

# O colecionador de areia

Monica Age | UDESC

Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa – Teoria e História da Arte (Bolsista FAPESC) – UDESC. Possui graduação em Design – Projeto de Produto pela Universidade da Região de Joinville (2011) e Especialização em História da Arte. Participou do grupo de pesquisa: História da Arte: Imagem – Acontecimento. Em Artes Visuais seus temas de pesquisa são: História da Arte, espaço, memória/patrimônio e objetos. É representante da sociedade civil no Conselho Municipal de Políticas Culturais da cidade de Joinville, na área de Patrimônio Material. Associada e Membro do Conselho Consultivo da AAPLAJ (Associação dos Artistas Plásticos de Joinville) 2016/2018. Membro do Conselho Consultivo do Instituto Luiz Henrique Schwanke 2016/2018.

**Resumo.** O artista José Rufino apropria-se de objetos e os ressignifica ao fazer uso da memória como uma forma de expressão. Nas obras da *Série Cartas de Areia*, ocupa-se de cartas deixadas de herança por seu avô, colecionando fragmentos de histórias. O presente artigo faz parte de minha dissertação de Mestrado intitulada: *José Rufino: Arqueologia e memória*.

**Palavras-chave.** José Rufino, *cartas de areia*, memória, objetos.

## The Sand Collector

**Abstract.** The artist José Rufino uses objects in his works and gives new meaning, to make use of memory as a form of expression. In the works “Cartas de Areia”, uses letters left in heritage by his grandfather, collecting fragments of stories. This article is part of my Master’s thesis entitled: *Jose Rufino: Archaeology and memory*.

**Keywords.** José Rufino, *sand letters*, memory, objects.



José Rufino (1965 -) é geólogo, com mestrado em paleontologia<sup>1</sup>, o que influencia diretamente seu trabalho artístico. Os paleontólogos buscam informações a respeito da vida no passado, mais especificamente, dos seres pré-históricos e, a partir de evidências, catalogam as espécies encontradas cientificamente. Cavam e revolvem o solo à procura de objetos esquecidos, buscando trazer o material encontrado ao conhecimento do público. Exumar, desenterrar e catalogar são ações que fazem parte dos trabalhos de um paleontólogo que o artista transporta para suas obras, evidenciando a ligação do artista com o cientista. Sua formação profissional e trajetória como artista aconteceram simultaneamente

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

Como cita o próprio Rufino,

Essa ação, a princípio apenas incompreensível para meus parentes e momentaneamente encarada como uma homenagem, logo passa a revelar os primeiros sinais da minha intenção: provocar uma subversão nas camadas do tempo de Vaca Brava.<sup>2</sup>

Nos trabalhos da série *Cartas de Areia*, podemos apontar os objetos com a memória, a herança e a coleção como alguns possíveis enunciados nas obras do artista José Rufino – são trabalhos desenvolvidos até hoje e que tiveram início a partir de 1990. Esses enunciados fazem parte dos discursos nos quais o artista transita em suas obras. As cartas endereçadas a seu avô José Rufino<sup>3</sup> servem de suporte para pinturas e desenhos que interferem no documento original, estabelecendo novos significados e relações e aproximando tempos. O artista cita que, com a morte de seu avô, fechava-se o primeiro ciclo de sua vida, esse mesmo fato – com o recebimento das cartas como herança – acabaria sendo a origem de um novo ciclo, início de sua produção artística.

Dezoito de janeiro de mil novecentos e setenta e nove. Aos 13 anos presenciava o acontecimento que encerraria definitivamente meus tempos de menino de engenho: a



morte do meu avô paterno, José Rufino. Fechava-se ali o primeiro ciclo da minha vida e o engenho Vaca Brava encobria-se para sempre na névoa branca e saudosa da Serra de Areia. (RUFINO, 2007, p. 1)

Em cada objeto que possuímos está um pouco de nós mesmos. A coleção de cartas herdada por José Rufino é o testemunho de um passado privado e da importância que seu avô, senhor de engenho, possuía tanto na organização familiar quando no interior da Paraíba. Em *Sistema dos objetos* (2009), Jean Baudrillard cita que o fato de qualquer objeto ter pertencido a alguém célebre ou poderoso já lhe confere valor. O que gera o fascínio por um objeto, principalmente o artesanal<sup>4</sup>, vem do fato de este ter passado pela mão de alguém cujo trabalho ainda está inscrito nele; essa relação aqui possui uma força maior, pois são cartas falando de sentimentos. É a fascinação por ser um objeto único em dois sentidos – o primeiro, pelo momento de a criação ser irreversível; o segundo, pela manualidade.

