

**SOBREVIVÊNCIA E APAGAMENTO: O SUDÁRIO NA OBRA
PLASMATIO DE JOSÉ RUFINO**

**SURVIVAL AND ERASURE: THE SHROUD IN THE WORK
PLASMATIO OF JOSÉ RUFINO**

Lucian Januário / UFPB

RESUMO

Este artigo busca discutir determinados aspectos da obra *Plasmatio* do artista José Rufino, obra na qual estão presentes as características fundamentais daquilo que move a produção do artista. Em *Plasmatio*, memória e esquecimento, sobrevivência e apagamento se articulam e se reforçam, se potencializam em um Sudário. Assim, através do conceito de virtual de Didi-Huberman, de representação em Ginzburg e das leituras de Walter Benjamin, buscaremos pensar a obra a partir de seu *pathos* sacrificial.

PALAVRAS-CHAVE: José Rufino; Plasmatio; Memória; Esquecimento; Sudário.

ABSTRACT

This article seeks to discuss certain aspects of José Rufino's work Plasmatio, a work in which the fundamental characteristics of what moves the artist's production are present. In Plasmatio, memory and oblivion, survival and erasure are articulated and reinforced, potentiate in a Shroud. So, through the concept of virtual in Didi-Huberman, of representation in Ginzburg and Walter Benjamin's readings, we will try to think about this work from its sacrificial pathos.

KEYWORDS: José Rufino; Plasmatio; Memory; Oblivion; Shroud.

Sobrevivência da Memória e Encarnação

Na exposição de retrospectiva de José Rufino intitulada *Incertae Sedis*, ocorrida entre outubro de 2005 e março de 2006 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), foi exibida uma versão de *Plasmatio*, para esta exposição, Claudia Saldanha, que dividiu a curadoria com Guilherme Vergara, escreveu que:

Sobre manuscritos antigos, reunidos e colados, Rufino pinta e dobra e, utilizando-se de processos inspirados nas pranchas de Rorschach, obtém uma forma simétrica e antropomórfica difícil de decifrar. A forma não tem face e seus limites são imprecisos. O corpo não está presente, mas seu rastro e sombra revelam sua compleição. (SALDANHA, 2005, p.04).



Figura 1: José Rufino - *Plasmatio*, 2005.
Detalhe da instalação - Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Em *Plasmatio* (Figura 1), o artista José Rufino reúne cartas, documentos e objetos de vítimas desaparecidas da ditadura militar (1964-1985), objetos estes doados pelas famílias das vítimas, e realiza uma sobreposição de tais objetos com monotipias, manchas simétricas, elemento este recorrente em suas obras. Como extremamente capazes de gerar pareidolias, estas manchas que fazem alusão ao método de Hermann Rorschach, no contexto de que trata *Plasmatio*, adquirem formas que lembram corpos, ainda que desfigurados.

Na justaposição de fragmentos da memória e desenhos feitos pelo artista, hora se preserva o conteúdo das cartas e documentos, hora o que é visível é apenas o desenho, as manchas simétricas das marcas de um corpo ausente. Moacir dos

Anjos escreve sobre primeira versão de *Plasmatio*, apresentada na XXV Bienal de São Paulo, no ano de 2002, que:

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. (ANJOS, 2002).

Neste jogo entre aquilo que restou do passado em forma de fragmentos que agrupados ganham caráter coletivo, repletos de memórias, lembranças e saudade e as intervenções do artista, nos chama atenção o aspecto religioso que a obra adquire. Este elemento aurático que traz as marcas de um corpo ausente, desaparecido, um corpo mortificado, violentado nas salas de tortura durante a ditadura. Um corpo que readquire presença, ainda que não materialmente, mas no plano simbólico por meio dos vestígios reminiscentes na forma de um sudário.

Pois se com o desaparecimento o corpo destas pessoas se perdeu e o que restam são aqueles fragmentos, o artista restitui sua presença através de outros vestígios, e estas manchas de Rorschach atestam a sobrevivência da memória transfigurando-se nas marcas de um corpo que deixou ali estampado sua presença corpórea, evocando não os corpos dos quais nos falam os documentos que servem de suporte, mas uma espécie de corpo coletivo, anônimo, de aparência imprecisa e diáfana, que resiste ao esgarçamento gradual da memória comum (ANJOS, 2002).

Aspecto religioso, pois o Sudário nos remete a um certo *pathos* sacrificial, identificação com aspectos do cristianismo, o sofrimento do corpo, e enfim, o martírio.

