

Os fragmentos da memória em *Ulysses*

Mônica Pereira Juergens Age

Mestranda em Artes Visuais, na Linha de História, Teoria e Crítica de Arte, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, com Especialização em História da Arte, na Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE e graduada em Design. Participa do Grupo de Pesquisa: História da Arte, Imagem - Acontecimento e é orientanda da Professora Dra. Sandra Makowiecky.

Resumo. O artista José Rufino, reconstitui um pedaço da memória da cidade em sua obra *Ulysses*, na qual trata os objetos como se estivesse em uma escavação arqueológica. O principal objetivo deste artigo é analisar as principais características da obra do artista José Rufino, em uma abordagem que remete à questão da memória e do esquecimento que o artista evoca em seus trabalhos, temas recorrentes na arte contemporânea. Para essas reflexões, foi utilizada, especificamente, sua obra intitulada *Ulysses*, montada com ruínas encontradas em escavações na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave. arte, memória, esquecimento, ruínas, José Rufino.

The fragments of memory in *Ulysses*

Abstract. The artist José Rufino, reconstitutes a piece of memory of the city in his work *Ulysses*, that treats the objects as if it were in an archaeological dig. The main objective of this article is to analyze the main characteristics of the work of artist José Rufino, with an approach which refers to the issue of memory and forgetting that the artist evokes in his work, a recurring theme in contemporary art. To these reflections, it was used specifically his work entitled *Ulysses*, riding with ruins found in excavations in the city of Rio de Janeiro.

Keywords. art, memory, forgetting, ruins, José Rufino.



Os mecanismos da memória estão diretamente ligados ao armazenamento de informações, uma espécie de inventário pessoal ou coletivo. Os artistas contemporâneos costumam utilizar esse recurso como tema recorrente em seus trabalhos, deslocando uma realidade para outra, utilizando objetos que são uma espécie de símbolo da memória e misturando tempos.

Para Walter Benjamin,

a língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades são soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 1987, p. 239)

A memória, no trabalho de José Rufino, é utilizada como forma de expressão artística, como matéria. O artista reconstitui um pedaço da memória da cidade na Fundação Casa França-Brasil, em sua obra intitulada *Ulysses*. Nela, o artista desloca o urbano para o espaço expositivo e mistura camadas de tempos, busca, em escavações na cidade do Rio de Janeiro, objetos que constituem o corpo do gigante construído no local. Este corpo é uma unidade de presença feita de fragmentos, partes desconstruídas e estranhas que não são do mesmo objeto, mas formam esse corpo único.

Em *Ulysses* (Fig. 1), o artista utiliza objetos que ele retirou da cidade do Rio de Janeiro, pois, a cidade está em uma espécie de reconstrução devido aos eventos que irá sediar – Copa do Mundo e Olimpíadas. E, com isso, ele questiona como será o futuro desta cidade que não se deixa envelhecer. O que fica da cidade? O que fica da obra?

Na obra de Rufino, os objetos ganham novas funções, funções de resgate à memória, uma forma de se evitar o esquecimento, trazendo ao conhecimento questões do passado. José Rufino retira a função usual dos objetos e acrescenta novas funções: estéticas, de memória; colocando-os, assim, na categoria de obra de arte. Entre os objetos que, em seus trabalhos, exercem um efeito na percepção do observador, pode-se destacar a mobília. O mobiliário está diretamente ligado ao corpo, pois foram criados com o objetivo de serem utilizados no cotidiano. O tratamento que o artista dá a esse tipo de objeto remete a um corpo ausente, não apenas à retirada de sua função inicial.





Fig. 1 - José Rufino: *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012 (*Site specific*) - Materiais residuais coletados em escavações, demolições, aterros do Rio de Janeiro. 2,82 x 8,30 x 23,30 m.

Fig. 2 - Janela que faz parte do corpo de *Ulysses*, Casa França-Brasil, 2012.

Fonte: Acervo pessoal, 2012.

