamente seco" (Rufino, entrevista 1). Sua vinda para Recife, a fim de começar seus estudos superiores, foi o momento em que se iniciava um conflito pessoal mais acirrado. Ainda na casa dos pais, ainda pré-adolescente, como testemunha de reuniões partidárias e da presença de figuras ilustres, como Luis Carlos Prestes, começava a ensaiar sua individualidade:

> "Eu precisava existir como pessoa, não podia me submeter a algo que meus pais acreditavam e que era muito bom e que estava lá longe, lá na União Soviética ou em Cuba. Eu lutava contra isso; eu era até agressivo quando ia me confrontar com as pessoas que eram desse circuito, desse universo comunista." (Rufino, entrevista 1)

A partida daquele mundo "orgânico" e a concomitante queda na vida urbana foram a arrancada definitiva para a formação de sua individualidade. A Geologia entra em sua vida no momento em que perde o aconchego do engenho, da vivência cotidiana de sua condição de filho único, e em que se depara com as grandes manifestações políticas da reabertura nos anos 1980 e a vida cultural urbana. "Eu vinha de outro universo" (idem, ibidem). A independência que se lhe impôs foi a chamada para a organização pessoal de toda sua bagagem social e memorial. E assim, José Augusto, caído no "antro da vida, da vida noturna, da vida mundana, num antro de marginais", engaja-se no movimento estudantil e toma conhecimento do movimento cultural que

acontecia em Recife através de figuras como, por exemplo, Jomard Muniz de Britto e Daniel Santiago[11] (idem, ibidem).

Assim, a década de 1980 para José Augusto corre através deste emaranhado de velhas e novas experiências das quais o "recém-caído na vida" ergue e firma sua postura madura. "Foi uma maneira de parar de contar histórias do engenho pra todo mundo e passar a viver outras coisas" (idem, ibidem). Concomitante às mudanças foi o nascimento de suas primeiras produções artísticas:

> "(...) 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 e me interessar por poesia concreta; de poesia concreta para 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 (...)." (idem, ibidem).

Contudo, o que descansava latente no decorrer deste desenvolvimento artístico e pessoal era um conjunto de cartas familiares endereçadas a seu avô, cartas pessoais e familiares que ele havia herdado e que até então, final dos anos 1980, não sabia muito bem o que fazer com elas. "Durante os anos 80, essas cartas eram lidas, arrumadas cronologicamente. E isso era loucura pra mim porque eu vivia um momento também de própria construção da pessoa, aqueles dramas existenciais todos..." O início do trabalho *Cartas de Areia* foi, portanto, o momento em que o artista pôde primeiramente "processar de alguma maneira" suas condições pessoal, social e histórica. O modo mais eficaz que encontrou, a princípio, para exorcizar certos dramas familiares e os novos conflitos pessoais foi a intervenção direta naqueles envelopes e

[11] Ambos artistas pernambucanos

cartas sob uma nova alcunha: José Rufino[12]. Desta resolução, surge uma questão que perpassaria seus trabalhos iniciais (e ainda os mais recentes): a adoção do nome de seu avô, como forma de catarse de todo aquele universo, seria o simples desejo de fazer ressurgir a figura daquele coronel e de seu mundo? Seria apenas um tratado de caráter íntimo?

Cartas de Areia é um conjunto de correspondências endereçadas ao patriarca José Rufino já amareladas, rasgadas e corroídas. Às correspondências são acrescidos rabiscos de caneta, manchas e desenhos - descuidados, abstratos, infantis – feitos de tinta azul, vermelha, marrom, preta e branca. Seu aspecto invoca mesmo um resto, algo deixado para trás, feito sem maiores pretensões (tipo aqueles rabiscos que fazemos ao falarmos ao telefone). Porém, certas associações logo nos vêm a mente. Nas suas cartas podemos perceber redemoinhos, turbilhões quentes, cores sugestivas, amebas e espectros. Elementos estes que, a princípio, nos parecem aleatórios, inconseqüentes, operam de forma a realçar o "Ilustríssimo Sr. José Rufino" e a "Parahyba" constantes no conjunto. Tão distante tempo, que nos faz pensar em sua inserção no presente; em qual aspecto do presente-momento pertence àquele José Rufino; e em que aquele modelo de correspondência tão inútil em nossas 24 horas diárias inspiraria hoje em nós.

Ao espectador, as cartas sob as têmperas causam uma agonia pela impossibilidade de lê-las integralmente ao mesmo tempo em que nos faz "repensá-las". Por mais que queiramos apreender a totalidade da obra mantendo uma certa distância e tentando abstrair seu visual, é impossível não incorrer na tentativa de descobrir o que se esconde por trás daquelas camadas de tintas. Vemo-nos logo realizando contorções

[12] A partir daqui, quando me referir a José Rufino, direi respeito a José Augusto de Almeida, neto do patriarca homônimo.

e posições ridículas (e inúteis) para tentar decifrar as palavras rasuradas. Após fracassada a tarefa, o que nos resta é voltar atrás e compreendê-las apenas como fragmentos, mensagens inacessíveis, apenas sugeridas.

Para melhor compreender sua produção, o artista indica o trabalho do artista plástico cearense Leonilson (1957–1993) como sendo sua pedra fundamental. De fato, as obras deste são um tipo de diário, de auto-retratos intensificados pela sua condição física limitada pelo HIV, o que faz com que associar vida e obra em Leonilson não seja apenas conveniente, mas, um argumento fundamental (Kato, 2003). O agora rebatizado José Rufino reconhece que a presença de Leonilson no cenário artístico foi a possibilidade dos artistas de sua geração – a geração de 1990[13] – lidarem com questões sobre memória e seus fragmentos. Também o reconhece Canton (2003) quando analisa o legado de Leonilson em alguns artistas plásticos atuais - Rufino inclusive. No entanto, José Rufino faz questão de enfatizar a diferença entre seu trabalho e o daquele no que diz respeito às perspectivas de cada um: "era uma vontade mais política, eu não tava necessariamente querendo resolver questões íntimas, porque se fosse só isso eu teria queimado [as cartas]" (Rufino, entrevista 1). Portanto, da desordem interna, Rufino percebe que não basta uma saída psicanalítica, ele não admite confundir as intervenções nas cartas com uma espécie de exorcismo de fantasmas pessoais:

> "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." (idem, ibidem).

[13] Embora tenha começado a fazer trabalhos artísticos ainda na década de 1980, José Rufino se considerava um artista da geração de 1990, posto que foi nesta onde amadureceu e ganhou notoriedade (José Rufino, entrevista 1).

A nova base histórica ou o novo tipo de documento histórico reclamado por Rufino seria de fato uma maior clarividência, uma amostra mais sensorial do que foi toda aquela conjuntura sócio-histórica que vivera. O caminho que toma José Rufino é justamente o que desvia esses documentos dos arquivos de instituições afins, como os da Fundação Casa José Américo, que, segundo o artista, se interessou por aquele acervo de cartas.

> "E aí eu ficava pensando: 'puxa vida, será que é só isso?'. Isso vai ser agora lido: 'ah, em 1930, fulano escreveu sobre isso, então a cultura canavieira tava assim...'. Eu queria mais do que isso. Eu queria chegar na história da sensibilidade, da pessoa real. E não depois, o documento totalmente desvinculado dos sentimentos das pessoas que escreveram aquilo" (idem, ibidem).

Melhor representadas estariam suas ricas experiências se apresentadas sob as sugestões dos redemoinhos e espectros que em arquivos institucionais.

Para Rufino, é clara a ultrapassagem do âmbito privado em suas obras; a discussão que se constrói em torno desta questão não se sustenta na visão do artista. Quando responde à observação de tamanha referência a uma história familiar, nos diz Rufino que "eles não são uma iconografia necessariamente minha. E também não deste José Rufino e da família dele – não é exatamente isto". Conclusivamente, Moacir dos Anjos, diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e curador, diz que:

> "ele fala do avô dele, mas, ao mesmo tempo, está falando de uma organização social (...) Me chamou a atenção ele ao mesmo tempo expor de forma velada, e isso cria uma ambigüidade entre os campos do privado e do público" (Anjos, entrevista).

Dada a própria finitude das cartas, o artista foi impulsionado a buscar novos materiais, movido agora por um desejo amadurecido de criar novas encruzilhadas históricas. José Rufino depara-se, portanto, com novos obstáculos: a matéria para suas

produções não mais se encontrava sob seu domínio; agora, cabia-lhe o processo delicado de aquisição. "É aqui que o trabalho começa", nos novos contatos, no ganho de confiança das pessoas através da explicação de seu trabalho (Rufino, entrevista 2). O artista destaca o semblante freqüentemente kafkaniano dos universos e pessoas que passa a conhecer: arquivos mortos, até mesmo queimados, como um da Vale do Rio Doce que sofrera um incêndio criminoso. "Eu arranco daquele lugar reservado e trago em pedaços alterados para fora" (idem, ibidem). Sua instalação feita a partir de arquivos do INSS, nos mostra nas filas paralelas de fichas dos empregados e previdenciários emolduradas e dispostas na parede, discretamente com madeira clara, leve; uma disposição visual reservada ao realce máximo das fichas ou que ressaltariam um aspecto mesmo burocrático ou monótono da instituição (ou das órgãos governamentais em geral), o estado de repetição, da rotina de motivos e justificativas. Porém, nesta instalação estréia um "corpo estranho": o artista passa agora a utilizar as manchas de tinta elaboradas pelo médico suíço Hermann Rorschach (1884-1922). A fim de construir um método de investigação da personalidade, e orientado pelo viés psicanalítico, Rorschach desenvolve uma técnica através de borrões de tinta, simétricos em proporção e angularidade, que, pela percepção imediata, facilitaria a apreensão da estrutura e dinâmica da personalidade do paciente: "estas características [das manchas] facilitam a rápida associação, intencional ou involuntária, com imagens mentais que, por sua vez, fazem parte de um complexo de representações que envolvem idéias ou afetos, mobilizando a memória de trabalho[14]". Deste modo, borboletas, mariposas, genitálias, imagens de santas, corpos de pé sobressaltam dos registros previdenciários, e como técnica exclusiva de uso individual, poderíamos dizer que estes objetos vislumbrados pertencem a minha própria memória de trabalho e indicam a própria

[14] www.rorschach.com.br

estrutura e dinâmica de sua personalidade. Contudo, a ambigüidade da obra de Rufino – cujos detalhes do papel, por estarem rasurados, findam se iluminando – acaba por associar as manchas às fichas. Assim, a memória de trabalho que é ativada escapa ao nível individual: ela agora toca o nível de uma memória coletiva, a dimensão que comporta o significado da instituição e daquelas questões trabalhistas tratadas nas fichas – como "salário-família" e "adicional de insalubridade".

Confessa-nos o artista que o material mais interessante para ele é justo aquele que é dado de bom grado pelas instituições, ou aquele que revela afetividades, sentimentos, o "oficioso" das relações sociais. Rufino já declarara este interesse pelas percepções e afetividades quando revelou certo desagrado em pensar em "suas cartas" descansando como acervo de fundações históricas. Temos outro exemplo quando procurou antigos registros de navio na Torre Malakoff:

> "(...) o que eu estava buscando não eram dados de quantos navios chegaram, gente veio de onde. Mas buscava que tipo de pessoa, de afetividade tava gerado; tinha sentimento ali em jogo, pessoas que estavam deixando famílias, que tavam (sic) chegando em outro país" (Rufino, entrevista 2).

E como resultado da negociação pela utilização de materiais na Vale:

> "Eu terminei chegando num material que era possível usar, que eram os livros de registros dos vigias das estações ferroviárias. (...), as histórias eram impressionantes. Primeiro, porque eram contadas com a transparência total e por pessoas que não estavam ali vestidas de nenhuma amarra." (idem, ibidem).

O que poderia ainda parecer para muitos como prevalecimento de um âmbito privado na obra, no trabalho com o material sobre/dos presos políticos, adquiriria caráter bem mais impessoal. Neste fica mais claro a explicação do artista sobre o tema

de sua produção ser a saudade, a memória coletiva, de certa forma: "na realidade o trabalho não é sobre memória; quando eu falo em memória parece que eu tô resgatando um dado que é da minha lembrança pra tentar trazer pro presente; não é exatamente isso" (idem, ibidem). A partir da experiência com as cartas, Rufino passara a trabalhar com a saudade e com um certo tipo de memória coletiva representada pelo documento histórico, através da associação entre passado e presente. Podemos dizer que o mote dos desaparecidos políticos deixa mais clara a sua intenção de materializar a saudade e os sentimentos num nível mais amplo (ou público):

> "Saudade dos desaparecidos, que não era minha, apesar de eu ter alguma aproximação por conta dos meus pais, mas a gente não tem nenhum desaparecido na família. Mas tem amigos que têm (...). Então de alguma forma já tinha o começo disso tudo." (idem, ibidem).