Portanto, é de suma importância buscar compreender como estes aspectos religiosos se configuram, não especificamente na obra de Rufino, nem exclusivamente no contexto histórico ao qual a obra remete ou naquele em que se deu seu processo de criação, mas justamente nessa relação entre temporalidades distintas, relação que é essencialmente anacrônica, heterogênea, repleta de sintomas.

Se em *Plasmatio*, José Rufino faz uso consciente da apropriação de diversos elementos para a criação de suas obras, reintegrando-os, plasmando-os em seus “encontros ressignificantes ou reenergizantes entre arte e existência, passado e presente, formando uma unidade fenomenológica entre matéria, memória e consciência percepções e sensações” (VERGARA, 2005, p.06), e este é um elemento central em toda sua produção artística, há de se pensar na questão da intencionalidade do artista quando desloca objetos de sua função, originalmente alheios à arte.

Assim, procuramos aqui perceber as associações referidas em seu sentido formal e patológico, seus mecanismos, em suma, a agência conceitual destes elementos constitutivos do processo formador da imagem.

Portanto, se pretendemos neste momento investigar o elemento religioso em *Plasmatio*, não é a partir da relação que José Rufino estabelece com o sagrado, suas crenças ou história pessoal com a religião, mas de como a própria dinâmica religiosa atua através de um *pathos* sacrificial de maneira simbólica. Seja então no contexto do Sudário de Turim, no da ditadura militar brasileira ou na sociedade em que o artista está inserido no momento da criação de *Plasmatio*, em todos estes contextos o elemento patológico do sacrifício está presente, resta então buscar aquilo que é sintomático neste *pathos*.

Para pensar nesta dinâmica religiosa que encontramos em *Plasmatio*, utilizaremos o conceito de “capitalismo como religião”, de Walter Benjamin. Conceito este que nos permite dialetizar os campos da religião, da política e da história em uma tentativa de síntese que nos parece muito mais adequada para compreender, de um lado, um elemento tão complexo em significados como o Sudário, e por outro, a escolha deste elemento por José Rufino em uma obra também complexa em sua urdidura, em seus significados e sentidos políticos e históricos como *Plasmatio*.

Creio também no fato de que ao centrar a análise do Sudário em seu elemento patológico, permite auxiliar na compreensão do aspecto anacrônico e heteróclito que perpassa os elementos integrantes de *Plasmatio*, e de maneira geral toda a produção artística de José Rufino, indo de encontro também ao próprio caráter anacrônico da história da arte em si, partindo da visão de Warburg e Didi-Huberman.

O Capitalismo Como Religião

No texto *Capitalismo Como Religião*, Benjamin invoca a palavra “culto” para definir uma das características mais importantes deste sistema político/religioso, é interessante notar como esta palavra aparece também de forma importante em seu célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para Benjamin, a característica maior da arte na era de sua reprodutibilidade técnica é a ausência da *aura* através da suplantação do *valor de culto* pelo *valor de exposição* (BENJAMIN, 2017). Como *Plasmatio* configura-se como uma instalação feita a partir de diversos objetos repletos de história, a obra não é passível de reprodução técnica, assim, o valor de culto que se perde nas obras tecnicamente reprodutíveis não se perde aqui, tal valor tem sua existência assegurada pelo próprio valor histórico (RIEGL, 2014, p.32), dos objetos e pela autenticidade que permanece com eles e não pode ser reproduzida.

Porém, existe outro elemento na obra que nos remete, senão ao valor de culto, mas a uma dinâmica de objetos cultuáveis, que é o Sudário, cujo destaque na obra contrasta violentamente com a frieza dos móveis de escritório com os quais José Rufino compõe a instalação.

Portanto, o elemento religioso em *Plasmatio* é carregado de sentidos, tensões e ambiguidades, assim como a própria religiosidade existente na Modernidade se comporta no contexto do capitalismo. Desse modo, para analisar essa relação é preciso buscar a expressão visível e ritualística do espírito que move a sociedade, hoje, no mundo moderno, esse espírito se expressa não mais nas tradicionais instituições religiosas, mas no próprio capitalismo (COELHO, 2014, p.10).