Para Flávio de Carvalho,

um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida, não somente desperta uma nova sensibilidade no indivíduo e que antes se achava adormecida, mas também esclarece uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado, o objeto adquire para o indivíduo um valor e uma sugestibilidade que ele antes não possuía, o objeto torna-se uma fonte de recordação das dúvidas e do drama da vida, o objeto vive tanto quanto o próprio indivíduo. (CARVALHO, 2005, p. 43)

Vale ainda ressaltar que, segundo o autor, a atmosfera de um objeto são as recordações e as memórias que o próprio objeto oferece ao observador. Essas imagens sugerem uma recordação contínua, um efeito de rememoração que é identificado facilmente por quem está diante desses objetos.

José Rufino é geógrafo, com mestrado em Paleontologia, o que influencia diretamente seu trabalho artístico. Os paleontólogos buscam informações a respeito da vida no passado, a partir de evidências catalogam as espécies encontradas cientificamente. José Rufino planeja, projeta suas obras como se fosse



tratá-las cientificamente, mas, como são objetos de arte, em um dado momento elas sofrem um desvio, algo que apenas como cientista não seria possível.

Como cientista ele não pode criar, deve se ater aos fatos, aos registros. São opostos que se complementam e que, de certa forma, ele também traz em suas obras como a oposição da vida e da morte. Exumar, desenterrar, catalogar são trabalhos de um paleontólogo, que o artista transporta para suas obras, não apenas em *Ulysses*.

O artista, no Catálogo da exposição *Ulysses*, apresenta o seguinte texto:

primeiro, o corpo. O corpo da obra, e nesse caso a obra é mesmo um corpo, um tipo de múmia ou de um morto enorme. Então, o que eu consegui sentir primeiro foi esse corpo enorme deitado de bruços no vão do edifício da Casa França-Brasil. Mas eu já sabia que ele não seria de todo um nobre, que não seria um herói exumado do velho centro do Rio, que não seria uma homenagem ou uma exaltação das várias etapas de ocupação daquele terreno que já foi um alagadiço. Já sabia que seria fragmentado, heterogêneo, carcomido, enferrujado, apodrecido. Sabia que seria ao mesmo tempo relíquia e restolho de uma escavação arqueológica anárquica. Deveria então ser um anti-herói, carregado de citações históricas, impregnadas nas suas partes, mas cuja estratigrafia estaria completamente embaralhada em suas não camadas de ferros oxidados, madeiras apodrecidas, pedras de cantaria e todas as outras coisas exumadas que pudessem aparecer. (RUFINO, 2013, p. 9)

No 7º conto de sua *Odisseia*, Homero relata como Ulisses passa por um naufrágio na Ilha de Esquéria, quando retornava à sua terra natal. É encontrado pela filha do rei e permanece na ilha por três dias. Na sua festa de despedida, relata sua história aos presentes. Ulisses narra as três tentações de esquecimento pelas quais foi exposto e que, por passar pela última, seu barco naufragou. As tentações de esquecimento são uma forma de fazer com que o herói não retorne à sua casa e se perca. Ulisses passou por vários obstáculos na busca do retorno à terra natal: lutou contra penhascos, tempestades e forças que puseram em risco sua vida, entre elas, o deus dos mares Poseidon, mas, os piores e mais perigosos desafios foram as tentações de esquecimento. (WENRICH, 2001)

Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), em seu livro *Lembrar, escrever, esquecer*, a luta de Ulisses para voltar à Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a própria memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro. Ulisses passa por povos pacíficos que não matam, ao invés disso, oferecem ao herói, o eterno esquecimento. Esquecer e ser esquecido é pior que a própria morte.

O *Ulysses* de José Rufino traz ruínas como portas, janelas, arquivos,



gavetas, escrivatinhas, pedras, cordas, todos encontrados na cidade, abandonados e esquecidos, como se vê na figura 2.