Mais uma vez, experiência pessoal se imbrica em meio à obra, posto que o artista era familiarizado com as histórias de desaparecimentos políticos; porém, se perde de forma mais difusa em meio à contundência da matéria, de seu caráter traumático para o público. Anjos (entrevista) percebe uma mudança mais incisiva na obra *Plasmatio* (que lida com escritos de presos e desaparecidos políticos), quando diz que o artista já teria ultrapassado um momento de uma memória mais pessoal e alcançado questões relativas a uma memória coletiva (Anjos, entrevista). O que ficaria das *Cartas* seria o modo desenvolvido para tratar os dados e os fragmentos (Anjos, 2003) ou se constituiria num *ratio* de ação (Navas, 2005). Porém, as Cartas não se comportam *apenas* como modelo; de acordo com os depoimentos de Rufino, já desde as *Cartas* percebemos que a passagem para outros documentos não é uma mudança substancial, mas, temática – posto que há questões maiores que perpassam suas obras: o interesse pelos documentos (bases, encruzilhadas) históricos e pelos sentimentos associados

indissociavelmente com o imaginário das instituições, mais notadamente o interesse pela saudade (o que o fez inclusive se interessar pela sensação portuguesa da perda indicada no mito de D. Sebastião). Tal interesse, inclusive, o fez se interessar pelo mito de Dom Sebastião e a sensação portuguesa da perda. O artista faz uma clara associação entre este sentimento e a (sua) condição nordestina: "por eu ser nordestino e ter uma ligação com um certo banzo, uma certa saudade portuguesa, que é uma coisa nossa; essa sensação sertaneja de estar sempre esperando" (Rufino, entrevista 2). Este interesse que transcende o âmbito pessoal pode ser percebido quando ele declara que, pessoalmente, não importa quando intervém em cartas pessoais ou em documentos históricos de outrem, "emocionalmente para mim tanto faz", "eu sou capaz de passar com um traço ou com uma mancha em cima de algo que está ali escrito sem ver" (idem, ibidem).

Em *Plasmatio* Rufino então sugere os indícios daqueles corpos desaparecidos, utilizando-se para tal, mais uma vez, da técnica das monotipias simétricas de Rorschach. O método que visa, como já descrito, indicar a estrutura e dinâmica da personalidade através de percepções-fruto da memória de trabalho do indivíduo, acaba sugerindo mesmo uma "atmosfera espírita" através daquelas manchas de sacrifício humano[15]: "então eu juntei tudo isso num fio condutor" (idem, ibidem). Móveis de escritório feitos em madeira escura – escrivaninhas e cadeiras – são dispostas uns em cima dos outros, alguns são pregados na parede; carimbos também compõem o ambiente oferecendo-nos maior indicação do tempo e do espaço a que se refere a instalação. Em meio à composição de móveis e carimbos, surgem as figuras fantasmagóricas de Rorschach-Rufino impressas sobre as cartas e documentos dos

[15] Rufino nos diz que, mesmo sem ser espírita, foi atrás desse argumento e inspirou-se no médico espírita do século 19 Justinus Kerner, que fazia, anteriormente a Rorschach, aquele tipo de gravuras simétricas (Rufino, entrevista) a fim de buscar formas humanas já não mais presentes (Anjos, 2003).

desaparecidos políticos. A instalação faz o espectador mergulhar de forma mais contundente num imaginário coletivo, na história recente do país. Mesmo que, a princípio, o espectador não vislumbre o material usado como suporte, os próprios móveis e carimbos e manchas de Rorschach que compõem a instalação instauram um clima característico, que seja, aquele do autoritarismo que funciona entre nós como uma especificidade cultural. As manchas nesta instalação, ao contrário, da intenção inicial da técnica que visa a livre associação, parecem sempre indicar a presença/ausência de corpos, indicando assim o grau máximo que atinge uma ordem autoritária. Acredito que aí, pela força da composição, o suporte perde-se na grandiosidade visual da instalação. O poder de testemunho dos móveis utilizados teve a atenção de Rufino:

> "O fato talvez de o meu trabalho ter uma certa força é, exatamente por trazer materiais que são eles próprios. Se eu precisar de uma cadeira, eu não fabrico, eu compro – o que já traz o magnetismo de seu uso, essa história impregnada nela própria. (...) O fato de eu estar ligado demais a questões aqui do Nordeste me traz para o trabalho a chance de ter isso: uma identidade que cai até no próprio uso do material (...). Era preciso ter móveis dos anos 60 para ter aquela atmosfera com a presença física da obra." (Rufino, entrevista 2).

De fato, os móveis da época nos impõem uma atmosfera pesada, burocrática, que nos faz ressentir uma distância hierárquica entre aquele que "oferece" a cadeira para sentar ou a mesa para assinar e o depoente. Os carimbos que envolvem as construções lembram a concessão da permissão ou a garantia de legitimidade dada pela esfera oficial; os móveis escuros de escritórios, decerto, invocam a intimidação; e quando associados com as gravuras fantasmáticas da técnica de Kerner e Rorscharsch, remete-nos às praticas coativas e a violência física, bem conhecidas em nossa "democracia". *Plasmatio* pôde contar, no segundo semestre de 2005, no MAC de Niterói, com a

atmosfera soturna da sala na qual foi exposta, o que intensificou o aspecto pesado e introspectivo da obra.

Obviamente, o suporte acaba chamando-nos a atenção, mesmo que num segundo momento, e, assim como o "Ilustríssimo Sr. José Rufino" e a "Parahyba", termina por dar um peso ainda maior, ou melhor, decisivo, à instalação. José Rufino, sob o mesmo interesse para com a saudade, os sentimentos, os dramas desenrolados na vida cotidiana, se utiliza de cartas de mães endereçadas a autoridades, cartas de presos endereçadas à família e até mesmo escritos pessoais não relacionados à vida política (há, por exemplo, um trabalho acadêmico ainda escrito à mão). Outro elemento componente de suas instalações, que o artista também aponta como significativo na fruição do publico, são as próprias correspondências de papel. Testemunhas de uma configuração social particular, na qual a relação entre tempo e espaço implicava em um retrato diverso das relações cotidianas, as cartas e os envelopes promovem um retorno impactante de uma prática comungada socialmente. De acordo com o próprio Rufino, a atração pelas cartas e envelopes deve-se ao valor universal presente nos mesmos (Rufino, entrevista 1), ou seja, impõe aos espectadores certa reflexão acerca de uma experiência coletiva que fora há tão pouco, encontra-se já tão distante e que diz tanto sobre o passado. Tais associações, que contribuem numa direção convergente com a mensagem sugerida pelo artista, são possíveis pelo papel que cada um desses elementos exerce num imaginário compartilhado coletivamente, dentro de uma determinada história social. É deste modo que, mesmo de forma imediata, na fruição primeira das obras, estas já nos dizem acerca dos aspectos sociais envolvidos na mensagem artística.

O drama pessoal que José Rufino viveu no início de sua vida adulta parece acompanhar seu trabalho das cartas até os corpos dos desaparecidos. Nestas obras é

contínuo o desejo de cascavilhar saudades, perdas e fantasmas, mostrando que a presença espectral do engenho, dos pais e da infância guia seu processo criativo de forma contumaz. Por outro lado, foi a partir dessas experiências que José Augusto de Almeida impôs sua individualidade, optou por sua vida e pôde "fazer arte". O seu drama pessoal é uma trama social. O artista se ocupa de temas como a saudade e a memória, mas, não podemos – nem caberia aqui – afirmar a exclusividade de um caráter psicoterapêutico. O que podemos afirmar é que ele se apossa daqueles temas de uma forma particular que não endossa a posição privilegiada de fatos e pessoas em nosso imaginário social. E ele o faz através de uma narrativa não-usual, através do oficioso e da estratégia iconoclasta – recursos que parecem conseguir preservar o poder da mensagem quando exposta.

No uso das cartas está implícito a preocupação com uma sensibilidade humana que transcenda as relações sociais abstraídas na rigidez da oficialidade. Assim também o é na utilização de documentos ferroviários, portuários e aqueles escritos dos/sobre desaparecidos políticos. Poderíamos fazer elucubrações acerca do surgimento desta preocupação a partir da sugestão de seu conflito pessoal quando se inicia sua vida adulta. Mas, o que podemos afirmar aqui é que o artista viveu um conjunto particular de socializações que lhe possibilitou a construção de uma certa sensibilidade e a iniciativa de (e a forma de) utilizar os elementos de sua vivência da forma que o fez. A vida de descendente de donos de engenho, de filho de militantes políticos, juntamente com a passagem para a vida urbana – é a partir deste tumulto de papéis e situações sociais que "nasce" o artista; foi no conjunto das emoções e ações vivido pelo sujeito, e cuja ordenação lhe coube, que todo um imaginário e *ethos* social pôde ganhar corpo. Assim, o encontro entre autoritarismo e democracia, móveis antigos e museus e galerias contemporâneas – ou, olhando o conjunto de sua obra, entre engenho e ditadura, entre

ferrovias e portos - não se configuram como associações aleatórias, que dizem respeito a elucubrações que se desenvolvem num nível psicológico apenas ou que obedecem a uma demanda mercadológica: são também um instantâneo das estruturas temporais e espaciais que configuram a sociedade.

3.2. A Polêmica do Sinal

As criações de José Rufino, como apreciadas acima, nos deram um pouco da dimensão da complexidade de seu universo poético. Não seria surpresa, portanto, a presença do artista em importantes mostras de arte contemporânea no Brasil e no mundo. Se enfatizarmos, contudo, a obra de arte como matéria que comunica, poderemos percebê-la ainda mais em sua especificidade em relação à intenção original, justificativas do artista e em seu mundanismo (ou em seus ruídos e contingências).

Devido ao tema e elementos das obras de José Rufino, sua produção já foi, como apontado anteriormente, indicada como um tipo de diário, ou matéria psicanalítica, donde viriam a ser resolvidos problemas pessoais de origem principalmente familiar. Esta opinião é mais freqüente quando na análise das *Cartas de Areia*, dado o caráter mais intimista do uso das próprias cartas endereçadas ao seu avô. Foi justamente o que lhe aconteceu quando morava em São Paulo e cursava o mestrado em Paleontologia. Neste momento foi que Rufino passou a intervir diretamente nas cartas familiares e ouviu daquelas opiniões – até mesmo de que aquele conjunto de cartas intervindas não seria arte necessariamente (idem, ibidem). *Cartas de Areia* chegou mesmo a ser confundido, considerando a negação categórica feita pelo artista do caráter puramente psicanalítico da produção, como uma tentativa de manutenção ou resgate das tradições da elite canavieira. Foi assim que entendeu esta crítica:

> "Importante em dias passados, o engenho [Vaca Brava] tornou-se inativo no início dos anos 70. Não fosse isso, José Augusto de Almeida, 33, seria o mais novo senhor de engenho de família ilustre (...), ciosa de seu 'sangue azul' e orgulhosa de não possuir 'defeito mecânico' (não se envolver em trabalhos braçais). (...) Grandes ou pequenos trabalhos, a base de tudo é sua memória pessoal e história familiar (...)." (Machado, 1998).

Quanto a esta nota, Rufino diz não saber "se foi uma não-compreensão da minha [do artista] conversa ou do trabalho em si, ou certo tipo de preconceito com a região" (idem, ibidem). Uma outra nota que ainda chega a resvalar para este sentido foi feita por Canton (1997:47) quando diz que o artista "formou-se em geologia para vasculhar os segredos de sua terra", mas que "acabou fascinado por sua própria árvore genealógica": "adotou o nome do avô paterno, latifundiário nordestino, e incorporou a tarefa artística de resgatar e comentar sua própria história de vida" (idem, ibidem). Por outro lado, o trabalho de Rufino possui um reconhecimento geral, por parte de críticos de arte expoentes, como exemplar de arte contemporânea de valor universal, ou ainda, como "uma produção conceitualmente sofisticada, permeada por questões político-psicanalíticas" (Amarante, 2004:95). O conjunto da obra também tem sido reconhecido - mesmo operando com o local, com a história familiar, com símbolos e memória pessoal - por transcender o José Augusto de Almeida, a cidade de Areia e alcançar questões mais gerais:

> "As instalações propostas por Rufino são imersões na ancestralidade, na origem, na continuidade, na tradição e na temporalidade do local onde expõe, sempre interagindo com as referências simbólicas, físicas e arquitetônicas que ele encontra durante o período de preparação de suas obras, remexendo nos fragmentos dessas histórias, nas várias regiões do saber que transcende a narrativa – essa é a condição singular de sua obra. (...) Essa é uma exposição [*Murmuratio*] válida para qualquer lugar do mundo" (Mendes, 2001:47).