Nesse sentido seria então uma religião sem teologia nem dogmática, onde as coisas apenas adquirem significado em sua relação imediata com um culto sem sonho e sem piedade, um culto profundamente culpabilizador e não expiatório (BENJAMIN, 2016). Neste capitalismo como religião, onde não há reforma, mas apenas o esfacelamento do ser “tanto a dimensão religiosa quanto a razão mítica permanecem atuando na existência humana, mesmo que em linguagem secular” (COELHO, 2014, p.11).

A força da narrativa mítica sacrificial, seria, ainda de acordo com Coelho (2014), a força capaz de conseguir criar imagens que justificam a barbárie do sistema político, econômico e religioso que é o capitalismo. Tais sacrifícios seriam redimidos por promessas de superação de crises econômicas e políticas, que como sabemos, nunca cessam no capitalismo.

Assim, segundo Hinkelammert (1983, apud COELHO, 2014) não bastaria apenas afirmar que o *capitalismo é uma religião*, sem também afirmá-lo como uma *religião do fetiche*, na qual, através da idolatria, surgiria uma racionalização capaz de legitimar e de justificar o mal, torná-lo positivo, necessário, assim como no sacrifício. Portanto, não se trata apenas de evidenciar os aspectos ocultos do capitalismo e sua estrutura essencialmente religiosa, mas de evidenciar o quão perversos são estes aspectos e esta estrutura sacrificial, assim como sua real dimensão dentro da dinâmica do capitalismo.

A dimensão sacrificial do capitalismo enquanto seu “disfarce estrutural” (ASSMANN, 1989, p.303) marca, de modo contundente, sua face desumanizadora. No sentido de que a força da narrativa mítica sacrificial é o que possibilita o surgimento do imaginário que justifica a barbárie do sistema político, econômico e religioso capitalista. É a dinâmica que, para citar a famosa Tese IX de Benjamin (2016), está por trás do *progresso* que empurra o *anjo da história* para o futuro, enquanto seus olhos se voltam às ruínas do passado. Em suma, é parte integrante de maior importância no *modus operandi* do capitalismo, é aquilo que, como dirá Bataille “arranca a vítima ao mundo da utilidade e a entrega ao do capricho ininteligível” (1993, p.22).

Benjamin estava consciente da dinâmica subjacente do capitalismo na qual o sacrifício não tem razão de existir senão por si só, e como em tudo mais neste sistema, através da maximização de intensidade, da autoavaliação permanente de seu próprio culto, gerar mais sacrifícios em seu “processo vitimário” (ASSMANN, 1989).

O Sudário Como Elemento Virtual

Como elemento simbólico, o Sudário em *Plasmatio* se torna parte desta dialética sacrificial religiosa e política, mais especificamente cristã e capitalista. Dialética esta

que não forma síntese, visto que é sempre conflituosa, não solucionada, problemática em sua natureza.

Ao passo que, porém, este Sudário traz esta relação com Cristo enquanto personagem salvífico, de dupla natureza, mundana e sagrada, tais pessoas que são lembradas e ressignificadas viveram e desapareceram em um contexto político muito específico, o da ditadura militar brasileira com sua lógica e sua dinâmica sacrificial advinda do capitalismo, na perversidade de seu processo vitimário.



Figura 2: José Rufino – *Plasmatio*, 2002.
Detalhe da instalação. 25ª Bienal de São Paulo.

O Sudário (Figura 2) guarda diversos elementos que se conectam no plano simbólico e iconológico com o Sudário de Turim, com o martírio e a paixão de Cristo, a mortificação do corpo, e a um *pathos* sacrificial cristão. Este Sudário representa um ato, portanto, de *transsubstanciação*, pois da ausência dos corpos, onde havia só lembranças e saudade, instaurou-se um tipo particular de presença, um vestígio remanescente de um, ou de muitos corpos que na realidade não estiveram ali fisicamente.

Mas será que é válido falarmos sobre, de fato, uma representação neste caso? Qual relação se pode estabelecer entre representação e transubstanciação? Ginzburg (2001) trata destes dois fenômenos no seu ensaio *Representação - A Palavra, a Idéia, a Coisa*. Neste ensaio, Ginzburg parte de dois modos de representação distintos utilizados nas práticas funerárias de monarcas franceses e ingleses, principalmente do século XV e XVI: o primeiro, uma efígie de cera, madeira ou couro colocado sobre o catafalco real, o segundo, a cama funerária vazia, coberta apenas com a mortalha. A evocação mimética presente no primeiro caso não existe no segundo, ainda que em ambos o termo representação seja usado.