O artista se apropriou de objetos que já foram utilizados e estavam abandonados, muitos deles soterrados por outras construções. Aqui entra a sua formação científica como paleontologista. O cientista complementa o artista. Como paleontologista ele estuda espécies desaparecidas, busca memórias do passado, como rastros e vestígios de outras civilizações. Com as ruínas encontradas, constrói seu gigante, uma nova ruína, a ruína final.

Paulo Leminski (2011, p. 172), em *A Nova Ruína*, considera a ruína como o sentido final de tudo e a obra de José Rufino é um exemplo físico disso, é a própria antiarquitetura e a antiengenharia, que cita Leminski.

Não é apenas a dimensão da obra que impressiona, mas, os materiais utilizados nela, além da possibilidade de “entrar” no corpo de *Ulysses*, de sentir o cheiro dos materiais que sofreram a ação do tempo, que foram misturados e se “transformaram” em algo único.

Tudo ali tem relação com o corpo, com as sensações e a memória, são rastros de outros tempos. Esses mecanismos da memória podem ser comparados a um arquivo, pois, nele fazemos uma seleção do que queremos guardar e destruir ou apagar, porque se guardássemos tudo não seria um arquivo, ele é uma estratégia de registro contra o esquecimento, ao apagamento e a morte da memória. O arquivo é formado a partir de uma seleção de rastros, portanto, o arquivo começa ali onde o rastro se organiza supondo que o rastro é sempre finito.

Assim, segundo Derrida,

é próprio do traço poder ser apagado, perdido, esquecido, destruído. É a sua finitude. E é porque é próprio do traço ser finito que há arquivo, isto é, que se fazem esforços para selecionar, para guardar, para destruir tais arquivos ou deixar morrerem tais rastros, para deixar desaparecerem tais rastros e guardar tais outros, porque sabemos que os rastros são finitos. E um arquivo é sempre finito, sempre destrutível. Quaisquer que sejam os progressos que se possa fazer quanto à estocagem e a conservação de arquivos, sabemos que é próprio de todo arquivo poder ser destruído. Não há arquivos indestrutíveis, isso não existe, isso não pode existir. (DERRIDA, 2012, p. 131)

Convém ressaltar que, para Gagnebin, o rastro é fruto de um acaso, não “produzido” com a intenção de significar algo, eles não são criados, mas, sim, deixados ou esquecidos: “com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido,



com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas instalações para seu pequeno museu para o resto do mundo.” (GAGNEBIN, 2006, p. 118)

Rastros estes, bem perceptíveis na obra *Ulysses* (Fig. 3), de José Rufino.

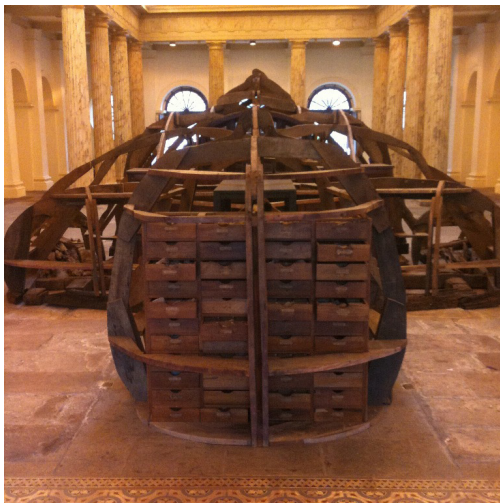


Fig. 3 - Parte da obra *Ulysses*, Casa França-Brasil, 2012.

Fig. 4 - Detalhe das gavetas na cabeça da obra *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012.

Fonte: Acervo pessoal, 2012.

O rastro é a própria memória e a memória pode ser considerada uma espécie de inventário, pois, nela estão as experiências que ficam catalogadas. Essas experiências são registro de episódios e sensações já vivenciadas, tanto a memória como o inventário são tipos de armazenamentos. Mistura de tempos, não como algo homogêneo, mas que sofre mudanças.