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

Não são simples objetos com memória; a memória de sua família está ali. Existem cartas de pessoas estranhas, mas muitas são de parentes e amigos da família, pessoas com quem o artista conviveu. Além de serem cartas importantes para o patrimônio da região, são importantes também para seu patrimônio familiar, lembrando que a palavra patrimônio está relacionada à herança paterna e aos bens de família, e não apenas à questão da herança coletiva.

Na dissertação *A dimensão crítica das intervenções no patrimônio na produção artística de José Rufino – Um estudo de caso da relação entre a arte contemporânea e a sociedade* (2006), a pesquisadora Mariana Correia Trajano cita que o vínculo familiar existe, bem como o valor histórico desses objetos, mas a ligação temporal só se estabelece a partir da apropriação das cartas e envelopes pelo artista, uma vez que Rufino sequer havia nascido na época em que elas foram escritas – são cartas emitidas entre os anos 1920 e 1950. As cartas fazem parte do patrimônio da cultura canavieira; são relatos do passado. São como os objetos encontrados nas escavações arqueológicas, cada uma possuindo sua própria história e seus próprios personagens, determinados em certo espaço e tempo; o elo entre elas é o patriarca da família. José Rufino não busca interpretá-las, mas confere-lhes um novo significado, retomando aqui o gesto de análise arqueológica.

A maioria das cartas dá testemunho da importância do patriarca – são convites para festas de família e celebrações na cidade de Areia, agradecimentos,



pedidos, proposições de negócios. Quando o artista as recebeu, elas estavam aprisionadas no tempo; assim que José Rufino passa a interferir nos envelopes e na leitura das cartas, estas são trazidas para a atualidade.

Ao mesmo tempo em que trabalhava nos envelopes, iniciei a leitura das cartas. No início, um pouco acanhado por violar histórias e emoções tão particulares. [...] A primeira sensação foi de frustração e impotência diante da ciclicidade de sentimentos recorrentes naquelas cartas. Estaria fadado a ser o responsável por uma historiografia familiar? Responderia pelo resto da vida como guardador do Estatuto das Intimidades? Meados de 1991. Resolvo adotar o nome da figura central de todo esse enredo e passo, com um misto de naturalidade e constrangimento, a responder por José Rufino. [...] As cartas cuidadosamente selecionadas passam então a ser utilizadas como suportes de desenhos e gravuras. Camadas sobrepostas de pigmentos são utilizadas como instrumento da experiência renovadora do esquecimento. Contam, sobre cada história, uma nova. A preocupação com a recuperação de recordações, ainda muito presente nas *Cartas de Areia* feitas sobre envelopes, cede lugar ao desejo mais radical de interferir, de recontar, de reinventar, de apagar partes ou de apagar quase tudo. (RUFINO, 2007, p. 6)