A arte de Rufino, assim, se faria "remontando o passado" (Farias, 1998), ou, fazendo improvisações em cima da "partitura do passado como suporte" (Navas, 2005). De

acordo com estas considerações, a releitura do dado histórico através de ações comprometidas com o presente implicaria na relativização do significado do objeto arquivado. Em janeiro de 2003, Rufino participou de uma exposição intitulada *Pele, Alma*, que reunia a arte contemporânea que se voltava a questões mais "espirituais", causando uma maior proximidade entre obra e público. Ainda dentro desta visão mais refinada em relação ao uso da memória pessoal, a exposição dizia respeito a uma série de artistas cujo trabalho "retoma as narrativas e assume uma dimensão miniaturizada que (...) surge como um diário que o artista *divide com seu público*, buscando estabelecer cumplicidade" (Kato, 2003a:50. Grifei). Ainda neste sentido, Anjos (2003) fala num "avizinhamento" entre as memórias afetivas de Rufino e do espectador, enfatizando, deste modo, o sucesso alcançado pelo artista na passagem da significação individual para a coletiva: "é justamente na atualização de um tempo vivido por outros e na sua ressignificação para os que vivem agora que se funda a originalidade de sua produção" (idem, ibidem: 5). O trabalho de José Rufino torna-se ambíguo no que diz respeito às intenções coletivizantes das obras declaradas pelo artista. As tentativas do artista esbarram nas interpretações mais personalistas de seu trabalho. Por outro lado, também é como um ímpeto maior que objetiva fundir experiência individual e experiência coletiva. Sua produção, assim, também é entendida em sua dimensão de abertura para o público. O título de sua mostra, *Incertae Sedis*, exibida no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, aponta para este aspecto[16]. É assim que o curador da exposição enxerga a indefinição daqueles corpos, espíritos psicanalíticos, sobre as escrivaninhas e a incompletude dos textos:

> "(...) ao reunir objetos tão familiares a todos nós, Rufino os transforma em portadores de sentimentos nostálgicos, ou 'plasmadores' de presenças ou lembranças (...). Todas essas invenções e metáforas subvertem através da

[16] *Incertae Sedis*: seres incertos, imprecisos, indefinidos.

> arte o tempo e a ordem das coisas, do visível para o invisível, do material para o imaterial, para desafiar as leis naturais da existência." (Vergara, 2005).

A instalação com as fichas previdenciárias, relatórios ferroviários e registros portuários acabam por associar memória/personalidade individual com uma espécie de memória social; uma espécie de duplo *backup*, sem a possibilidade de dissociações. A utilização das manchas de Rorschach e de materiais que revelam sentimentos parece ao artista um meio que permite ao espectador escapar de uma certa imagem compartimentada das instituições, evitar a compreensão do autoritarismo no país como caso resolvido e compreender o modo como estas questões se desdobram em seu cotidiano.

Todavia, é o inevitável gesto iconoclasta de suas intervenções que nos aparece o motivo maior dos "ruídos" gerados pelas obras. Quando o artista começa a intervir nas cartas, sua família não toma conhecimento. Seu pai, Antônio Augusto de Almeida, engenheiro civil que trabalha com restauração de patrimônio, incomodou-se a princípio com a "despatrimonialização" das cartas. "No começo ele me pedia para xerocar (sic)", mas, "depois ele foi entendendo que o processo necessitava disso também, do original, sem deixar cópia." (idem, ibidem). Houve, portanto, da parte familiar um primeiro pedido para preservar o material original, mas que não se constitui em verdadeiro obstáculo para as intenções do artista (nem da parte de seu pai, nem de nenhum outro parente). Outra querela que se deu com o seu pai foi quando na adoção do nome do patriarca da família:

> "quando eu fui comunicar a ele [seu pai] que tinha dotado o nome do pai dele, ele me perguntou se era algum tipo de homenagem. Aí eu disse que não, que era uma maneira de tentar, vestindo a roupa desta figura, mexer nos códigos históricos. Então ele se sentiu até aliviado, disse 'ainda bem', porque ele achava que politicamente... inclusive também era a vida dele. Ele [o avô] era latifundiário..." (José Rufino, entrevista 1)

Ou seja, o uso do original como necessidade de uma desordem na história "real", de uma história "não-autorizada" assim como o uso da alcunha José Rufino são estratégias condizentes com a atitude política que diferencia seu trabalho dos de cunho mais intimista.

Embora seu pai e sua família de um modo geral tenham compreendido o uso das cartas, Rufino não escapou de críticas mais contundentes, como uma que recebeu num prêmio do Projeto Nascente, na USP:

> "Uma professora presente foi extremamente agressiva sobre minha explicação sobre o trabalho, me acusando de destruir documentos históricos, que ia me denunciar para o SPHAN... (...) Depois eu conversei com ela pessoalmente e fui explicando coisas e no meio da conversa ela já foi aceitando a coisa, se sentiu à vontade. Eu entendi o susto dela porque a vida dela parte daquele memorial[17], daqueles dados históricos que estão ali no documento tradicional." (idem, ibidem).

Fátima Chianca, diretora do museu da Fundação Casa José Américo, nos diz que um ex-presidente da instituição (do qual preferiu não revelar o nome) reprovou o ato de Rufino. Contudo, pessoalmente, ela não fez qualquer censura às intervenções, assim como a Fundação não assumiu nenhuma postura oficial contrária àquelas (Chianca, entrevista).

Assim como no trabalho das correspondências, foram documentos originais que sofreram intervenções nas instalações *Murmuratio* (documentos ferroviários da Vale do Rio Doce) e *Lacrymatio* (documentos portuários). Quando encarou a finitude das cartas, o artista pôde "sair do mundo de José Rufino e entrar em outros personagens" (idem, ibidem). O processo de aquisição desse material, agora não-particular, é o ponto de partida do próprio objeto artístico:

[17] O artista não se lembra, mas acredita que a profissional em questão lidava de algum modo com o estudo de grafias e/ou arquivamento.

> "(...) eu preciso furar o bloqueio das pessoas. A princípio não se pode usar esses papéis. Eles podem até ser queimados, depois que prescrevem, mas não se entregam para as pessoas (...) Então é preciso romper isso; eu preciso conquistar as pessoas pra conseguir isso. As pessoas têm que entender que é necessário." (Rufino, entrevista 2).

A negociação não parece ser mais árdua para o artista devido o seu interesse pelos papéis menos "oficiais"; ele está à procura, como já dito, daqueles que revelam sentimentos, expressividade. Interessante é o caso da negociação com a Vale do Rio Doce. Após algumas negativas, Rufino chegou a um material interessantíssimo e que os responsáveis pelo acervo não fizeram objeções em lhe dar.

> "(...) eram os livros de registro dos vigias das estações ferroviárias. Eles escreviam naqueles cadernos o relatório: 'cheguei há tantas horas, aconteceu aquilo e aquilo outro, teve tal fato...' (...) E esses cadernos depois de alguns dias já não têm sentido nenhum para a empresa, e isso é jogado fora. Aí eu peguei vários cadernos desses, de várias gerações. E as histórias eram impressionantes. Primeiro por que eram contadas com a transparência e por pessoas que não estavam ali vestidas de nenhuma amarra, totalmente livres contando casos." (idem, ibidem).

Rufino ainda declara o processo tranqüilo e proveitoso que resultou na exposição da instalação *Murmuratio* com este material da ferrovia: "eu tive a chance de falar na televisão sobre o trabalho, e expliquei exatamente o que tava fazendo". Ele ainda nos conta como as pessoas foram solícitas, entrando em contato para fornecer mais material (idem, ibidem). Em relação aos trabalhos das cartas dos/sobre os presos políticos, o processo de aquisição foi, pela natureza do material, mais delicado que os documentos instituicionais:

> "alguém me apresentava pra fulano, que me apresentava pra sicrano e eu chegava numa pessoa que era, por exemplo, pai de um desaparecido. E explicava que tava fazendo um trabalho sobre saudade, não é um memorial pros desaparecidos, 'não vai ter o nome do seu filho, não é uma homenagem', eu não tô tomando o lado do bem contra o mal, é um trabalho mais genérico que extrapola essas situações (...) O desejo é simbolicamente impregnar um corpo que não existe, que tá perdido no papel." (idem, ibidem).

Eis outro obstáculo que constrói a obra de Rufino. A tentativa de impor-lhe certas missões ou rótulos: "teve gente que por telefone disse: 'não vai dar, por que não vai aparecer nada, nem o nome do meu filho!" (idem, ibidem). Dada a dramaticidade do episódio da técnica sistemática da tortura na história do Brasil, o artista acaba sendo cobrado pela tomada de uma posição ou sofrendo a imposição de uma postura panfletária. Por exemplo, em Curitiba, diz o artista ter havido uma repercussão de cunho político devido à coincidência da exposição com a abertura de um arquivo da época da ditadura: "Eu tive preocupações no começo de não ter um trabalho que de alguma maneira fosse um panfleto, um libelo sobre essa história." (idem, ibidem). Mais uma vez, agora em Niterói, Rufino entrou em contato com parentes de desaparecidos políticos em Niterói, porém, o trabalho foi a convite do MAC de Niterói que, após a exposição ter ganhado notoriedade, tratou de buscar papéis relativos a desaparecidos da cidade para uma exposição de um "*Plasmatio* local". José Rufino pôde, assim, aos poucos, com a visibilidade da obra contar com o apoio das instituições, da imprensa, dos próprios parentes e até de organizações afins como o Movimento Tortura Nunca Mais:

> "O Tortura Nunca Mais apoiou, colocou um texto no *site* divulgando; até hoje tá envolvido. Aqui em Recife especialmente eles deram uma força grande. Mas, no começo, com alguma dificuldade e depois que entenderam o que era, a coisa fluiu mais." (idem, ibidem).

Como ressalta o artista, de fato, a doação de materiais feita pelo Tortura Nunca Mais foi um ato difícil, como nos diz Amparo Araújo, presidente do movimento: "me causou um certo desconforto porque ele queria os originais. Mas, pela causa, nós repassamos para ele os originais" (Araújo, entrevista). Notemos que a presidente do movimento acaba concedendo os documentos para a instalação, uso que classifica como "quase uma

profanação" (idem, ibidem), não por entender o trabalho como algo que transcende questões de justiça, mas, o faz "pela causa". Percebemos como do drama que envolve o artista - e que o leva a determinada poética presente na obra - às assimilações da obra, há um espaço até certo ponto caótico, onde não se pode concluir uma mensagem clara – ou onde o artista enfrenta mal-entendidos e negativas. O que esta indefinição da obra nos traz é a complexidade do trabalho de Rufino como resultante da diversidade de fatores sociais envolvidos na criação. As negociações entre o artista e a Vale do Rio Doce, a administração da Torre Malakoff e os parentes dos desaparecidos políticos foram tentativas de comunicação entre o imaginado pelo artista e outros personagens que de alguma forma já eram parte de sua criação - posto que a mensagem da obra também como fruto particular de uma ordenação de estruturas e representações sociais, acaba promovendo embates entre as partes interessadas na posse dos materiais.

Há um detalhe merecedor de nota: o resultado positivo das respectivas negociações se deu pela natureza dos documentos que interessava ao artista. Obviamente, muitos dos registros lhe foram negados dado seu caráter confidencial; mas, para Rufino, o mais significativo nos arquivos era o que havia das emoções dos funcionários, imigrantes, e desaparecidos. Era ali que a vivência destes como pessoas reais poderia ser apreendida, o que, para as instituições, era o que menos "comprometia" sua história política e administrativa. Podemos dizer que há certa convergência entre as intenções do artista e da instituição: a previdência, a (antiga) estatal ou o serviço portuário não viram problemas em ceder os papéis "menores" de seus arquivos, ou viram nestes "detalhes" interessantes que poderiam "florear" a história do órgão. Porém, se aí também consideramos o sinal polêmico, temos também que enxergar certo espaço caótico que se forma entre obra – que envolve o processo mesmo de criação - e público. Formado a partir das instalações de Rufino cujos

suportes são aqueles documentos "descartáveis" das empresas, este espaço é aquele que nos obriga a admitir a possibilidade do artista atingir uma representação social mais comovente e representativa da instituição referida para a memória coletiva do público-espectador.

A "conquista" dos parentes dos desaparecidos foi mais uma aparição da distância e proximidade entre obra e o mundo externo que lhe confere unidade e visibilidade. Também podemos pensar o que o remexer desta feridas pode ter animado:

> "O próprio processo de aquisição desses papéis estabelece, ademais, um circuito novo por onde fluem lembranças e se combate o esvaecimento de fatos: ancorado na negociação vagarosa e tensa, necessária ao convencimento dos que detinham os textos para que os cedessem ao artista (...), esse processo ativou uma rede de contatos entre pessoas que há muito tempo não se falavam ou que (...) partilhavam recordações de experiências similares. Os momentos em que esses registros de perdas foram feitos são, desse modo, alongados até o presente, e seus conteúdos passam a habitar os limites incertos que simultaneamente aproximam e apartam lembranças pessoais e a história do país." (Anjos, 2003: 10-11).