O próprio artista pode ter se apropriado desse conceito de arquivo relacionado com a memória e com o rastro, quando coloca gavetas na cabeça de *Ulysses* (Fig. 4). Essas gavetas estão abertas e outras fechadas, algumas possuem pedras e outras estão vazias. Seriam essas pedras as lembranças que fazem o herói seguir viagem e voltar a sua terra natal? As pedras são suas memórias, o peso de seu passado e de histórias já vivenciadas, o peso de sua consciência que impede o herói de cair nos encantamentos que o impedem de retornar. Em um arquivo,



construído com gavetas e lembranças, podemos acessar o que escolhemos, o que queremos trazer para o presente.

Para Walter Benjamin, no seu ensaio *Sobre o Conceito de História* (1940), a história é o objeto de uma construção cujo lugar é um tempo impregnado de agora pelos quais cada presente comunica-se com os diversos passados, fatos e lugares. O tempo não é homogêneo, mas, sim, constituído de vários tempos, assim como *Ulysses* e “sua estratigrafia embaralhada”, como cita José Rufino.

O artista ainda revela que seu *Ulysses* é uma coleção de pedaços, é um corpo museográfico, no sentido que é construído com pedaços de várias épocas e está exposto, no entanto, não possui uma leitura linear. É um monstro de museu, pois, suas partes estão embaralhadas, dificilmente nomeadas e catalogadas: é uma quimera¹ taxionômica.

Para entender esse conceito de mistura de tempos, muitas vezes, é necessário ter uma visão deslocada do aqui e agora do lugar. Olhando de perto, conseguimos olhar as partes e os detalhes, mas, não conseguimos ter a visão do todo. Diante do gigante construído na Casa França-Brasil, conseguimos percorrer seu corpo descansando, é possível observar os detalhes da construção e das ruínas que foram reunidas naquele corpo, no entanto, é impossível olhar o todo. É possível identificar os objetos que constituem o corpo, como é possível entrar no corpo. Podemos demorar percorrendo todo o corpo, estar fora e dentro da obra, podemos fazer parte de *Ulysses*, morar em seu corpo.

Segundo Flávio de Carvalho,

para enxergar e apreciar, ele precisa afastar-se dos acontecimentos, adquirir um ponto de vista. O acontecimento remoto é mais visível e apreciável ao observador que os acontecimentos que o afogam. A idéia mesmo de apreciação envolve viver fora do local, dos apreciadores de um certo local, já que aqueles que enxergam não são nunca os habitantes do local, pois estes acostumados à visão diária do ambiente deixam de perceber as mutações do ambiente e o que ele possui de sugestivo. O homem, dentro do ambiente, tem visão muito limitada e enxerga um ou outro acontecimento a um tempo, enquanto que o homem afastado, o homem em vôo enxerga simultaneamente toda a vida de um mundo. O arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade do homem em vôo, é capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos. (CARVALHO, 2005, p. 41)

Ao entrar na Casa França-Brasil, não se tem ideia do que existe lá dentro, é possível apenas observar a planta dos pés, de algo que está ocupando o Salão Principal, como se vê na figura 5. Os pés são feitos de madeira, e estão dispostos



como uma estante, mas uma estante vazia... o que guardava essa estante? Essa planta dos pés nos remete ao texto de Jean-Luc Nancy, no qual o autor trata do vestígio da arte. O que restou da cidade, dessas construções derrubadas e que foram exumadas pelo artista? O que restou foi apenas o vestígio, “ao mesmo tempo um rastro evanescente e um fragmento quase inapreensível”. (NANCY, 2012, p. 289)

Segundo o autor, a palavra vestígio designa a planta do pé e sua impressão ou rastro. A planta do pé é algo que não conseguimos ver usualmente, é algo que fica escondido, perto ou sobre o solo, como os fragmentos utilizados pelo artista para a construção de sua obra. São vestígios de outros tempos, como passos de alguém que não conseguimos identificar. Nosso primeiro olhar para a obra, se dá para a planta dos pés, como se o artista tentasse mostrar o que nunca pode ser mostrado, o que está escondido, ou enterrado e esquecido.