Nesse sentido, a representação, se por um lado, assume o lugar daquilo que se pretende representar, e fazendo isso, portanto, evoca a *ausência* da coisa em si, por outro lado, ao tornar visível aquilo que pretende representar, passa a sugerir e evocar uma *presença*. Assim, a representação oscila entre ausência e presença – entre ser um substituto da coisa real e apenas sua evocação mimética. Não apenas estas imagens buscavam representar os monarcas na hora de seu funeral, como também em outras ocasiões seu uso buscava possibilitar uma espécie de *ficção da subsistência pós-morte*. Como podemos notar, a representação ganha um caráter especial quando se trata de um acontecimento como a morte, pois:

[...] a morte, qualquer morte, é um acontecimento traumático para a comunidade, uma verdadeira crise que precisa ser superada por meio de rituais que transformam o evento biológico em um processo social, controlando a passagem pela qual o corpo em putrefação - o mais instável e ameaçador dos objetos - torna-se um esqueleto. (GINZBURG, 2001, p.66).¹

De qualquer forma, em ambos os casos a representação configura-se, para além da simples substituição ou evocação mimética da forma, uma operação simbólica – necessita-se da representação para lidar com aquilo que, em última instância, não poderíamos “encarar de frente”, sem uma articulação intermediária simbólica.

A hipótese de Ginzburg reside no fato de que tais modos de representação só se tornaram possíveis pelo dogma da transubstanciação, da Eucaristia – pão e vinho transformados na presença real, concreta e corpórea de Cristo através do sacramento.

JANUÁRIO, Lucian. Sobrevivência e apagamento: o Sudário na obra *Plasmatio* de José Rufino, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.188-201.

O dogma da transubstanciação, na medida em que negou os dados dos sentidos em nome de uma realidade profunda e invisível, pode ser interpretado - ao menos por um observador externo - como uma extraordinária vitória da abstração. (GINZBURG, 2001, p.78).²

Assim como na transubstanciação, quando a representação lida com signos religiosos a simples dicotomia entre substituição e evocação mimética da forma não ocorre de maneira tão simples. Pois ainda que se possa aceitar a imagem enquanto substituição, aceitar a condição de sua real presença, e também como evocação mimética – e com isso construir uma ponte entre o mundano e o sagrado, é preciso salientar que mesmo nesse “contato” há sempre uma distância, uma intransponibilidade repleta de mistério. Portanto, em tais imagens, ainda que a evocação mimética esteja presente, há uma ênfase sobre “todos os elementos do inacessível, o misterioso e fundamentalmente estrangeiro que o mundo além da morte mantém para os vivos” (VERNANT, apud GINZBURG, 2001, p.71)³.

Assim, se na Paixão de Cristo e em sua ressurreição o Sudário é o elemento no qual se eterniza a imagem do ato da transubstanciação de um corpo físico, encarnado, para o plano espiritual, um vestígio do sacrifício que marca a passagem do plano terrestre para o sagrado, a eucaristia realiza este mesmo ato representacional por outras vias, não miméticas, mas através da substituição.

Já em *Plasmatio* o Sudário marca simbolicamente o movimento inverso, daquilo que do campo imaterial (re)adquire uma presença física, das memórias e das lembranças e esquecimentos se torna um único corpo, o corpo de muitos, um corpo político - mas de que forma? Seria suficiente sinalizar a forma que as manchas de Rorschach adquirem? Salientar que, devido ao seu contexto elas lembram corpos? Não seria isso uma simplificação extrema de nossa parte?

O Sudário, neste sentido, é aquilo que de certa forma catalisa estes elementos, que, como mencionado acima, são dialéticos, ainda que não formem síntese. Constelação de elementos que hora compreendemos, hora seu sentido nos é totalmente ocultado, que hora captamos o que ali está, hora nos escapa, ainda que consigamos enxergá-lo. Assim, podemos concordar que afetos evocados como “saudades e dores são revitalizadas como substâncias para um fluxo público e social

de energias artísticas reordenadoras dos sentidos pela percepção, que ultrapassam o positivismo crítico da razão” (VERGARA, 2005, p.11). O Sudário, portanto, opera no estranhamento e na incompletude do nosso saber, e do próprio método que utilizamos para aprendê-lo.

No entanto há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis, legíveis ou invisíveis -, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não saberes produzidos e transformados. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23).