Anjos nos descreve uma conseqüência do processo de aquisição na qual perde-se a ultrapassagem das dicotomizações bem/mal, justiça/injustiça, pretendida pelo artista:

> "É um trabalho que percorre canais que são comuns a qualquer um, que estão do lado do torturador e do torturado, uma coisa que esta relacionada com a sensação de perda." (Rufino, entrevista 1).

Explicação que justifica posteriormente:

> "...durante o processo, na conversa com as pessoas, lendo relatos, eu fui descobrindo, melhor, enveredando por universos da condição humana (...). Eu fui descobrindo coisas que teoricamente são absurdas como, por exemplo, de ligação de torturadores com seus torturados, essa ligação horrorosa! Então essa condição humana não é tão simples, é muito mais complexa do que a gente imagina." (Rufino, entrevista 2).

Parece que aquela intenção de apreender o sentimento e a vivência, dada a natureza dos suportes e técnicas (como a de Rorschach), acaba resvalando inevitavelmente para tomadas de posições, atos político-psicanalíticos, como disse Amarante (2004:95).

Ponderando acerca da criação artística e seus condicionantes sociais, podemos analisar a unidade das obras de José Rufino em sua maior ou menor aproximação com o entendimento/fruição da mesma. A princípio, podemos nos interrogar acerca da reação do público diante de trabalhos como *Plasmatio*. Anjos (entrevista) nos diz que há alguma crítica no sentido de que o artista estaria apagando vestígios históricos; em relação à exposição *Plasmatio*, ocorrida no Museu de Arte Aloísio Magalhães, ele conta-nos que esta foi bem recebida pelo público do museu (MAMAM) – que não apresentou descontentamentos quanto ao gesto iconoclasta do artista - mas, nos lembra que se trata de um público seleto, detentor de uma bagagem de conhecimento artístico especializado e que já freqüenta um circuito de arte contemporânea:

> "Existe um público da sociedade pernambucana recifense que é uma coisa. (o público que freqüenta o museu é outro). Até porque, por serem conservadores e tal, é um público que têm resistência à arte contemporânea. Então certamente se essa exposição chegasse a um público maior, talvez tivesse uma rejeição, uma reação maior. O público que freqüenta o museu é um público familiarizado com um repertório de questões e com o caráter iconoclasta de boa parte da produção contemporânea em artes visuais." (Anjos, entrevista).

Deste modo, é compreensível o fato da ausência de repercussões negativas evidentes durante as exposições nos dados recolhidos aqui. É assim que o museu e a galeria, ao mesmo tempo em que funciona como espaço no qual as ambigüidades e desafios do cotidiano são plasmados, podem constituir proteções ao embate estético-político mais amplo. É quando a criação artística se direciona para fora de seu circuito específico que obstáculos maiores se mostram no caminho do artista – e ainda no próprio processo de

concepção. É assim que a "mensagem" da obra precisou ser absorvida em meio à própria aquisição dos materiais.

3.3.2. Nota sobre os conceitos utilizados

A análise guiada pelos dois conceitos apresentados gerou uma certa dificuldade pelos mesmos, em certa medida, se entrelaçarem. A mesma já tinha sido apresentada pelo próprio Duvignaud, que declara encontrar algo ainda do drama no sinal polêmico (Duvignaud, 1972: 38). As intenções do artista são a própria indistinção entre subjetividade e objetividade presente no drama, mas, também opera como "a pressuposição de um obstáculo a vencer" (idem, ibidem: 38), como definido o sinal polêmico. Assim, por vezes, o dado apresentado como elemento do drama pode gerar a impressão de elemento do sinal polêmico, e vive-versa. Mas, já que apresentados em conjunto, acredito que a ausência de uma distinção mais precisa não implique em prejuízo para os objetivos apontados anteriormente (por exemplo, ao tratar das manchas de Rorschach sobre os registros, ainda sob a orientação do conceito de drama, tornou-se difícil não incorrer em conclusões acerca dos possíveis resultados comunicacionais da obra). Ao contrário, acredito que ambos os conceitos puderam deixar mais evidentes a possibilidade do trabalho do artista figurar como um momento de negação, momento em que uma estrutura social se vê questionada diante de propostas não-reconhecíveis – ao menos imediatamente.

Drama e *sinal polêmico* nos ajudam na análise da obra de Rufino - e, num âmbito mais geral, para uma sociologia da criação – no sentido que nos permitem, através da visualização da obra e do artista, perceber a opacidade entre sociedade e criação artística (mesmo estando esta inserida na teia social). A trajetória da vida de José Augusto, seus vários universos e socializações, de um lado; de outro, as tentativas,

realizações e barreiras quando o artista tenta comunicar a criação e a si mesmo. O conceito de drama permitiu verificarmos um processo de criação angustiante - uma angústia de origem não tão pessoal, visto que a "saída" não foi o apagamento total dos vestígios das cartas - e que, como nos sugere Navas (2005), proporcionou a formação de uma matriz geradora de seus demais trabalhos (a ocupação com temas que dizem respeito à memória /esquecimento, saudade, caminhos históricos). A saída artística – seus espectros e garranchos que tanto podem ressaltar o "tempo da Parahyba" e o "Ilmo. Sr. José Rufino" quanto escarnecer ou dar a sensação do mundo público e privado do engenho - permitiu a visibilidade do embate entre as diversas conjunturas históricas e sociais localizado no indivíduo.

Como frutos de um embate, portanto, os trabalhos de José Rufino dizem e desdizem a sociedade. Por exemplo, é a figura "mitológica" do patriarca José Rufino que re-apresenta as fichas do INSS, os relatórios ferroviários da Vale e as cartas dos/sobre os desaparecidos. É a figura da aristocracia do engenho (mesmo com a ressalva feita pelo Rufino artista daquela aristocracia de seus ancestrais não ser assim tão conservadora) que nos re-apresenta as fichas da previdência que tratam da "alteração do valor mínimo dos benefícios", do "salário-família", do "aperfeiçoamento de pessoal", da "ajuda de custo", das "faltas profissionais", das "faltas por doença", de "acumulação de cargo", do "adicional de insalubridade", etc. É uma configuração sócio-histórica que perpassa nosso *modus operandi* nos dias atuais - e na qual direitos trabalhistas diziam pouca coisa além do prato de comida (se levarmos em conta que falamos da zona rural) - que se casa com aquelas conquistas simbolizadas pelas fichas tão monotonamente e clarividentemente emolduradas, e que, ao mesmo tempo, ainda nos interroga sobre as conquistas reais e sobre a parte cabida ao "José Rufino" nos avanços e atrasos acerca destes direitos. É a figura forte do dono de engenho que nos

re-apresenta os relatos dos vigias das ferrovias em noites solitárias e insólitas, nas quais até mesmo pernas eram encontradas sobre os trilhos do trem (Rufino, entrevista 2). É o homem que dá a "última-palavra" que dá voz aos relatos particulares, à vida rotineira, ora monótona ora fantástica, dos que fazem a instituição acontecer durante a luz do dia. E é a figura do autoritarismo que versa sobre a ausência-presença dos corpos num ambiente fantasmagórico, naquelas mesas e cadeiras que se elevam sobre as outras numa postura ameaçadora; e em cadeiras bizarramente de frente para a parede. Corpos de presença ambígua devedora direta daquela figura autoritária, mas que não se lhe aparenta necessariamente uma acusação intimidante, posto que se trata também de uma imposição simbólica do autoritarismo a própria angústia de não se conseguir ter acesso ao conteúdo total das cartas e documentos.

E na "dupla atividade" pela qual é entendido o conceito de sinal polêmico, pudemos constatar a claridade *relativa* da obra; do contrário, o trabalho de José Rufino sequer levantaria discussões, negociações e controvérsias em diversos segmentos sociais. Primeiramente, a dificuldade é sentida no debate acerca do caráter íntimo ou coletivo de seu trabalho. Vimos que, apesar de operar com um material de ordem pessoal (inclusive seu), os trabalhos de José Rufino acabam partindo ou chegando a uma dimensão coletiva devido a uma significação social que os perpassa concomitantemente: a herança do engenho é algo que sentimos em nossas relações cotidianas; o próprio envelope é indício de uma lógica temporal que vivemos até há pouco tempo; aquelas fichas e relatórios nos remetem a empreendimentos que contribuem com a formação social e econômica do presente; e a não-presença dos corpos revolve heranças e feridas sociais. Anjos (entrevista) indica assim a possibilidade aberta pelos trabalhos de José Rufino do indivíduo se questionar qual o seu lugar e papel na esfera social. Em segundo lugar, Rufino esbarra na intenção de

apresentar um tipo de história "não-autorizada". Causa incômodo – a pesquisadores ocupados com arquivamentos e documentação, a organizações ocupadas com uma memória social, ou a memória e/ou reputação empresariais – o fato da "despatrimonialização" do registro, da intervenção, e da apresentação outra que não aquela feita tradicionalmente pelos órgãos oficiais competentes. O artista se questiona pela definição de história e a aponta, no final das contas como uma invenção; assim sendo, o que o impediria de também fazer história? (Rufino, entrevista 1).

> "Do ponto de vista do historiador, ele estaria apagando um dado que poderia ser utilizado para reconstruir um determinado período, época, situação social... Mas acho que só se pode fazer essa crítica do ponto de vista do historiador e não do artista. Porque o que ele está fazendo também é criação de conhecimento. (...) Ele reatualiza esses momentos de uma maneira diferente - nem melhor, nem pior – da daquela que o historiador faria." (Anjos, entrevista).

Com as *Cartas*, o ato iconoclasta foi total ("a história agora tem que ser essa mesmo"). Quando ele negocia os documentos dos desaparecidos, preocupa-se em fazer cópias para os parentes, visto que ainda podem ser necessários em processos judiciais. Percebe-se, então, que há um zelo não para com os originais, mas, com a informação: Rufino desmistifica a presença de matéria essencial para o conhecimento no papel-testemunho. O trabalho de José Rufino acaba nos questionando acerca da responsabilidade e/ou papéis sociais de profissionais e organizações afins com questões de arquivamento e memória, além de nossos próprios conhecimentos e incumbências.

3.3 José Rufino: arte pós-vanguardista e usufruto do patrimônio/memória

Nessa altura, fica claro que o que se entende por caráter negativo implica não só nas intervenções dos materiais usados como suporte nas instalações artísticas. A negatividade pode ser encontrada num momento ainda anterior às intervenções, o

momento em que objetos próprios a certo ambiente são deslocados para locais na qual sua presença é considerada artificial. Portanto, intervenções *e* deslocamentos (ou apropriações) indicam desafios às representações e usos sociais estabelecidos para os materiais utilizados – desafio que explica a freqüente reprovação do ato ou a repulsa imediata. Contudo, são as intervenções de Rufino, o apagamento dos registros históricos, que, a meu ver, suscita maiores problemas e discussões.

Utilizo-me, primeiramente, do marco histórico-artístico da figura de Marcel Duchamp (1887–1968) e de seu trabalho ilustre *A Fonte*, cuja exibição suscitou questões acerca da autoria e da propriedade artística do objeto. Quando exposta mesmo em espaço reservado a artistas pouco conhecidos e convencionais, a presença do urinol foi constrangedora: "Foi simplesmente suprimida. A *Fonte* foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava" (Duchamp apud Cabanne, 2001: 92). Decerto, estratégias de deslocamento foram há muito digeridas pelas instituições artísticas e pelo público: a presença inusitada de certos objetos em galerias figurando como objeto artístico gera grande curiosidade, funcionando assim como estratégia mercadológica antes de qualquer coisa. Mas esta boa receptividade não significa demérito ao gesto inaugural de Duchamp. A "aurificação" da estratégia do deslocamento permite a presença dos dados históricos dos quais se utiliza Rufino num outro *locus*, registros que, através de outra herança do campo artístico – a intervenção - adquire novos *stati*. Sobre esta última trago, então, outros dois exemplos. Em 1955, Robert Rauschenberg interveio em um desenho de Kooning, apagando-o totalmente e, mais recentemente, em 2003, os irmãos Chapman intervieram em gravuras de Goya. Esta última intervenção artística suscita não apenas o lamento do desaparecimento do registro artístico: nos Chapman, há uma mudança qualitativa significativa: a natureza do suporte passa de uma obra de arte *destinada* ao

gesto intervencionista (já que Kooning desenhara *para* Rauschenberg apagar) ao do suporte-testemunho-histórico. Goya carrega, artística e socialmente, o peso da nota histórica. Tanto o ato de Rauschenberg quanto, principalmente, o dos Chapman implicariam em pensarmos agora no processo de apropriação e "despatrimonialização" de um bem cultural.