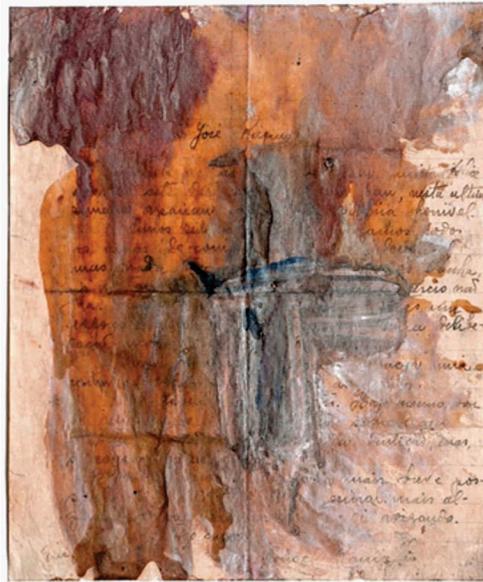
As intervenções inicialmente eram feitas apenas sobre os envelopes, mais tarde passando às cartas. Corpos, mobília, palavras, construções, árvores e raízes eram utilizados e são elementos recorrentes em seus trabalhos; perduram até a sua produção atual. As cartas e os envelopes já estão amarelados, corroídos, rasgados, possuem as marcas do tempo; são objetos que já possuem sua própria memória. A disposição dos elementos inserida nas cartas é inicialmente aleatória, mas, sob um olhar mais atento, percebemos que ela é premeditada (Fig. 1).



**Fig. 1.** José Rufino: *Cartas de Areia*. 1991. Têmpera sobre envelope. Fonte: Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em: 20 mar. 2015.



Ao mesmo tempo em que essa correspondência familiar é exposta, quando ela é coberta com tinta, seu conteúdo não pode ser revelado. A interferência do artista realça elementos já existentes nos envelopes e cartas, e simultaneamente pode cobri-los parcial ou totalmente, impossibilitando a leitura. Como cita o próprio artista, ele não está interessado em ser o responsável por uma historiografia familiar e sim em novas histórias, que ele vai criar com suas intervenções. José Rufino intervém nas cartas causando um esquecimento proposital (Fig. 2).



**Fig. 2.** José Rufino: *Cartas de Areia*. 1991. Têmpera sobre papel (carta). Fonte: Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

A partir de objetos com histórias próprias, o artista interfere, reconta e cria novas histórias. “O artista reinventa o passado, sobrepondo-lhe suas memórias de infância, brincadeiras de roda, árvores e bichos, testemunhos de alegrias, descobertas e medos” (BARBOSA, 2007, p. 47).

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

Em José Rufino temos a apropriação de objetos e o deslocamento como



o movimento de trazer objetos do passado, ressignificando-os no presente. Na série *Cartas de Areia*, percebemos também a intervenção em documentos de valor histórico. Trajano (2006), em sua dissertação, parte da questão da intervenção em documentos históricos; para isso, utiliza-se do trabalho do artista José Rufino. A pesquisadora cita que a Fundação Casa José Américo<sup>5</sup> se interessou pelo acervo de cartas, mas, segundo o artista, ele queria chegar na história da sensibilidade, da pessoa real e não apenas na história da cultura canavieira; não queria desvincular os sentimentos das pessoas que escreveram as cartas.

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

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

A reutilização das cartas tiradas da coleção que recebeu como herança seria o renascimento desses objetos. A elevação desses objetos ao estatuto da arte lhes confere sobrevida, no sentido de prolongamento da vida, a lembrança da vida de alguém que, nos trabalhos do artista, pode ser renovada ou reinventada. José Rufino, nesse sentido, recebe o papel de tradutor quando ele revela, interpreta, transmite, representa de uma “língua” para a outra. O conteúdo das cartas e envelopes é traduzido da linguagem escrita e histórica para a linguagem artística e sensível. A memória aqui está nessa tradução como continuidade do passado, no trazer para a atualidade o que está distante. Jacques Derrida, em *Torres de Babel* (2002), reflete a respeito da tradução demonstrando as dificuldades e a impossibilidade da reprodução do texto original ao mesmo tempo que lhe permite a sobrevida, partindo de textos de outros autores já traduzidos, entre eles, Walter Benjamin. Não vamos nos ater às questões apresentadas no início do texto de Derrida apontando para os problemas de tradução da palavra “Babel”<sup>6</sup>, e sim à questão da tradução como herança e transmissão, quando o autor parte para uma discussão do texto “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. Para Derrida, “o tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é devolver, de devolver o que devia ter sido dado” (DERRIDA, 2002, p. 27). Para ele, o próprio título que Benjamin dá a seu texto aponta para o tradutor como



aquele que restitui, devolve o sentido. Na tradução de um texto de uma língua para a outra, é dada uma tarefa ao tradutor e este tem o papel de transmitir conteúdo do documento por meio da tradução.