Assim, para tentar compreender *Plasmatio* é necessário voltar àquilo que Didi-Huberman irá chamar de *virtual*: “ele é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque *virtual*. É o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.26). Designando, portanto, justamente a potência daquilo que não aparece visivelmente, porém, ao mesmo tempo, não é invisível: podemos enxergá-lo, sabemos de sua presença, o percebemos e o sentimos. “Assim, aparece destacada a qualidade do figurável – terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.26).

Neste caso, podemos acreditar que se trata de um olhar tanto do espectador quanto do criador, pois como sabemos, José Rufino está implicado intimamente nesta história, nessa atmosfera de lembranças e saudade, segundo ele, havia “algo no ar [...] um perigo real, não tangível (SALDANHA, 2005, p.04), convivia com estes “fantasmas” enquanto filho de participantes do movimento comunista.

Este dado biográfico marcante, comum a muitos brasileiros, conferiu à obra do artista um caráter investigativo, quase arqueológico, acerca das recordações de infância. Desta forma, uma curiosa busca instaura-se na tentativa de identificar um corpo. A ausência se traduz então em uma reconstituição aproximada, uma imagem idealizada, mas ainda sem rosto o sem nome. (SALDANHA, 2005, p.04-05).

Portanto, o destaque que o Sudário possui – e se possui, é porque assim damos a ele – dentro de *Plasmatio*, é porque ele escapa à nossa compreensão, porém não totalmente. Nós sabemos de certas coisas: as cartas dos desaparecidos, os documentos, a mancha de Rorschach, a semelhança e a lembrança do Sudário de

Cristo, os sacrifícios... Mas há algo que nos escapa, algo que não sabemos e temos a consciência deste *não-saber*. Desde o fato de não podermos ler todo o conteúdo das cartas, deste ocultamento premeditado e consciente operado pelo artista, neste fluxo confuso entre lembrança e premeditado esquecimento – apagamento, ou mesmo do caráter misterioso e lacunar das manchas de Rorschach, ao mesmo tempo carente e abundante de significados. Assim, entre aquilo que é visível e aquilo que é rastro de apagamento, há um incômodo:

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. (ANJOS, 2012).

Neste sentido, os *vestígios* no interior deste Sudário podem ser relacionados, seguindo-se à reflexão de Didi-Huberman, às imagens que se apresentam nos sonhos, segundo Freud, no sentido da apresentabilidade destes fragmentos postos juntos, onde “a única sobrevivência é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento. Um operador visual de desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.194). Rastros de apagamento que devem, portanto, ser investigados, decifrados, interpretados, ainda que sem sucesso. Semelhança entre a obra, a história e as práticas de perseguidos durante a ditadura.

A partir de cartas trocadas entre presos políticos e seus familiares, coletadas pelo artista, inicia-se um longo processo de, paradoxalmente, decifrar e encobrir manuscritos, que guarda certa semelhança com os métodos empregados por seus autores. Esta escrita através de códigos, que à época desviava a atenção de olhares vigilantes, é o fio condutor de *Plasmatio*. São correspondências cifradas que provocam lembranças de imagens, de histórias guardadas que Rufino coleciona e refaz, através de percursos às vezes tortuosos, como as linhas entrelaçadas que atravessam a sala e se atam aos carimbos presos à parede. (SALDANHA, 2005, p.05).

Assim, o acontecimento do que é *virtual* é aquilo que nos desprende das condições que compreendemos habitualmente quanto ao conhecimento visível e legível das imagens, designa aquilo que é não e visível, aquilo que é pura potência. Esta escrita codificada e cifrada das cartas, documentos e manifestos de percursos tortuosos,

agora parcialmente *invisíveis*, pois ocultadas pelas manchas de Rorschach pintadas por Rufino. Este corpo indecifrável, identidade não revelada, parcialmente *ilegível*, de limites e compleição imprecisos. Porém, ainda que misteriosos, são também *visíveis* em algum momento, elementos de potência. Potência esta que os Sudários de Plasmatio carregam em si, a partir daquela substância contida na memória, estes “resíduos de trajetórias afetivas” (VERGARA, 2005, p.09), elos da existência para além da superfície artística, além da tela branca que:

[...] extrai da sua espécie de negatividade a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas mas constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos que aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.26).

Contudo, não podemos acreditar ser desprovido de sentido, sendo justamente o oposto, esta potência possui constelações de sentidos, e se aqui usamos a palavra constelações, não é simplesmente para indicar uma noção de grandeza, mas também de distância e inacessibilidade, da mais pura inacessibilidade destes sentidos para nós.

