

## CONTRA ESQUECIMENTOS

... Ali estamos, lado a lado, na areia cor de sal, entre pessoas que também perderam filhos ou relógios, a juventude ou oportunidades, a coragem ou os dentes, os pais ou o dinheiro, a confiança ou o braço, ou o ardor, ou os bens de raiz, ou a identidade, ou o emprego, ou o juízo, ou o rumo, ou a força, ou a vida, ali estamos farejando um morto...

Osman Lins, *Perdidos e Achados*

A obra de José Rufino tem cuidado, desde quase o seu início, de desacelerar o tempo e estender espaços vividos, fazendo da memória individual (de outros ou sua) passagem para a rememoração coletiva. Ao longo de toda a infância, o artista passou seguidas e longas temporadas no engenho do avô paterno, no município de Areia, Paraíba. Apropriando-se, já adulto, do nome e dos guardados de seu ascendente, por vários anos desenvolveu trabalhos em que lidava com o universo escriturário e sentimental no qual seu avô vivera e exercera o poder dos donos. Documentos, cartas, livros, cadeiras, escrivatinhas, carimbos, velhas máquinas de datilografar: tudo virava suporte para a criação de objetos, instalações (*Lacrymatio*, *Vociferatio*, *Sudoratio*, *Respiratio*) e séries de desenhos (*Cartas de Areia*). O que era história privada e antiga tornava-se, com seu gesto, obra pública e recente. Hoje prescinde dos rastros materiais de sua memória afetiva para transitar, por meio de outros trabalhos (*Laceratio*, *Murmuratio*), entre tempos distintos. Interferindo em documentos que registram negócios passados de lugares diversos (portos, ferrovias, repartições públicas), José Rufino tem evocado o cotidiano emaranhado em que viveram aqueles que os manusearam e tem aproximado, num processo de universalização de suas lembranças de origem, o interior da Paraíba a parte qualquer do mundo. Além de vários tempos, são também espaços distantes que se roçam nas construções do artista. Suas memórias de Areia deixam assim de ser inventário do repertório simbólico com que primeiro enxergou a vida para se transformar em meio próprio de acercar-se de quase tudo o que há em seu alargado entorno. *Plasmatio*, instalação que apresenta na XXV Bienal de São Paulo, é trabalho maduro que consolida esse método singular de perceber e comentar o mundo.

Desde o corredor estreito que conduz à parte central do ambiente que abriga o trabalho podem ser vistas, ao fundo, duas torres feitas de pesadas escrivatinhas empilhadas que ladeiam e confinam uma pintura. Suas manchas verticais e simétricas escorrem desde o alto a partir de uma caixa pequena de madeira, atravessam o assento de um banco cujos pés estão apoiados sobre as torres dos móveis escuros e terminam quase rentes ao piso, sugerindo a representação frontal de uma mulher ou de um homem suspensos. À medida que esse objeto de natureza incerta torna-se próximo, o olho gradualmente percebe que o suporte da pintura é feito da junção de muitas folhas de papel escritas e já um pouco gastas pela ação do tempo. A figura pintada perde interesse momentâneo e o que o olho busca é o reconhecimento do que está ali exposto de modo frágil e parcialmente encoberto por camadas ralas de tinta escura. A inspeção paciente e próxima do trabalho revela tratar-se de fragmentos de cartas e notas feitas por pessoas há muito apartadas dos lugares de afeto que as situavam no mundo; referências esparsas, mas

precisas, sugerem que foram escritos por presos e desaparecidos políticos do regime militar brasileiro, ou a eles dirigidos por parentes, companheiros e amigos. São papéis impregnados de sensações de ausência e de perda, de frustração e de raiva, revelando o desconcerto diante de uma situação que se desprende aos poucos de toda razão de origem e torna-se apenas um sentimento vago de estranhamento e exílio. A percepção da falta do outro nesses textos é absoluta, pois a perda sofrida é de duração incerta, provisória a todo o instante: pode se estender por uma vida inteira ou ser reparada em pouco tempo.