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

As obras da série *Cartas de Areia* operam nesse sentido e podemos relacioná-las a três momentos distintos da tradução. O primeiro, quando o artista recebe as cartas, e passa a organizá-las estratigraficamente<sup>7</sup>; o segundo quando, após a organização, o artista passa à leitura das cartas; e o terceiro momento, quando ele interfere nos objetos, tanto os envelopes quanto as cartas já lidas, conferindo um novo significado e transformando esses objetos. Ele é não apenas o herdeiro no sentido de ter recebido essa coleção de cartas, mas no sentido do tradutor, de ter herdado uma tarefa de transformar esses objetos em outra coisa, conferir-lhes novos significados e garantir que estes sobrevivam ao próprio artista.

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

Eu comecei a ler toda essa sequência de cartas familiares e me vi numa encruzilhada: ou eu fazia alguma coisa pra mexer no curso da história, ou era quase impossível permanecer vivo. Era como se eu tivesse adentrado num mundo proibido, e descoberto alguns segredos que se repetiam ciclicamente e que eram muito dolorosos. Era difícil conviver com aquilo e permanecer aceitando que a história ia pegar todo aquele documento e dissecar do ponto de vista historicista, mais tradicional. (CAMPOS, 2005, p. 225)

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

toda leitura modifica seu objeto” (p. 264) e compara o leitor a um inventor, ele “não toma



o lugar do autor nem um lugar de autor. Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a “intenção” deles. Destacados de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações. (CERTEAU 1994, p. 265)

Além de todas essas questões colocadas pela série *Cartas de Areia*, o artista José Rufino nos aponta para a preocupação com os títulos de suas obras. Ao chamá-las de *Cartas de Areia*, evidencia um jogo de palavras distinto. Podemos relacioná-lo com o conto de Borges, *Livro de areia*, no qual o protagonista compra um livro raro e encantado, um livro que não tem início, fim ou sequência, que não transmite mensagem, mas que a cada leitura abre novas perspectivas e possibilidades. Areia é a cidade na qual o avô de José Rufino possuía o engenho e também a cidade em que as cartas foram recebidas e endereçadas. Para Agnaldo Farias, no catálogo da exposição *Cartas de Areia* (1998), o nome da exposição é uma matéria a ser pensada.

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

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

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

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

José Rufino, assim como a colecionadora de areia, coleciona fragmentos de histórias aprisionadas no tempo. Assim como a colecionadora que consegue aprisionar apenas uma parte da praia, o artista coleciona apenas um pedaço da



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

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

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

Prosseguindo com o processo de intervenção nas cartas, passa a empregar manchas de tinta à maneira de Rorschach, repetindo o que já tinha iniciado na instalação *Laceratio*<sup>8</sup>, de 1999, apresentada na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre (1999) (Fig. 3).

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

Herman Rorschach (1884-1922) foi um psiquiatra suíço que desenvolveu a técnica de avaliação psicológica pictórica, que consiste em apresentar para o paciente dez lâminas com borrões de tinta que possuem “características específicas quanto à proporção, angularidade, luminosidade, equilíbrio espacial, cores e pregnância formal”.<sup>9</sup> A avaliação se dá a partir das respostas para o que parecem ser as manchas de tinta, procurando a compreensão da dinâmica de personalidade do paciente. Não existem respostas corretas e a cada visualização