Consideremos um pouco mais este fenômeno que "quebra" com o estatuto do objeto patrimonial. Por patrimônio entende-se "os bens, materiais ou não, de uma pessoa ou empresa"[18], ou ainda um conjunto de *bens*, que por sua vez é tudo aquilo que é de propriedade de alguém[19]. Deste modo, o patrimônio corresponde a uma transmissão sucessória de elementos significativos dentro de uma determinada comunidade. Se, então, falamos em patrimônio histórico entendemos um conjunto de elementos e condições sociais construídos historicamente que transmitem determinados significados a uma totalidade e a seus comuns. O que se entende por patrimônio cultural, por sua vez, são obras e manifestações que "expressam a criatividade e características de um povo, fazendo parte, portanto, de sua identidade." (Cunha, 2004: 79). O significado do patrimônio histórico e do cultural confundem-se já que a noção de *savoir-faire* pode ser encontrada em ambos. Mas a noção de patrimônio associada às de história e cultura nos é suficiente para apreciarmos o sentido do ato de despatrimonialização. Quando os Chapman pintam em cima das gravuras de Goya (e causam rebuliço por isso, chegando mesmo a serem chamados de hereges), estes participaram, antes mesmo do ato, de um processo de busca e aquisição daquelas que revelam diversas etapas as quais artistas puderam "vencer naturalmente". Diferentemente dos que se sentiram aviltados com as obras, provavelmente supuseram

[18] *Mini Dicionário Aurélio*, 6ª. ed., Curitiba, Editora Positivo.
[19] pt.wikipedia.org/wiki/Patrimônio

(que talvez os Chapman, sorrateiramente, tivessem usurpado as gravuras e que tivessem alterado-as por puro desconhecimento do valor das mesmas), as gravuras do artista espanhol foram compradas "legalmente" e intervindas por dois ex-alunos da *Goldsmith's College*, bastante familiarizados e cientes do significado artístico e social do nome Goya[20]. Do ponto de vista da jurisprudência, esta transformação indicada no processo de despatrimonialização é fruto da relação naturalmente tensa que se estabelece entre norma e vida cotidiana (idem, ibidem: 55). O Direito se estabelece não como ponto estagnado, mas encontra-se sempre atento e solícito as dinâmicas da vida em sua concretude. O estatuto do patrimônio, portanto, está subordinado aos desdobramentos das relações sociais cotidianas; é neste nível que os valores nos quais se baseia o que vêm a se constituir o patrimônio (histórico e cultural) se transmutam:

> "os preceitos normativos são incapazes de resolver todos os pormenores da vida cotidiana, além de que a evolução natural da sociedade guarda como essência a modificação dos valores e a criação de situações, objetos e circunstâncias não imaginadas ou previstas pelo legislador primário." (Cunha, 2004: 55)

Assim "o interesse geral não alcança, portanto, concreção no Direito posto", conclui Cunha (ibidem: 58). O patrimônio não possui essência; deste modo, ele é construção, recorte que atende a certos interesses, assim como também visto em relação à memória.

Antes de considerarmos o processo de despatrimonialização presente no ato de José Rufino, suponhamos a existência de uma tentativa que objetive, conscientemente, reviver ações impactantes qual realizadas pelas vanguardas artísticas nos gestos intervencionistas do artista – o que de acordo com alguns teóricos, evidenciaria um "vazio" nas produções culturais contemporâneas. Lembremos como é indiferente para o

[20] A série *Desastres de La Guerra* de Goya utilizada por Jake e Dinos Chapman é um registro das atrocidades sofridas pela população espanhola quando da invasão das tropas napoleônicas no século 19. A série adquirida pelos Chapman carrega um grande simbolismo visto que foi novamente reproduzida no momento em que o regime nazista se alastrava pela Europa.

artista executar o gesto iconoclasta em cartas familiares ou em cartas de desaparecidos políticos. Falando sobre o que chamou de "interferência pictórica" no papel e em suas mensagens nos diz que "todos esses elementos são constitutivos do trabalho, mas eles não interferem diretamente na minha [do artista] ação" (Rufino, entrevista 2). Outro indício da não-agressividade (ao menos calculada) de seu gesto acredito encontrar-se naquela negociação dos materiais, Não há, portanto, a busca de um gesto mais original ou mais "chocante": Rufino teria encontrado uma forma que julgou a mais adequada a suas indagações acerca de questões que, social e pessoalmente, se lhe tornaram relevantes, a lembrar, a memória/esquecimento e a história. E assim, se seu trabalho vem a ser comparado a qualquer ato iconoclasta presente numa história da arte isto se deve ao fato do artista ter encontrado naquele gesto o recurso necessário a seu drama pessoal e social. O fato de sentir imprescindível o contar de uma outra história, uma história da sensibilidade, ou algo que remetesse a uma natureza humana para além de dicotomias mundanas (bem e mal, por exemplo), levou-o a usar registros originais; não primeiramente para chocar (de acordo com seu depoimento, o choque foi *conseqüência* do ato), mas, para tornar legítima a narrativa que construía. Os originais lhe deram legitimidade.

Em José Rufino temos a apropriação, deslocamento e intervenção no dado histórico. São dados não-artísticos que perdem um sentido ou uso original e se comportam agora de acordo com a ambigüidade artística e disposição imposta pela criação. O conjunto da obra de Rufino parece obedecer a uma disposição contemporânea por questões relativas à memória ou ao esquecimento, tratada de modos diferentes por Jameson, Huyssen, Fabbrini, Lipovetsky e apontada por alguns críticos de arte. Para melhor situar seu trabalho no conjunto da arte contemporânea, detenho-me numa tese exposta anteriormente, a de que a arte contemporânea utiliza-se do caráter

emancipatório das vanguardas tendo em vista questões atuais. É assim que Huyssen (1996) se atém no ímpeto das vanguardas em transformar o cotidiano. De forma semelhante, porém mais voltado a questões teórico-filosóficas acerca da arte contemporânea, Fabbrini (2002) nos diz que a arte atual não pode ser interpretada sob ótica estilística ou pelo espírito de ruptura: a arte contemporânea constitui-se na continuidade de presenças vanguardistas vazias do *programa* das vanguardas, mas, mantenedoras de sua força emancipatória. Fabbrini realiza, então, uma seriação de artistas contemporâneos baseada no que ele chama não de estilos, mas de *signos*:

> "Não encontramos, assim, no presente obras autorais, alardeando a recusa do passado artístico, mas obras que se apropriam de múltiplos modos, de signos que as precederam, combinando-os ou neles efetuando diferenças. São trabalhos que não produzem a contundência modernista, resultante de um *novo* código, mas podem surpreender, pela diferença, como efetuação desses códigos modernos ou como intriga de signos do passado." (Fabbrini, 2002: 186).

O autor, por exemplo, agrupa artistas atuais que exploram o uso dos materiais, como o fez Braque e Schwitters[21], e os coloca dentro de um signo chamado "matérico". Ou outros, que trilham nas novas linguagens técnicas e midiáticas, sob o "signo de luz" (essas classificações ainda não impedem que um artista seja reconhecido por mais de um signo). Analisando a obra de José Rufino, poderíamos remetê-lo a alguns desses signos como o expressionista (se admitimos o estilo expressionista como pretensa oposição a uma disposição positivista mascaradora das contradições sociais [Micheli, 1991], ou como signo que denota certa necessidade interior [Fabbrini, 2002]), um tipo de signo "dadá" (tendo em vista os deslocamentos e intervenções) ou surrealista (considerando a dimensão visual-fantástica de algumas instalações). Mais interessante,

[21] Georges Braque incrementava a tela com papéis e panos (Fabbrini, 2002:105) e, através de Kurt Schwitters, os objetos corriqueiros, deprezados e que viram lixo – arames, penas, solas, bilhetes, embrulhos - ganhavam nova vida em suas obras (Richter, 1993: 186-7).

contudo, é localizarmos Rufino no conjunto de artistas que, assim como explicado por Fabbrini (ibidem), são *culturalmente motivados* a acessar aqueles signos. Rufino encontra-se, portanto, num grupo ocupado com a memória e/ou história como tema[22]. Isto é sugerido por alguns críticos de arte quando afirmam tratarem-se as obras de Rufino de trabalhos político-psicanalíticos (Amarante, 2004:95) ou de uma nova sensibilidade atenta a trajetórias (Canton, 1997:47). Rufino promove um questionamento da relação entre indivíduo e sociedade através, como ele mesmo diz, de uma mexida nos códigos históricos (Rufino, entrevista 1), ou ainda de uma articulação entre tempos e espaços diferentes (Anjos, entrevista 1). O curador de suas *Cartas* ainda nos deixa a questão se não seria o passado um porto-seguro em meio ao mundo disperso, o "deserto de memória", em que hoje vivemos (Farias, 1998).

Concordando com a idéia apresentada por Huyssen e Fabbrini de uma sugestão vanguardista no trabalho de Rufino no que diz respeito a sua força questionadora, podemos agora nos debruçar mais atentamente sobre as intenções de Rufino de mexer nos códigos históricos (bens históricos e culturais) a fim de construir outras relações sócio-históricas. A ameaça que sofre o artista de denúncia ao SPHAN, o lamento do presidente da Fundação Casa José Américo e o receio do Movimento Tortura Nunca Mais em ceder o original do material solicitado estão assentados sobre 1) uma disposição contemporânea em discutir a memória, seus usos e importância e 2) um determinado modo sócio-cultural estabelecido de tratar o dado histórico. Neste sentido, a arte de José Rufino corresponde a certa demanda ou inquietação atual pelo resgate e/ou (re)construção do passado e pela revisão historiográfica. Ações sociais assim animadas por este sentimento de redenção entendem que seus objetivos visam uma

[22] Diria que fazem parte desta vertente artista como Doris Salcedo, que trabalha com objetos das vítimas dos conflitos armados colombianos e Christian Boltanski com a memória de pessoas anônimas (Anjos, 2003)

espécie de reparação moral e novas possibilidades de emancipação. Deste modo, o uso de dados sócio-históricos que faz Rufino indicaria um apagamento do passado, uma extinção da possibilidade de reparação social, enfim, um avario no banco de dados da cultura regional e nacional. Uma reflexão crítica destes anseios nos faz perceber que qualquer que seja a narrativa reconstruída esta implicará em novas exclusões representativas (Santos, 2003). Normalmente, frente ao ato radical do apagamento, indagamos a ação destrutiva do artista sobre os registros; mas também se incorre em escolhas e exclusões quando o Ministério da Previdência detém as fichas dos empregados, quando os documentos da Vale descansam num museu de história nacional (ou da própria empresa) ou quando as cartas e documentos sobre/de desaparecidos se resignam nos arquivos de ONG´s ou nas gavetas dos familiares:

> "Que sentido teria estes rabiscos mofados, estas colônias verde enegrecidas de mofo, avançando contra réstias de textos empalidecidos? Que sentido teria estes papéis milhares de vezes dobrados e desdobrados, esgarçados em metades de metades de metades, irrecuperáveis? (...) Que sentido teria estas notas fiscais grampreadas em maçarocas incompreensíveis, usados como blocos de anotar qualquer coisa?". (Rufino, texto fixado em parede na exposição *Incertae Sedis*, no MAC de Niterói)

Este armazenamento está reservando caracteres e funções a cada um desses materiais; ou seja, o armazenamento "tradicional" também implicaria num tipo de construção de narrativa. A ação artística desorganiza esses acervos e impõe-nos novas conjecturas; coloca-nos a tarefa de repensar a função daqueles arquivamentos e, através da linguagem plástica, imaginar novas estruturações num nível mais amplo.