O incômodo insistente de não poder ler o que a pintura oculta força, entretanto, a um novo afastamento dessa superfície escrita e à reconsideração da imagem pintada. Por não possuir contornos claros, a figura parece por vezes ter origem nos móveis ou neles se diluir em partes, sugerindo sobras ou sombras de um corpo qualquer, rastros do que se perdeu e já não se recupera. Na parte de trás da torres, uma outra imagem – mais tenuamente pintada que a primeira – reproduz a estrutura compositiva e reforça os sentidos enunciados na face anterior do objeto. São figuras que evocam não cada um dos corpos dos quais se fala nos textos – todos com nome, forma e cheiro próprios para serem lembrados –, mas a existência de um corpo coletivo e anônimo que resiste, a despeito de sua aparência imprecisa e diáfana, ao esgarçamento gradual da memória comum sobre eventos e fatos. O olho busca ainda, sem sucesso, adivinhar a distância em que a tensão entre palavras e imagens se avizinha da ruptura, o que potencializaria a visualização do trabalho e a aproximação entre a dor íntima e o caso público.

A partir das torres de escrivaninhas, a sala sombria e ampla se expande para um lado e para o outro e acolhe outras construções análogas. Numa delas, uma cadeira posta de cabeça para baixo repousa sobre uma caixa delgada e longa presa horizontalmente à parede no alto; da parte central dessa caixa pendem, até muito próximo do chão, várias outras folhas escritas juntadas e parcialmente cobertas por pinturas antropomórficas. Uma vez mais, contudo, é incerto o lugar onde acabam as marcas escorridas de corpos e começam os vernizes e óleos que tornam a madeira escura, fazendo com que a representação da cabeça humana se confunda, nos limites imprecisos das manchas, com a continuação pintada da cadeira que encima a peça em cruz. De uma torre composta por gaveteiros idênticos e de uma escrivaninha cortada e presa também ao alto com uma cadeira em cima descem mais textos parcialmente bloqueados com tinta que com os móveis se relacionam de modo mimético, fazendo de tais construções quase pinturas. Nessa arquitetura tensa feita de escritos e móveis há ainda referências – recolhidas dos relatos de presos políticos e processadas formalmente pelo artista – aos ambientes e equipamentos de depoimento e tortura dos órgãos repressivos mantidos pelo regime de exceção que por duas décadas vigeu no Brasil. A descrição lembrada dos cômodos, mobiliário e celas de instituições que foram passagem para o desaparecimento de muitos se confunde, portanto, nessas construções, com a criação de um lugar simbólico que rememora esses corpos e lhes dá o tipo possível de permanência. Articulando esses objetos híbridos, uma teia larga feita de fios e carimbos corre sobre todas as paredes do espaço que contém *Plasmatio*, adensando o ambiente criado e enredando quem lá ingresse na narrativa fragmentada, claustrofóbica e precisa que o artista formula.

Ao condensar referências textuais e imagéticas sobre o exercício bruto do poder, *Plasmatio* expande e detalha um território inventado por José Rufino desde outros trabalhos. Em *Lacrymatio*, instalação realizada em 1996, cartas de família são parcialmente cobertas com têmpera, presas às paredes e, unidas por tubos de borracha, conduzidas a uma cadeira comum vazia, vórtice de significados diversos que, na obra do artista, amalgama sensações de apego familiar e medo. Em outra instalação, sem título e somente um pouco anterior à primeira, um ambiente pequeno abriga uma cadeira também vazia onde placas de cobre são afixadas e diante da qual a foto de uma criança – o próprio artista – repousa sobre o chão coberto por uma camada de resina opaca. Do teto cai o fio que sustenta a única lâmpada que ilumina mal a sala e que testemunha, de perto, o apagamento progressivo daquela imagem que representa muitas. É, contudo, por meio da apropriação de textos até então guardados feita em *Plasmatio* que José Rufino melhor aproxima tempos distintos de vida e confunde espaços de ação individual e espaços de convívio público. Valendo-se de procedimento construtivo singular, insere documentos que atestam perdas privadas nos fluxos de memória coletiva e os transforma em instrumentos contra o poder difuso e amplo de esquecimento que as sociedades instituem. 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 – a despeito dele mesmo ser filho de preso político –, esse processo ativa uma rede de contatos entre pessoas que há muito não se falam ou que, embora sem se conhecer antes, partilham recordações de experiências vividas 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.