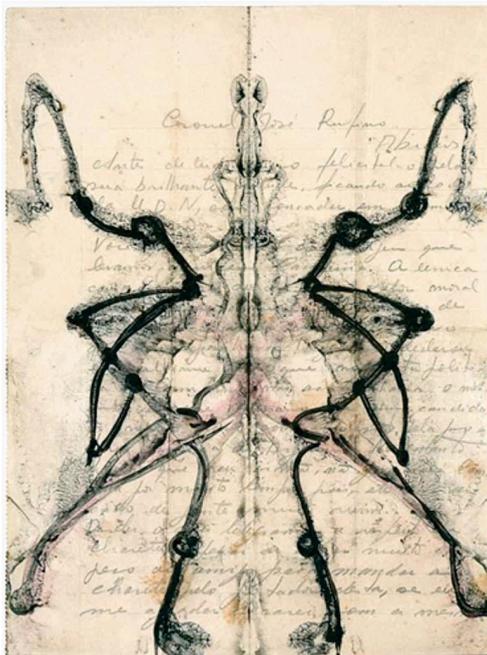
das lâminas o paciente pode perceber um desenho diferente – é um instrumento que é “muito sensível às nuances da personalidade”<sup>10</sup>. A prova de Rorschach pode ser aplicada em qualquer pessoa, de qualquer faixa etária e é até hoje utilizada em vários campos de pesquisa. “As respostas ao Rorschach, portanto, revelam o *status* da representação da realidade em cada indivíduo.”<sup>11</sup> Como cita José Rufino, o que ele busca com essas manchas é um retorno à sua memória de infância, mas além disso percebe-se que a realidade do sujeito que está observando as obras é colocada em contraposição com a memória do artista ou das cartas. “Manchas não são palavras, mas palavras podem ser manchas que podem virar figuras” (RUFINO, 2007, p. 10). Um confronto entre a linguagem escrita e pictórica também é instalado. Cada carta possui sua própria história e “personalidade”, assim como as pessoas que as observam (Fig. 4).



**Fig. 3.** José Rufino: *Laceratio*. 1999. Monotípicas à maneira de Rorschach sobre papéis antigos, carimbos, cordões, molduras e vidro.

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





**Fig. 4.** José Rufino: *Cartas de Areia*. 2000. Têmpera sobre papel (carta de família). Monotipia à maneira Rorschach. Fonte: Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

A intervenção em documentos à maneira de Rorschach é um movimento que o artista repete ao longo de sua trajetória, passando a incorporar os documentos com manchas em peças de mobiliário. Passa das cartas de acervo pessoal para documentos públicos. Esse processo tem início em *Laceratio* (1999), instalação em que utiliza antigos objetos e documentos encontrados em um antigo escritório portuário na 2ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre; seguindo para *Obliterario* (2000), *Murmuratio* (2001), *Plasmatio* (2002), manchas sobre documentos de desaparecidos políticos brasileiros, colados sobre papel de arroz e sobre madeira, na 25ª Bienal de São Paulo; *Memento Mori* (2002), *Náusea* (2008), mobiliário de aço e conjuntos de gravuras à maneira Rorschach sobre documentos bancários e contábeis no Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza e *Blogs & Figments* (2010) manchas sobre jornais antigos de Pittsburg e outros suportes relacionados a Andy Warhol e à cidade, no Museu Andy Warhol, Pittsburg, EUA.<sup>12</sup>



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

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

### Considerações finais

Em um processo que se assemelha ao descrito em seu conto, José Rufino organiza, lê e interfere nas cartas que eram de seu avô. O artista demonstra com a série de cartas a preocupação com a tradição, a herança, além da atitude do colecionador quando reúne e classifica os objetos. A produção de Rufino aponta para vários desdobramentos que podem possibilitar novas pesquisas como a relação do artista com a Literatura. Em muitas de suas obras, partindo da série *Cartas de Areia*, o artista utiliza pequenos textos acompanhados de desenhos. Os nomes das obras também sugerem a sua biblioteca pessoal. José Rufino constrói histórias com memórias, trama conexões entre sua experiência pessoal e suas obras, formando com isso sua própria coleção.

<sup>1</sup> A paleontologia é a ciência que estuda os fósseis, ou seja, o vasto documentário de vida pré-histórica. Paleontologia quer dizer “o estudo da vida antiga”, do grego *palaios* (antigo); *ontos* (coisas



existentes); *logos* (estudo), mas essa é uma definição muito vaga. A paleontologia ocupa-se da descrição e da classificação dos fósseis, da evolução e da interação dos seres pré-históricos com seus antigos ambientes, da distribuição e da datação das rochas portadoras de fósseis etc. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/paleodigital/Introducao1.html>>. Acesso em: 5 mai. 2015.