Com vistas a explorar melhor o assunto, podemos ainda nos deter mais na perspectiva do que se perde com as intervenções do artista. Quando se apagam informações sobre os funcionários da Vale ou dos imigrantes registrados na Torre Malakoff, esvai-se a possibilidade de rever certas disposições institucionais e de

realizar a catalogação de certos registros dos quais poderiam ser inferidas conclusões acerca de determinado período social e histórico e, conseqüentemente, ajudar na compreensão do presente. No caso do Movimento Tortura Nunca Mais, de acordo com a justificativa de sua presidente, perder-se-ia a possibilidade de conhecimento de um momento social e histórico caro as nossas pretensões democráticas e de fazer justiça ao apagamento dos desejos e esforços dos que já se foram. No caso desse movimento, ele próprio institui-se como ponto de resistência em meio a uma configuração governamental que ainda resguarda, ética e fisicamente, a presença de cúmplices do regime de exceção e de torturadores (Araújo, entrevista). A relação ora amistosa, ora tensa desta ONG com o governo federal acarreta mesmo falta de colaboração com entidades internacionais indispostas a causar qualquer dano em sua relação diplomática com o Brasil (idem, ibidem). Devido à posição em que se encontra o movimento, as considerações acerca do trabalho de Rufino tornam-se mais complexas posto que se configura, assim, um tipo de "negação da negação", ou como pode também ser lido, uma "afirmação", uma reprodução avessa à mudança proposta pela ONG. Responder-se-ia, portanto, que Rufino opera num sentido de contribuir com uma situação da qual o movimento, reconhecendo sua missão moral e altruística frente à dignidade do cidadão e aos direitos humanos, trabalha pela expurgação. Mas o trabalho de Rufino não responde a questões jurídicas ou memoriais (haja vista as cópias que ele teve o cuidado de fazer visando tais fins): ele responde a um anseio, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, de transcender relações dicotômicas que se faz, através de exemplo já citado pelo artista, entre torturador e torturado.

Generalizando o raciocínio aos outros documentos "aviltados", Rufino não operaria no sentido oposto a deduções construtivas à compreensão sócio-histórico-econômica do presente quando intervém nas fichas do INSS ou nos documentos

portuários e ferroviários. O artista preocupar-se-ia com a busca ou construção de novas configurações entre passado e presente, fazendo transparecer o que temos (ou vemos) do passado no presente e vice-versa; ou mesmo, inquieta-se pela aparição de um novo sentido para o indivíduo em meio às malhas institucionais. Se podemos dizer que deixamos de ter acesso a uma série de informações que nos ajudaria a esclarecer sobre o nosso presente social – e se deixamos de lado a hipótese do conjunto da obra de Rufino carregar consigo um contradito ao *status quo* -, podemos, igualmente, afirmar que o modo que as informações intervindas vêm tradicionalmente sendo tratadas não nos garante um acesso ao que foram os fatos. Este é o mote de uma crise pela qual passa a historiografia, uma crise sinalizada por Huyssen (1996), quando diz vivermos um *boom* da memória, e trabalhada por Diehl (2002): "a atualização da memória vincula-se à falência da ação e das leituras entrópicas, promovidas pelos modernos, que remeteram o imaginário social ao projeto de segurança e de um mundo quase perfeito no futuro" (idem, ibidem: 15).

Neste ponto, relembro o argumento de Santos (2003) sobre as formas que a teoria social teceu para tratar da questão da memória coletiva. De um lado, a crença no "resgate" do passado como forma de redimir as agruras e injustiças causadas por um projeto moderno movido por uma imagem idealizada de mundo e de homem. Neste caso, Rufino faria este levantamento de questões, trazendo informações que nos poriam de frente com a revisão dos fatos e com momentos de reflexão; mas, ao mesmo tempo, o artista estaria pondo fim às possibilidades de se "fazer justiça" quando não permite-nos o acesso integral ao documento. E, por outro lado, quando assumimos a outra perspectiva trazida pela autora de que não se pode ter acesso ao passado, ou de que qualquer imagem que nos apossamos do passado implica numa construção do presente, Rufino incorreria também em ambos "erro e acerto", mas agora em sentidos

opostos: suas intervenções não apareceriam como um aviltamento visto que o que temos do passado seria sempre um recorte; e não nos apresentaria uma imagem mais verdadeira do passado já que a sua mensagem também se baseia em escolhas e exclusões. Eis a ambigüidade da arte. Quem bem aponta essa relação ambígua na obra de José Rufino é Navas (2005) quando resenha sobre o trabalho *Cartas de Areia* e diz que aquilo que se produz:

> "(...) é uma superposição de superfícies, de planos – não só visuais como também temporais –, de tal maneira que o que está embaixo ainda aparece, goza de presença estética. Nunca a imagem de partida é apagada; apenas parcialmente é negada, desviada. Como num paradoxo de des-construção, há uma construção peculiar que não deixa de ser conceitual e uma 'inversão estratégica': 'Não apaga para escrever de novo – escreve de novo, pelo contrário, pra *não apagar*'." (Navas, 2005).

E completa

> "Desta forma, os sentidos das cartas como documentos visuais e 'ideológicos' passam para outra dimensão, mais perto do enigma que da informação ou da mensagem direcionada." (idem, ibidem).

Assim entendido, Rufino não nos privaria do acesso ao passado; pelo contrário, através de suas intervenções, o passado, tanto do objeto (o papel velho) quanto da mensagem (o contexto sócio-histórico), estaria sendo revivido pelo próprios conhecimento e uso tradicionais dos fatos históricos e pelas novas condições do presente. Estas últimas, como devedoras daquelas conjunturas sócio-históricas apresentadas nos documentos intervindos, não deixam, portanto, que um discurso tradicional dos fatos históricos se apague por completo. Ainda seria possível indagarmos sobre a extinção ou a diminuição de um acervo de informações sobre o passado. Desta perspectiva, precisamos focalizar o processo de obtenção dos dados: lembremo-nos de que estes foram obtidos não pela usurpação ou surrupio, mas, pela franca negociação e consentimento através do pedido e explicação das estratégias de que se valeria o

artista. Pelo comum acordo, percebe-se uma relativização do valor e uso dos registros e o quanto de seu caráter é dado pelos particulares (famílias e instituições) e a partir de situações contingenciais. A diminuição do acervo denota não uma ação isolada, de responsabilidade única e exclusiva do sujeito artista, mas, uma certa convergência de atitudes comuns para com os dados históricos. Notamos, então, no trabalho de Rufino uma ambigüidade que também responde pela ambigüidade da própria sociedade: ao mesmo tempo em que, socialmente, se torna urgente ações memorialistas preservacionistas, os próprios atores sociais permitem e colaboram com uma transformação da forma tradicional de se expor ou arquivar o dado histórico – mesmo que os aviltando.

A riqueza do trabalho de José Rufino, escolhido aqui como exemplar da arte contemporânea, justifica-se por carregar questões polêmicas presentes na história da arte e pela suscitação de novos embates com a esfera social. Apropriação e intervenção, principalmente, levantam questionamentos acerca da responsabilidade ética que o artista teria ou não que se incutir quando trabalha com documentos históricos e/ou patrimônios históricos e culturais; faz-nos perguntar pelo papel do artista ou se, como tal, teria ele direitos extraordinários sobre a posse e usufruto do objeto histórico. Pensemos a partir da assertiva de Anjos:

> "Ele não é um historiador, ele é um artista; e como tal, eu acho que ele tem esse direito de fazer história de uma maneira diferente. Na medida que ele traz esses elementos e discussões e que se coloca no circuito social e público, mesmo que obliterando algumas coisas, mas à medida que ele reapresenta os documentos – até mesmo por obliterar – ele enfoca algumas questões, ele está refazendo, escrevendo a história - do ponto de vista que não é o do historiador." (Anjos, entrevista).

Culturalmente motivado, José Rufino mostra-se como sinal de mudança (ou de uma discussão) do estatuto do patrimônio sobre o qual trabalha. Como sujeito mais apto a

re-dispor os elementos lógico-racionais do pensamento rotineiro (Duarte Jr., 1988), Rufino parece realizar *propriamente* uma despatrimonialização ou um tipo de crítica/discussão acerca do bem histórico ou cultural que estaria latente na sociedade ou que estaria se revelando no nível do cotidiano. Parece, então, que a importância atual que se dá à preservação da memória ou do patrimônio histórico-cultural indica questões que vão mais além do espetáculo.

CAPÍTULO 4 – INTERVENÇÕES RUFINIANAS: ARTE CONTEMPORÂNEA E MUDANÇA SOCIAL

Remetendo as análises e reflexões anteriores à noção de ambigüidade da obra de arte - ou ao fato de que o objeto artístico "representa" forças controladoras *e* subversivas que permeiam uma formação sócio-histórica – pretendo agora discutir o quadro teórico acerca da cultura contemporânea descrito logo no início deste trabalho a fim de responder a indagações primeiras que fomentaram o esforço.

Se as vanguardas artísticas indicaram um momento de exasperação da face administrativa da sociedade moderna (Huyssen, 1997), detenhamo-nos então naquilo com o que o uso das vanguardas como signo na arte contemporânea - assim como explanado por Fabbrini - estaria comprometido socialmente. Os temas e/ou estratégias das vanguardas históricas poderiam ser englobados num grande conjunto que diz respeito ao protesto contra qualquer força controladora dos impulsos humanos e de sua capacidade de oferecer novos sentidos à vida (Fabbrini, 2002; Huyssen, 1991, 1997; Micheli, 1991). É neste sentido que o controle administrativo da vida ou a sua instrumentalização tornou-se um grande impulso às fomentações vanguardistas, e que movimentos tão díspares como o Futurismo e o Dadaísmo puderam ser contemporâneos (da mesma época) e entendidos ambos como vanguarda. No retrato da arte de uma época, portanto, podemos vislumbrar tanto a exaltação quanto o escárnio e a ironia como recursos igualmente apropriados e exatos na representação do espírito de um mesmo tempo – assim como se podem ser visualizados, numa obra constitutiva de

determinada escola ou movimento, em algum nível, indícios diversos ou até mesmo contraditórios do entendimento daquele *zeitgeist*[23].

O que hoje operaria como grande mote à arte contemporânea? Se não podemos mais falar naquela instrumentalidade ou administração, o que funcionaria como alavanca às criações atuais? Ou, dirigindo-me a uma preocupação ainda anterior, haveria mesmo alguma questão desta ordem ou viveríamos de fato num mundo social descentrado e incapaz de levantar questões gerais e relevantes aos sujeitos sociais? A princípio, pelo próprio fato do uso, lembrança ou sugestão das vanguardas, diríamos que a questão do passado ou da narrativa história já se encontra de antemão implicada nas feituras artísticas contemporâneas. Os impulsos artísticos e investidas filosóficas de até as décadas de 1950 e 1960 aparecem-nos hoje, embora fortes em suas críticas e aspirações, um tanto ingênuos frente aos desdobramentos da indústria de entretenimento, da agressividade do mercado e de tantos outros fenômenos potencialmente restritivos a uma pretendida autonomia (econômica, política e social) do homem. Assim, o que podemos estar vivendo é uma espécie de balanço mais "panorâmico" dos tempos modernos e de suas conseqüências, uma espécie de crítica ainda mais profunda da razão moderna; uma crítica movida por novas questões como meio ambiente, minorias culturais, cibernética, corpo, transformação da relação tempo-espaço, etc. O que se problematiza no caso que foi aqui tratado são as novas questões acerca da memória e da história, e, por conseqüência, o lugar e atitude do indivíduo em meio ao turbilhão de informações e situações inusitadas que um presente mais globalizado lhe reserva. De acordo com a tese de Fabbrini que afirma a motivação cultural por trás das escolhas sígnicas dos artistas contemporâneos, diríamos que a obra

[23] Entre artistas considerados como dadaístas, havia aqueles avessos à idéia de que contribuíam para um campo artístico, como Francis Picabia, e outros que realmente se atinham e reconheciam um processo criativo, que é o caso de Kurt Schwitters.

de Rufino apreende-se como um clamor por novas formas de identificação, pelo anseio dos indivíduos na busca de uma narrativa que signifique a si mesmo e o mundo em que vive. Rufino operaria, através de sua habilidade em lidar com materiais pessoais, uma bem sucedida construção com fragmentos históricos que ocupam nossas vidas e da angústia pela presença caótica dos mesmos. Outrora, as vanguardas reivindicaram uma aproximação entre desejos cotidianos e esfera artística; agora, através do conhecimento e uso da *força reivindicatória* legada pelos intentos artísticos de vanguarda, percebemos, mais uma vez, impulsos artísticos em direção ao cotidiano e atentos às mudanças sociais que nele ocorrem. Em busca da face "humana" das instituições e objetos sociais, José Rufino acaba propondo "um novo tipo de documento histórico" e, por tal, interferindo no modo (e na própria mentalidade) de conservação de bens históricos e culturais. O seu novo tipo de documento histórico não implicaria uma perda absoluta da informação tradicional e estaria legitimado pelo próprio ofício do artista, que lhe dá permissão em dispor dos registros de acordo com suas intenções particulares.