Essa impregnação viscosa da esfera pública pela memória do indivíduo é tecida durante o próprio processo de construção das imagens que o artista cria sobre as folhas escritas, ainda que para isso bloqueie, com tinta, a possibilidade da enunciação completa daquelas lembranças pela palavra. Tomando as superfícies formadas pela junção dos textos, José Rufino pinta, sobre uma de suas metades apenas, formas que lembram vestígios ou marcas de corpos ausentes. Com os papéis manchados ainda úmidos, dobra-os e espalha, com pressão contida, o pigmento ali depositado sobre as partes secas do suporte que usa. É das simetrias assim impressas e entranhadas nas fibras de documentos que guardam registros íntimos que surgem as figuras descarnadas e sem rostos que se afirmam vezes seguidas no trabalho do artista. Embora as folhas escritas e as imagens que em parte as encobrem se atritem no plano simbólico do que há a ser representado, é sua proximidade que as tornam índices de um sentimento de perda que transcende qualquer individuação.

Por serem imprecisas na demarcação de espaços, as manchas simétricas pintadas estimulam o olho a desvendar o que elas de fato segredam, inserindo o trabalho de José Rufino numa genealogia conceitual da qual faz parte a obra do psiquiatra suíço Hermann Rorschach (1884-1922): tal como nas pranchas psicanalíticas usadas para o estímulo de projeções de personalidade, as formas pintadas de *Plasmatio* ativam, em quem as vê, memórias, dúvidas e

interpretações únicas sobre acontecimentos passados. Tendo experimentado, quando criança, a composição de manchas pintadas rebatidas no papel, é nas pinturas feitas pelo artista na década de 1990 sobre cartas e envelopes do arquivo de coisas que foram de seu avô paterno (*Cartas de Areia*) e, posteriormente, sobre os documentos que integram as instalações *Laceratio* e *Murmuratio*, que emerge e se consolida essa operação cognitiva fundada na construção/leitura de imagens simétricas, sugerindo uma estratégia longa e clara de edificação de um método. Exibindo corpos em desaparecimento ou já não tão bem lembrados, as manchas criadas por José Rufino sobre as folhas escritas ecoam ainda, na aparência e na intenção expressa, as gravuras de caráter espírita, feitas pelo médico alemão Justinus Kerner (1786-1862), as quais buscavam o registro de formas humanas que, à época de sua feitura, não existiam mais. Há, por último, nessa relação de cumplicidades na construção de marcas, o antecedente distante do sudário de Cristo, rastro ralo, mas firme, de um corpo único que o artista busca emular na rememoração conjunta que faz dos corpos dos presos e desaparecidos políticos.

É dicótoma, portanto, a maneira como o artista realiza a operação – recorrente em sua trajetória – de deslocar tempos e sentidos. Se recupera lembranças há muito afastadas do embate com o mundo, as encobre, em parte ao menos, com as marcas de pigmento escuro; se desvela significados não partilhados por muitos, no mesmo instante os esconde ou muda. Inscrito nessa indecisão aparente, há o desejo de construir situações que reclamem, de modo inequívoco, o que é recalcado, esquecido ou pouco levado em conta pela historiografia culta: a existência de um sentimento de saudade que ultrapassa a esfera do indivíduo e que resume um estado de reconhecimento de perdas coletivo. Expondo testemunhos por anos condenados à invisibilidade social (por recato ou medo de quem os formulou um dia), José Rufino não se detém apenas na articulação original de textos antes indisponíveis à consulta; faz da própria atuação sobre a materialidade frágil desses escritos elemento indispensável para ativar, no âmbito do enunciado artístico, o sentimento comunal de ausência que embutem. E é o que de coincidente há em todos esses vestígios pessoais de perdas que justifica e permite a intervenção sobre eles, fazendo da saudade um sentimento que une muitos e que pode, ao menos certas vezes, definir uma comunidade inteira. Instaurando o desconforto do luto inconcluso e organizando o espaço expositivo de modo partido e tenso, *Plasmatio* se configura não como monumento ou memorial – agentes de esquecimento – mas como ruínas incômodas por onde circulam trauma e silêncio e reverbera o fato público.

ANJOS, Moacir dos. Contra esquecimentos. In: *Plasmatio*. XXV Bienal Internacional de São Paulo. Folder produzido pelo artista. João Pessoa, 2002.