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Desenhos-ao-Lethe2.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2014.

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

<sup>4</sup> Estão relacionadas aqui as cartas por serem resultado de um trabalho manual, a escrita.

<sup>5</sup> José Américo de Almeida (1887-1980) foi escritor, político, advogado e professor universitário. Nasceu na cidade de Areia e era primo do avô de José Rufino. Autor do clássico literário *A Bagaceira*, foi também governador da Paraíba e fundou a Universidade Federal da Paraíba, na qual foi o primeiro Reitor. A Fundação Casa de José Américo visa à difusão da cultura e da pesquisa, organizando, estudos e cursos sobre assuntos políticos, jurídicos, econômicos, literários ou outros, relacionados com a vida e a obra de José Américo, e aspectos pertinentes ao regionalismo nordestino. Possui o Departamento de Documentação e Arquivo, que tem o objetivo de coletar, classificar e conservar os documentos que possibilitem os estudos e as pesquisas acerca da bibliografia de José Américo de Almeida e de personalidades do seu tempo. Atualmente possui mais de 360.000 documentos. Disponível em: <[http://www.fcja.pb.gov.br/documentacao\\_e\\_arquivos.shtml](http://www.fcja.pb.gov.br/documentacao_e_arquivos.shtml)> Acesso em: 29 abr. 2015.

<sup>6</sup> Para Derrida, o próprio nome Babel deveria permanecer intraduzível, o nome traduz e não se traduz. Derrida cita Voltaire falando que Babel (*Babel*) significa tanto “cidade de Deus” quanto confusão. A narrativa sobre a Torre de Babel aparece na Bíblia Sagrada no livro de Gênesis 11:1-9 (DERRIDA, 2002, p. 12)

<sup>7</sup> “Março de 1990. [...] dava prosseguimento a uma jornada já iniciada no final dos anos 80, uma espécie de organização estratigráfica de toda a correspondência” (RUFINO, 2007, p. 5).

<sup>8</sup> Inicia com a intervenção de desenhos nas cartas em 1991; em 1999, realiza na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre (DPERC), uma instalação na qual utiliza as manchas à maneira de Rorschach em documentos de um antigo escritório portuário. Em 2000, passa a incorporar as manchas de Rorschach também às cartas. Lembrando que a série *Cartas de Areia* persiste até a atualidade.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.rorschach.com.br/prova-de-rorschach.php>> Acesso em: 13 maio 2015.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> Monotipias em têmperas e acrílica à maneira de Rorschach sobre antigos jornais de Pittsburgh, cobertos com tinta vinílica e reprodução em serigrafia de parte de Rorschach de Andy Warhol,



montados em papel de arroz. Serigrafia vinílica de partes das manchas de Rorschach de Andy Warhol sobre papéis coloridos remanescentes do Studio de Warhol recobertos com monotípias à maneira de Rorschach.

## Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. *De dentro para fora: a memória do local no mundo global*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte, da linha de pesquisa Teoria e Crítica de Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMPOS, Marcelo. *Brasilidades Contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira (1995 – 2005)*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- FARIAS, Agnaldo. *Cartas de Areia*. Catálogo de exposição. São Paulo. 1998.
- RUFINO, José. *Afagos*. São Paulo: Cosac Naify, 1 ed. 2015.
- \_\_\_\_\_, José. Desenhos ao Léthe. In: PESSOA, Fernando & CANTON, Kátia (orgs). *Sentidos e Arte Contemporânea. Seminários Internacionais II*, Museu Vale do Rio Doce, 2007. Sentidos na/da Arte Contemporânea. Vila Velha. 136-145. Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Desenhos-ao-Lethe2.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2013.
- TRAJANO, Mariana Correia. *A dimensão crítica das intervenções no patrimônio na produção artística de José Rufino*. Um estudo de caso da relação entre a arte contemporânea e a sociedade. 2006. Dissertação. (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Artigo recebido em março de 2016. Aprovado em maio de 2016.