Fig. 5 - Os pés da obra *Ulysses*, vistos da entrada da Casa França-Brasil, 2012.

Fonte: Acervo pessoal, 2012.

Ele trabalha com esse jogo de opostos. Será que Ulysses está dormindo ou está morto? Jean-Luc Nancy cita que a face, o rosto, que é o oposto da



planta dos pés, vem de uma raiz que significa apresentar, expor, mas em *Ulysses*, não conseguimos ver a sua face, conseguimos percorrer e entrar no corpo, conseguimos ver o topo da cabeça preenchido com gavetas, mas, não conseguimos ter acesso a seu rosto. É como se o que precisássemos ver e prestar atenção não estivesse exposto, então, precisamos procurar o que precisa ser revelado, o que é mais importante.

O tamanho da obra e a sua ocupação do espaço é algo que impressiona. A obra estabelece uma relação com o observador pelo tamanho, que requer a aproximação e, também, o distanciamento, além de possibilitar que se entre no corpo construído. Isto desperta vários questionamentos como: o que será feito com a obra, já que foi uma obra construída para a cidade e com seus restos?

Poinsot (2012), em seu texto *A Arte Exposta – o Advento da obra*, reflete sobre a questão da dimensão da obra, e, no caso de seu texto, trata da pintura, mas, podemos aplicar também em outros gêneros artísticos e à obra de José Rufino.

Então, segundo Poinsot,

a dimensão muda tudo, a quantidade muda a qualidade. [...] Entre um grande quadro e aquele que o olha, uma relação de envolvimento íntimo se estabelece. As bordas do quadro se estendem além do perímetro de sua visão e ele é aspirado na ação que se desenrola na tela. Uma superfície vermelha de seis metros de largura tem uma cor totalmente diferente de uma superfície de dois metros do mesmo vermelho e produz um efeito diferente. (POINSOT, 2012, p. 150)

O ato de caminhar, o deslocar-se fisicamente no espaço e a experiência na qual o corpo é colocado, articulam outros tempos, resgatam memórias que acompanham esse deslocar. Esse constante movimento para olhar a obra, essa aproximação e distanciamento, transportam o observador para outro lugar, para o lugar da memória, em que não existe uma ordem para acessar os acontecimentos e as lembranças, pois, elas permanecem embaralhadas. Constatou-se que esse deslocamento é o mesmo que o autor Flávio de Carvalho (2005) cita quando considera que observador em um museu, possui uma visão ampla dos fatos, pois, pode percorrer vários tempos sem uma ordem pré-determinada.

Podemos ainda considerar, segundo o mesmo autor, que o valor de uma época não é percebido dentro da sua época porque não há ponto de vista, não conseguimos ter essa visão deslocada dentro do nosso próprio tempo para os fatos, não há contraste e comparação e, sendo assim, não pode haver julgamento.