Estas mensagens e características podem ser lidas como indício daquele descompromisso com o presente ou da perda de referencial histórico (e, portanto, do potencial crítico) do momento atual descritos por Baudrillard e Jameson. Detenhamo-nos primeiramente na vertente do "fim da metafísica" frente às criações de Rufino. Esta fase "eufórica" ou "apocalíptica" das elucubrações teóricas obedeceria, de acordo com o mesmo Jameson (2004), ao correspondente teórico e cultural da atual fase do capitalismo, que designa uma intensificação de seus elementos constitutivos e fundamentais. Fariam parte desta "corrente" Lyotard e Baudrillard, para os quais o excesso de informação do presente (ou o maior acesso que se tem) geraria conseqüências diversas (opostas entre os autores) para o indivíduo e suas possibilidades

de insurgir-se contra uma totalidade ou representação social. Se seguirmos este último autor, Rufino não poderia ter construído uma narrativa dotada de coerência em suas instalações; mas como fazer tais considerações em relação à obra de arte? Se entendemos a arte como construto que necessariamente também desdiz uma totalidade, a mesma não mais existiria. Este argumento pode ser fortalecido por Jameson (2004) quando diz que a arte encontra hoje dificuldades no ato de falsificar devido à dissolução de sua autonomia na esfera social – o que ele indaga é se tudo (ou muita coisa) pode ser considerado arte, qual seria o alvo da crítica? Primeiramente, a questão sobre a coerência ou não do construto artístico parece-me um tanto relativa: a impressão de *non-sense* que uma instalação é capaz de produzir pode ser gerada por motivos diversos tais como a presença ou ausência de uma educação especializada ou de uma apreciação dirigida por parte do espectador; a imposição simbólica do espaço propriamente artístico (como o museu e a galeria); a presença física de objetos socialmente não-reconhecidos como artísticos figurando como tais; etc. Estes são pontos, portanto, que nos remetem a uma política da arte, e nas quais podem ser discutidas a legitimidade das instituições artísticas ou, dito de outra forma, pólos aptos ou não ao ato de legitimar. Uma política específica pode, por conseguinte, ser localizada e delineada. O "estrago" do arquivo não indicaria um espetáculo frouxo de sentido, nem a vinda daqueles registros destinados aos arquivos históricos ao espaço do museu de arte contemporânea alguma dissolução das fronteiras entre as esferas artística e social. Antes, indicaria o lastro histórico – e sensato – das intervenções contemporâneas e, principalmente, negociações políticas e culturais que desafiam determinadas relações sociais.

De fato, é em Lipovetsky (2004) que podemos encontrar a crença num potencial político-social do presente: seu "presente construtivista" é um presente com o futuro adiante, mas, fortemente balizado por uma visão panorâmica, privilegiada, do mundo

moderno – o que colocaria nossa época (hiper-moderna, segundo o autor) em maiores condições de realizar a autonomia sonhada pelo homem no começo dos tempos modernos. Assim, a perda do arquivo também significaria uma *possibilidade* (visto que recortes remetem tanto à remissão quanto à exclusão) de re-escrita, de re-construção, de novas elucubrações e saídas para as agruras (ou injustiças) do presente. No nosso caso específico, como ponto que traz à tona o conservadorismo e a subversão, o trabalho de José Rufino teria retratado uma preocupação para com o tema do passado descrito pelos teóricos apresentados - que por vezes pode se tratar de uma relação esquizofrênica de significantes -, mas teria suscitado um esforço, no processo de criação e na fruição das obras, em repensar nossas memórias e nossas heranças históricas através das questões de posse, do poder individual ou social de trabalhar em cima dessas memórias e heranças e das implicações que estas conferem ao nosso cotidiano. Parece-me, então, que a constatação do caráter esquizofrênico estaria mais próxima da não-apreciação de novas demandas (ou da nostalgia em relação a sonhos coletivos específicos) que de uma implosão do social. A apreciação da dimensão social das intervenções de Rufino requer o conhecimento de nossa história particular regional e nacional e regional, passada e recente. Sem este conhecimento, talvez, suas intervenções e carga imagética dos móveis, cores, manchas, desenhos e demais objetos pudessem mesmo ser classificados como uma atitude vândala e puramente espetacular.

A intenção do artista é de fazer respirar aqueles arquivos empoeirados e embolorados espalhados nos esconderijos nacional, regional e doméstico. Mesmo catalogados e acessíveis ao público, o local e o modo de apresentá-los podem também oferecer obstáculos à compreensão global dos dados ou a própria presença do interessado. Assim, fazê-los respirar é torná-los apreensíveis em sua carga simbólica, onde carregam o discurso oficial e oficioso. O deslocamento e intervenções nos

registros históricos transferem para o indivíduo esta responsabilidade e possibilidade de melhor localizar-se no espaço e no tempo. O modo com que o artista lida com os registros sugere a continuidade até hoje entre nós daqueles ambientes kafkanianos, no qual o sujeito se dissolve em meio às representações e instituições sociais e debilidade de sua consciência. A preocupação do artista com os sentimentos e afetividades designa uma intenção de desmontar o estranhamento entre indivíduo e instituição social; a perda do arquivo corresponde a um processo de conscientização da falibilidade e vulnerabilidade das representações sociais.

Questões como meio ambiente, minorias, corpo – e, em nosso caso, memória, heranças histórico-culturais – parecem apontar de fato para novos embates na relação indivíduo-sociedade. Lipovetsky (ibidem) diz que atravessamos uma linha que percorre 1) uma época moderna, correspondente a projetos e ideais relativos às idéias universalizantes de homem; 2) um momento pós-moderno, na qual reinara um presenteísmo infecundo; e 3) o que corresponderia ao nosso momento atual, um tempo hiper-moderno, uma espécie de "presente consciente". Faço então um paralelo com uma trajetória das artes após o ponto radical da "arte sem arte" dos anos 1960 e 1970: o primeiro momento desta trajetória artística, aquele dos experimentalismos, estaria ainda vinculado a certos ideais humanísticos que podemos encontrar nas manifestações sociais e políticas do final dos anos 1960 e que ainda identifico como instante limítrofe do que ainda pode ser reconhecido como modernidade; o segundo momento é o do renascimento do mercado de arte, dos museus de arte contemporânea, da importância da feitura artística e do colecionamento destes trabalhos (Archer, 2001) e que corresponderia ao pós-modernismo indicado como o reino do presente inconseqüente; por fim, a hiper-modernidade ligar-se-ia à característica da arte atual, que seria a das novas reivindicações, livres daqueles ideais de homem e história. A correspondência

entre as duas primeiras fases de ambas as trajetórias parecem ainda um tanto imprecisa; porém a correspondência positiva entre as últimas etapas fica, a meu ver, mais evidente. Se relacionarmos esta hiper-modernidade com legítimas novas questões que a arte contemporânea coloca para a relação indivíduo-sociedade, perceberemos que o atributo de individualismo egocêntrico ou esquizofrênico dado a certas manifestações artísticas atuais ainda está vinculado à noção (nostálgica, obsessiva ou simplesmente limitada) particular do novo e do choque, assim como o esquecimento mesmo do caráter ambíguo das vanguardas e neo-vanguardas que propunham aquele elemento novo idealístico. Ou seja, se não se trata de questões que alcancem um certo nível de generalização, os temas da arte contemporânea não passam de elucubrações vazias de qualquer teor crítico – condição esta que notamos, pela ambigüidade da obra de arte e pelo caso analisado, ser um tanto infundada. Esta vinculação que fiz entre uma nova arte reivindicatória e a hiper-modernidade de Lipovetsky ainda nos colocaria a importância da arte-educação e da propriedade do espaço artístico justamente para não nos perdermos naquelas fronteiras turvas entre o âmbito artístico e as demais referidas por Jameson. A necessidade de uma iniciação artística e o ressurgimento do espaço do museu não implicam, portanto, numa falência total dos projetos vanguardistas ou de uma vitória de forças sociais conservadoras, mas, ao contrário, tratam-se de meios pelos quais podemos melhor perceber as tensões sociais e políticas que a arte contemporânea revela e impõe.

Neste ponto, parece-me válido realizar uma reflexão ligeira sobre uma (crítica da) epistemologia pós-moderna. É possível traçar um paralelo entre o momento conservador que se deu após as vanguardas através da elitização e "academicização" destas (Huyssen, 1991; 1997) e uma atual desconfiança para com a arte contemporânea. A desqualificação da arte contemporânea - que traz, por sua vez, através de signos, um

impulso vanguardista (Fabbrini, 2002; Huyssen, 1997) - poderia estar indicando um *novo* "medo das turbas", representado agora, arrisco-me a dizer, não pelos resultados indesejados da vida social a partir de meados do século 19, mas, por um tipo de "periferia racional", uma racionalidade capaz de realizar uma crítica mais fundamental da razão moderna. Certos críticos latino-americanos (ou certa crítica latino-americana) denunciam que a crítica da modernidade proferida, por exemplo, por pós-estruturalistas e pós-colonialistas, ainda se fundamentariam nos ideais universais de Ser e de História que, por sua vez, encobrem a dominação epistemológica e sua legitimação como verdadeiro motivo de sua emersão (Mignolo, 2003). Ou seja, a crítica da modernidade e da pós-modernidade (esta última relacionada de alguma forma à modernidade já "madura" do Iluminismo), de intelectuais como Jameson e Baudrillard, estariam limitadas pelas próprias limitações lógico-racionais da modernidade em relação às novas conjunturas (e produções culturais) que um mundo mais globalizado nos impõe. Para alguém alheio, por exemplo, às sensibilidades geradas a partir de nossa experiência social, cultural e histórica, pode realmente ver com profundo pesar os registros rasurados por Rufino – e não enxergar o quanto dessa estratégia pode contribuir à reflexão acerca de nossa relação com as representações sociais e instituições. Esta é uma concepção que nos sugere a possibilidade de perceber uma questão mais geral à qual se refeririam os diversos temas de que se ocupam as atuais expressões artísticas; ela estaria apta, assim entendida, a englobar as diversas manifestações artísticas contemporâneas que, de imediato, nos parece isoladas em suas motivações culturais. Mas o desafio é justamente o fato de termos que lidar com uma "hermenêutica pluritópica" (Mignolo, 2003: 40); lidarmos não só com um aparato metodológico mais sensível às variações e dimensões dos fenômenos sociais e culturais, mas, com uma diversidade mesmo epistemológica. Assim, de certo modo

consoante às críticas teóricas contemporâneas realizadas, por exemplo, por Jameson e Baudrillard, perguntamo-nos mesmo pela possibilidade de relacionarmo-nos livres de abstrações universais - mesmo que falaciosas. Se assim consideramos a realidade social e o caráter teórico ideal da mesma talvez incorramos numa "arte da teoria".

4.1 Considerações Finais

O trabalho apresentado foi uma tentativa de escapar a recorrentes reducionismos quando se trata da criação artística no âmbito da sociologia, e que se moveu em direção, portanto, a uma visão mais generosa e mais justa da força simbólica e das possibilidades significativas da obra de arte. Assim, tentei aqui tanto desenvolver uma maior aproximação em relação à obra em si quanto uma consideração mais atenta ao artista como sujeito social que é capaz de plasmar em sua produção representações sociais e proposições negativas às mesmas. Preocupei-me, portanto, em fazer uma espécie de junção das abordagens materialista e warburgiana a fim de considerar a dimensão social e dialética da obra de arte e, concomitantemente, um grau de refração presente no artista. Deste modo, dessacralizamos o objeto artístico ao mesmo tempo em que pudemos demonstrar seu vigor proponente - e livre em grande medida. Em relação ao presente estudo de caso, este reforça também o caráter claramente interdisciplinar que a abordagem sociológica da arte deve assumir – uma das razões da dificuldade da tarefa. Assim, a análise do trabalho de José Rufino implicou também em inteirar-se das discussões atuais sobre memória, revisão historiográfica, narrativa e demais assuntos afins.

Considerando a prática artística como uma *aposta* realizada pela sociedade e pelo artista (Duvignaud, 1972), vemos na produção de José Rufino uma tentativa de materializar certos anseios através dos meios julgados por ele como mais apropriados à

comunicação da mensagem pretendida. José Rufino apostou na força simbólica dos móveis e dos documentos, das cores e acessórios; e apostou na força da estratégia de intervenção como maior contribuinte a sua proposta de novo documento histórico, de fazer surgir "novas encruzilhadas históricas". Embora, atualmente, ações como "resgate", "preservação" e "restauração" encontrem-se sob a ordem do dia, o artista acaba demonstrando uma relação mais complexa que se estabelece entre sociedade e memória. A preservação da memória/história não emerge pura e simplesmente: ela emerge juntamente com a necessidade de sua crítica; e é esta mensagem que a produção José Rufino nos passa. Se se preserva o registro histórico a fim de que seja possível o conhecimento de civilizações e sociedades, devemos atentar ao fato de que a arte é igualmente um meio de se conhecer *modi vivendi* específicos. O trabalho de José Rufino indica, antes do dado objetivo da perda de informação através das intervenções, novas preocupações e valorizações que se dão socialmente acerca do documento histórico tradicional e/ou acerca do seu arquivamento tradicional.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. (1970). *Teoria estética*. Lisboa, Edições 70.