Este processo de “escrita codificada cifrada” contida nos textos usados por Rufino, assim como seu próprio processo criativo nos exige um tipo de olhar, um certo método que, como já mencionamos, foge daquela iconografia que da qual a História da Arte tanto fez uso – e com tanta certeza continua a se apoiar. Estes objetos possuem certa aura, e com ela, exigem um tipo de crença, uma certa expectativa de *revelação* por parte deste objeto que nos entrega apenas sintomas, através de seu “choque único e a insistência da sua memória virtual, seus labirínticos trajetos cheios de sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.30).

Mas ora, como então tentar apreender este objeto repleto senão de mistérios? Eis aqui outro elemento anacrônico em *Plasmatio*, pois seu valor aurático consiste nessa duplicidade entre imediato – alguém seria capaz de negar a extrema potência visual, imediatamente visual da obra? E por outro lado, misterioso, pois jamais teremos a sensação de entendimento total. Como demonstra Didi-Huberman, este

tipo de duplicidade era conhecida pelos homens da Idade Média, ela estava na Palavra, na Sagrada Escritura (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Eles precisavam – a crença o exigia – cavucar o texto, abri-lo, praticar nele uma arborescência infinita de relações, de associações, de desdobramentos fantásticos em que tudo, especialmente tudo não estava na “letra” mesma do texto (seu sentido manifesto), podia florescer. Isso não se chama uma leitura [...] mas uma exegese. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.30).

Há de se ter, enfim, uma postura semelhante em relação a este Sudário, pois assim como para os homens da Idade Média, na Escritura, cada partícula era apreendida, por um lado, como potência do acontecimento, do alcance imediato (ou milagroso), e daquilo que está próximo e evidente; por outro lado, era também aquilo que era extremamente misterioso, inalcançável, distante e obscuro – assim é o Sudário de *Plasmatio*, uma aporia, virtual e inacessível, porém urgente.

Notas

¹ No original: “He shows that death, any death, is a traumatic happening for the community, a true crisis that needs to be overcome by way of rituals that transform the biological event into a social process, controlling the passage by which the putrefying body - that most unstable and threatening of objects - becomes a skeleton.”

² No original: “The dogma of transubstantiation, inasmuch as it denied sense data in the name of a profound and invisible reality, may be interpreted - at any rate, by an outside observer - as an extraordinary victory of abstraction.”

³ No original: “Yet, in so doing, it at the same time emphasizes all the elements of the inaccessible, the mysterious, and the fundamentally foreign that the world beyond death holds for the living.”

Referências

- ANJOS, Moacir dos. *Contra Esquecimentos*. Folder produzido pelo artista na ocasião da XXV Bienal Internacional de São Paulo. João Pessoa, 2002. Texto disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/wp-content/uploads/2011/04/Moacir-dos-Anjos-Contra-esquecimentos2.pdf>>. Acesso em: 20/11/17.
- ASSMANN, Hugo, HINKELAMMERT, Franz J. *A Idolatria do Mercado: Ensaio Sobre Economia e Teologia*. São Paulo, Editora Vozes, 1989.
- BATAILLE, Georges. *Teorias da Religião*. São Paulo, Editora Ática S.A., 1993.
- BENJAMIN, Walter. *O Capitalismo Como Religião*. São Paulo, Boitempo, 2013.
- _____. *O Anjo da História*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016.
- _____. *Estética e Sociologia da Arte*. Belo Horizonte, Autêntica Editora 2017.
- COELHO, Allan da Silva. *O Capitalismo Como Religião: Uma Crítica A Seus Fundamentos Mítico-Teológicos*. 2014. 275 f. Tese de Doutorado. Doutorado em Ciências da Religião. Faculdade de Humanidades e Direito, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo, Editora 34, 2013.
- _____. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.
- GINZBURG, Carlo. *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance*. New York, Columbia University Press, 2001.

RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: A Sua Essência e Sua Origem*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

SALDANHA, Claudia; VERGARA, Luiz Guilherme. José Rufino, *Incertae Sedis*. Folder da Exposição no MAC de Niterói, disponível em: <culturaniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/29_Incertae-Sedis-Jose-Rufino.pdf>.

Acesso em: 19/11/17.

Lucien Januário

Mestrando em Artes Visuais - História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais (Universidade Federal da Paraíba) e graduado em Artes Visuais (UNIASSELVI). Suas principais áreas de interesse são arte contemporânea, corpo, memória e historiografia da arte.