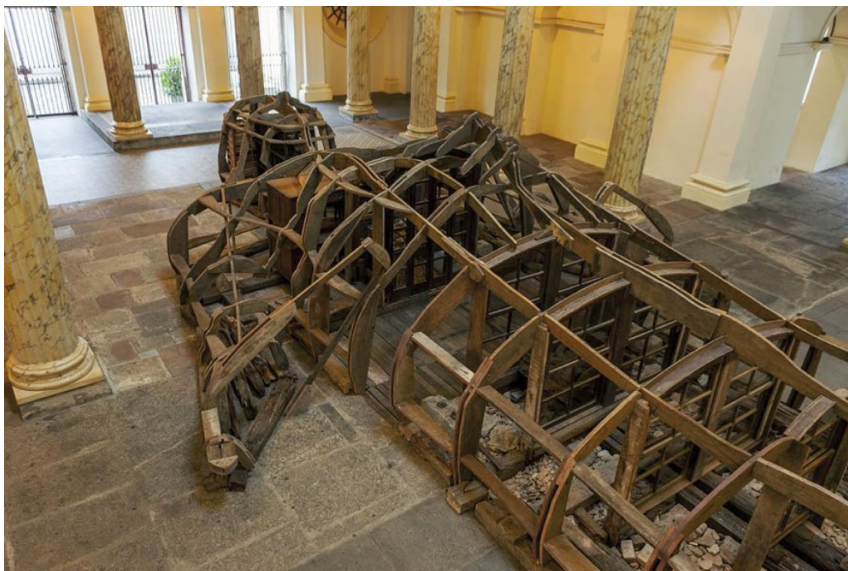


Fig. 6 - José Rufino, *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012. Fonte: RUFINO, 2014.

Ulysses, de José Rufino (Fig. 6), traz à tona, também, uma discussão em relação aos monumentos e à morte. Jacques Le Goff (2003) cita que os monumentos são sinais do passado e podem evocá-lo, perpetuando a recordação, eles fazem lembrar, evitam o esquecimento. Os monumentos podem ser comemorativos ou “perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte” (LE GOFF, 2003, p. 526).

O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva), e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos. Assim como as ruínas, são símbolos de algo que existiu e não pode ser esquecido, em sua visualidade, estabelecemos relações afetivas, que fazem parte da memória coletiva de uma cidade, evocando lembranças de outros tempos.

Benjamin estabelece relações entre a lembrança, a arqueologia e a memória no texto *Escavando e Recordando*, no livro *Rua de Mão Única* e no livro *Passagens*. No primeiro, ele afirma que uma verdadeira lembrança deve, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, mas, também, outras de

outros tempos, que podem ser relacionadas, como um relatório arqueológico, que não estuda apenas a camada encontrada, mas, as camadas que originaram aquele achado.

Existe uma espécie de ponto de convergência de todas as informações encontradas, mas a partir desse ponto, podemos tomar vários caminhos de leituras da obra, como em uma escavação arqueológica. No livro *Passagens*, Benjamin cita que a modernidade não dá tempo para as coisas envelhecerem, assim como, o que está acontecendo na Cidade do Rio de Janeiro com suas novas construções, e que as cidades nos fornecem uma arqueologia da memória, com o acúmulo de obras, monumentos e objetos.

A ordem criada por José Rufino no espaço expositivo nos remete a memórias urbanas e, ao mesmo tempo, a uma coleção de objetos, como aqueles encontrados em um museu. Sua obra, antes de ser explicada, precisa ser vivenciada, experimentada. O diálogo entre a memória, objetos, esquecimento, arquivo, inventário, nos mostra uma linha condutora entre este trabalho e outros que serão apresentados, de modo que podemos identificar seu sentido poético, sua fatura e interlocuções com suas obras e de outros artistas.

Na arte contemporânea, evocar a memória, nos coloca em um tempo fora de tempo, nos propõe um ir e vir constante, trazendo o passado para o presente. Na exposição *Ulysses*, o artista transporta o observador para as memórias da cidade, rastros de seu passado e suas lembranças que aparecem materializadas, transformadas no gigante construído com fragmentos de ruínas. O observador é convidado a participar da memória coletiva da cidade percorrendo e entrando nesse corpo, fazendo suas próprias associações com algo já vivenciado e que ficou gravado como um rastro.

¹ Monstro da mitologia grega, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão. Criação absurda da imaginação.



Referências

BENJAMIN, Walter (1892 – 1940). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – obras escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Tradução Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Rua de mão única* – obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Edições 34, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ed. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2003.

LEMINSKI, Paulo. *Um abc de ruínas* - Ensaios e Anseios Crípticos. São Paulo: UNICAMP, 2011.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stephane (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

POINSOT, Jean-Marc. A Arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stephane(Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

QUIMERA. *Michaelis* - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br>. Acessado em: 27 de jan. 2014.

RUFINO, José. Disponível em: <http://www.joserufino.com/site/obras>. Acesso em: 21 jan. 2014.

RUFINO, José. *Ulysses* [Marcelo Campos]. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

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

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em maio de 2014.