ALMEIDA, Antônio Augusto de (1995). *José Rufino: Areia Paraíba*. Mamanguape, Davina.

AMARANTE, Leonor (2004). "Cartas universais". *Revista Bravo!*, n.78, p.95.

ANJOS, Moacir dos (2003). *José Rufino* (Catálogo de Exposição). Recife, MAMAM.

ARCHER, Michael (2001). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes.

BAUDRILLARD, Jean (1988). "The year 2000 has already happened". In: Arthur Kroker e Marilouise Kroker (eds.). *Body invaders: panic sex in america*. Montreal, New World Perspectives.

_____(1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa, Relógio D'Água.

_____(1996). *A trocas simbólica e a morte*. Vol.1. São Paulo, Loyola.

BAUMAN, Zygmunt (1999). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

BECKER, Howard (1977). *Uma teoria social da ação*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

BENJAMIN, Walter (1988). "Theses on the philosophy of history". In: Hannah Arendt (ed). *Walter Benjamin illuminations*. Nova Iorque, Schocken Books.

BERMAN, Marshall (1999). *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras.

BOURDIEU, Pierre (1983). "Esboço de uma teoria da prática". In: Renato Ortiz. *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39).

_____ (1996). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 5ª. Ed. Campinas, Papirus.

BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardía*. Lisboa, Península.

CABANNE, Pierre (2001). *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2ª. ed. São Paulo, Perspectiva.

CANTON, Kátia (1997). "Antenas da nova sensibilidade". *Revista Bravo!*, n.1, p.47.

_____ (2003). “Gerações costuradas”. *Revista Bravo!*, n.70, p. 77.

CUNHA, Danilo Fontenele Sampaio (2004). *Patrimônio cultural: proteção legal e constitucional*. Rio de Janeiro, Letra Legal.

DIEHL, Astor Antônio (2002). *Cultura historiográfica: memória identidade e representação*. Bauru, EDUSC.

DUARTE JR., João-Francisco (1988). “Como a arte educa?”. In: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco. *Arte-Educação*. Recife, CEPE.

DUVIGNAUD, Jean (1972). *A sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Forense.

ECO, Umberto (2001). *Obra aberta*. 8ª ed. São Paulo, Perspectiva.

FABBRINI, Ricardo Nascimento (2002). *A arte depois das vanguardas*. Campinas, Unicamp.

FARIAS, Agnaldo (1998). *Cartas de Areia* (Catálogo de Exposição). São Paulo, Galeria Adriana Penteado.

FERREIRA, Lúcia M. A. e ORRICO, Evely G. D. (orgs.) (2002). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro, DP&A.

FRANCASTEL, Pierre (1993). *A realidade figurativa*. 2ª. ed. São Paulo, Perspectiva.

FREYRE,Gilberto (1999). *Casa-grande e senzala*. 36ª. ed. São Paulo, Record.

GULLAR, Ferreira (2002a). “A arte e o novo”. *Revista Continente Multicultural*, n.14, p. 28-9.

_____ (2002b). “Arte efêmera”. *Revista Continente Multicultural*, n.20, p. 54-5.

HUYSSEN, Andreas (1991). “Mapeando o pós-moderno”. In: Heloísa Buarque de Hollanda (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, Rocco.

_____ (1997). *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ.

JAMESON, Fredric (2004). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª. ed. São Paulo, Ática.

KATO, Gisele (2003a). “Espírito à flor da pele”. *Revista Bravo!*, n.64, p.50-1

_____ (2003b). “O bordado universal”. *Revista Bravo!*, n.70, p.72-76.

KUMAR, Krishan (1997). *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LIPOVETSKY, Gilles (2004). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo, Barcarolla.

LOVISOLO, Hugo (1989). "A memória e a formação dos homens". *Estudos Históricos*, vol.2, n. 3.

LYOTARD, Jean-François (2004). *A condição pós-moderna*. 8ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio.

MACHADO, Álvaro (1998). "Exposição 'Cartas' reflete a memória pessoal de Rufino". *Folha de São Paulo*, 23 Set. 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, UFRJ.

MARTINS, Paulo Henrique (2002). "Cultura autoritária e aventura da brasilidade". In: BURITY, Joanildo (org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro, DP&A.

MENDES, Neusa (2001). "Crônica do universo local". *Revista Bravo!*, n.45, p. 47.

MICHELI, Mario de (1991). *As vanguardas artísticas*. São Paulo, Martins Fontes.

MIGNOLO, Walter D. (2003). *Histórias locais / projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte, UFMG.

MORAIS, Jorge V.de e SOARES, Paulo M. F. (s.d.). *Agência, estrutura e objetos artísticos: dilemas metodológicos em sociologia da arte*. UFPE (mimeo).

NAVAS, Adolfo Montejo (2005). *A memória, essa planta do tempo (ou uma epifania noturna: a obra desenhada de José Rufino)*. Rio de Janeiro (mimeo).

RICHTER, Hans (1993). *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo, Martins Fontes.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos (2003). *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo, Anna Blume.

TEVES, Inelda (2002). "Imaginário social, identidade e memória". In: Lúcia M. A. Ferreira e Evely G. D. Orrico (orgs.) (2002). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro, DP&A.

TRAJANO, Mariana C. (2002). *Marcel Duchamp e o sentido de uma arte contemporânea*. UFPE. (mimeo).

VERGARA, Luiz Guilherme (s/d). *Curadorias educativas. A consciência do olhar: percepção imaginativa - perspectiva fenomenológica aplicadas à experiência estética* . http://www.arte.unb.br/anpap/vergara.htm. Último acesso: 20 Jan. 2006.

_____ (2005). *José Rufino, Incertae Sedis*. Folder da exposição no MAC de Niterói.

WOLFF, Janet (1982). *A produção social da arte.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

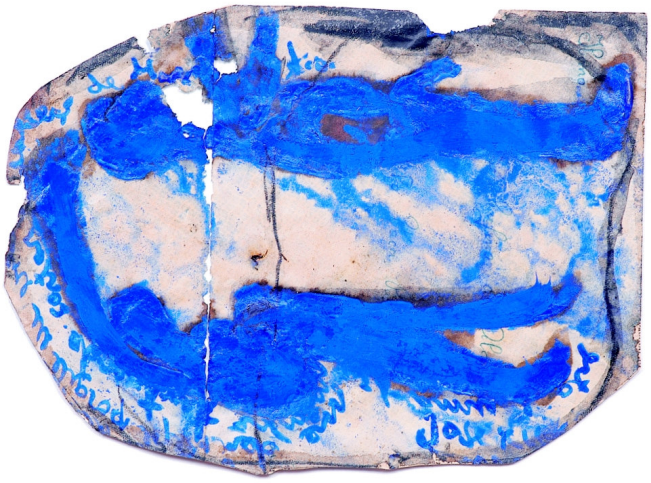
ENTREVISTAS

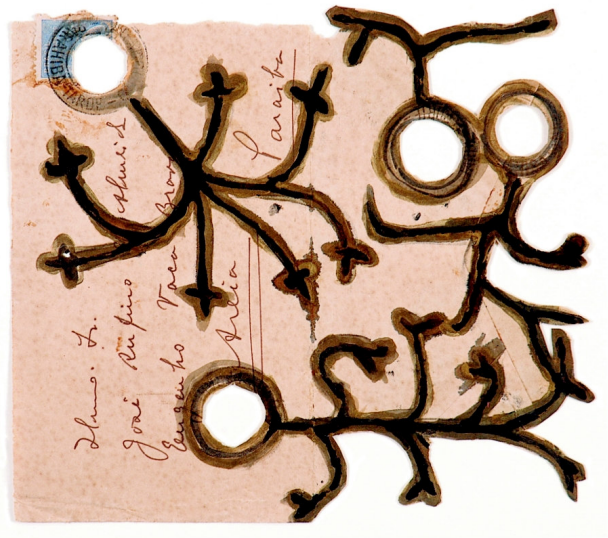
1. José Rufino. 22 Set. 2005
2. José Rufino. 27 Set. 2005
3. Moacir dos Anjos. 18 Out. 2005
4. Fátima Chianca. 1º. Dez. 2005
5. Amparo Araújo. 06 Dez. 2005

ANEXOS

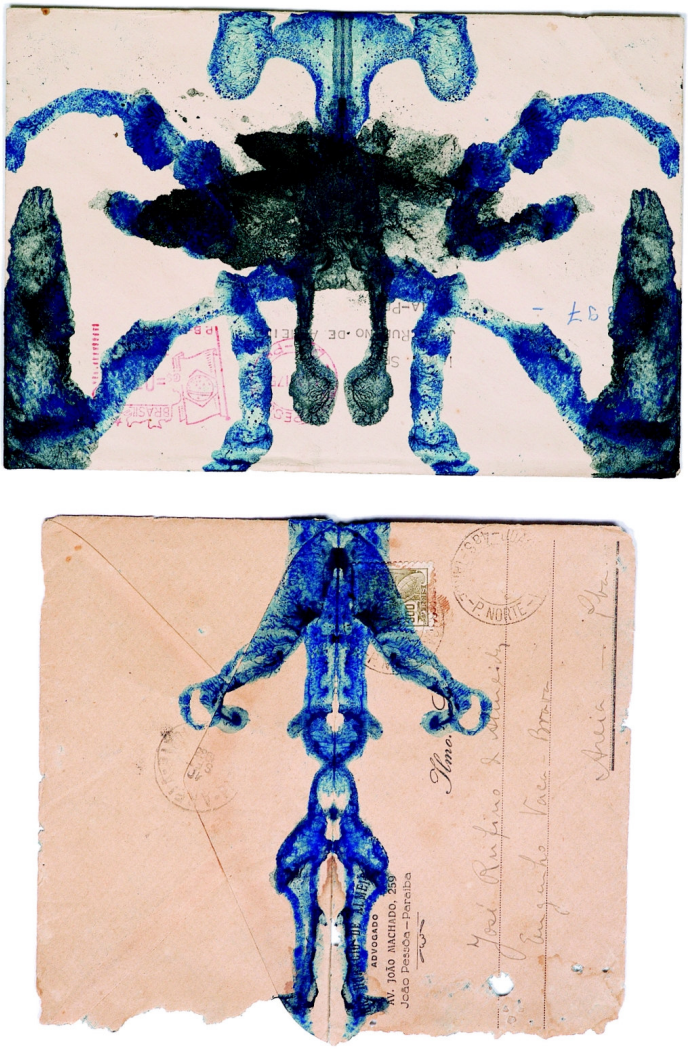
anexo1

anexo 2



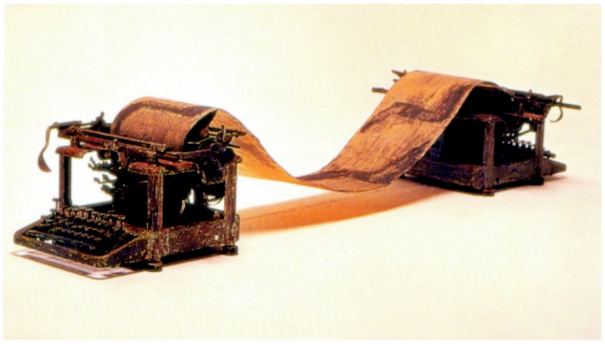


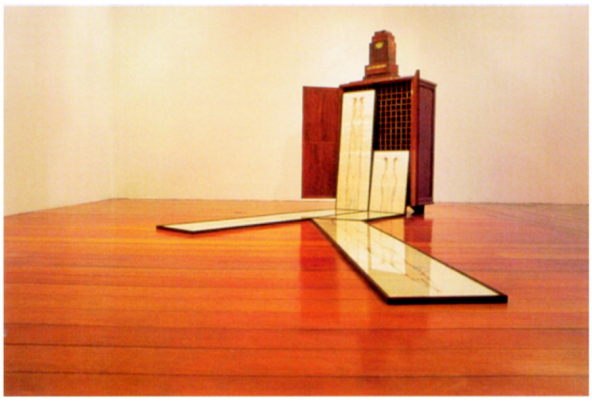
anexo 3



anexo 4

anexo 5





anexo 6

FALTA POR DOENÇA

ASSUNTO

Abono de falta por doença Proc. 13.323/70 15/72
Abono de falta " 821/71 18/72

Falta ao serviço-considera-
se como de falta ao serviço
o período que medeia entre o
afastamento do exercício do
cargo e a reassunção decorrente
do pedido de exoneração retrata

210/72

xigência de atestado médico pa
elevação de faltas.Aceitação, pa
esse fim, de atestado firmado /
or cirurgião-dentista, face ao que
ispõe o art. 123 do E. F.

30.666/72 215/72

anexo 7

anexo 8

anexo 9