



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Entre o Céu e a Terra', de Rui Chafes]

Mário Avelar

Para citar este documento / To cite this document:

Mário Avelar, "[Recensão crítica a 'Entre o Céu e a Terra', de Rui Chafes]", *Colóquio/Letras*, n.º 183, Maio 2013, p. 238-241.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

prefácio, um certo narcisismo difícil de evitar para quem se aventura pelos terrenos do intimismo e da autobiografia.

O sujeito que encontramos aqui busca de si e dos outros, mas sobretudo destes, a face mais brilhante, mais luminosa, expressando com frequência um sentimento de gratidão para com aqueles que o ajudaram a progredir como indivíduo. Por isso, concerto tem talvez ainda uma outra aceção — para além da relação com a música clássica, onde avultam as referências a Vivaldi, por exemplo —, porventura mais bíblica, porquanto significa também pacto ou aliança: não propriamente com Deus, mas com a vida que, na obra de Osório, parece muitas vezes atingir uma dimensão sagrada.

Concluindo: não será sempre para aquele que se procura, mesmo através dos outros — sobretudo dos que mais amou —, o pacto com o passado algo essencial? O pacto com um passado que é o seu e o dos seus, qual farol iluminando a vida adiantada de alguém que encontra nas lembranças afetivas um território seguro? Em *O Concerto Interior*, é com o passado, espaço anterior e interior, que o sujeito estabelece a aliança com uma visão sobre a vida e a arte que se deseja luminosa, brilhante e limpa, onde o sofrimento, apesar de presente, serve sobretudo como degrau para um patamar espiritual mais elevado, pontuado pela beleza das coisas naturais, dos bichos e dos gestos fraternos, estando tudo isso envolto numa poesia que é quase música. Assim, confundem-se perspectivas textuais, onde tão depressa vimos o homem atrás do poeta como, em seguida, é este que se revela, convertendo a presente obra num belo exemplar de escrita do eu, onde ao autobiográfico e memorialístico se junta ainda uma inegável nota poética.

Filipa Barata

Rui Chafes

ENTRE O CÉU E A TERRA

Lisboa, Documenta / 2012

A frase inicial de *Entre o Céu e a Terra* não pode deixar de causar perplexidade: «Nasci em 1266 numa pequena aldeia, que já não existe, na Francónia, na Baviera» (p. 11). Sabendo nós que Rui Chafes é um artista contemporâneo, como se justifica esta declaração na primeira parte do livro intitulada «História da Minha Vida»? E, todavia, esta é, de facto, uma narrativa autobiográfica de aprendizagem e formação estética; um *Bildungsroman*, afinal.

Enquanto Eliot convocou a solenidade decorosa do ensaio em «Tradição e Talento Individual», para, subliminarmente, justificar o seu percurso criativo através da sua afinidade com vozes que, ao longo do tempo, teriam definido, não *uma* tradição, mas *sim a* tradição, Rui Chafes optou por um registo claramente subjetivo, o da autobiografia, para delinear, não apenas uma estética na qual se revê, mas também um percurso formativo, um percurso de aprendizagem «desse difícil mister de formar o espaço, de o interrogar, de o inverter, de substituir um objeto pela sua sombra» (p. 12). Daí que esta primeira secção de *Entre o Céu e a Terra* participe do subgénero *Bildungsroman*; mais correto seria dizer que o revê e amplia.

Com efeito, o percurso aqui exposto revela ser, desde logo, um solo de tensões estéticas próprias — mesmo quando não enunciadas — dos tempos em que emergem os momentos mais significativos da narrativa; por exemplo, as tensões entre luz e sombra. Importa recordar que, em torno do conceito de luz, se edificou uma influente tradição do pensamento que percorre a Idade Média, dos neoplatónicos a Santo Agostinho, de João Escoto Erígena a Tomás de Aquino. Esta tradição atribuiu à luz um estatuto privilegiado en-

quanto teofania entre os elementos materiais¹. Por seu turno, a sombra² participa de um estatuto ontológico medieval que persiste ainda em Giotto, o qual terá nascido em 1266, ou seja, no mesmo ano que o autor desta história. Ora, enquanto no período medieval a sombra persistia nas margens do registro pictórico, com Giotto ela afirma a sua presença. É com essa afirmação que se inicia o percurso de aprendizagem do artista. Assim emerge também uma filiação e uma estética.

Contrariamente à expectável exibição do protagonista no registro autobiográfico, «A História da Minha Vida» evidencia uma reiterada postura de humildade, decorrente do anonimato desse trabalho artesanal: «a recompensa pelo nosso esforço e pela mestria do nosso trabalho era o anonimato, escondido atrás dos poucos Mestres que, então, eram reconhecidos como tal» (p. 12). O anonimato não deverá, contudo, ser confundido com a ausência de uma impressão (física, estética) pessoal. Recorda John Ruskin que os diferentes signos que povoam a frontaria de uma catedral, «são sinais da vida e da liberdade de cada trabalhador que esculpiu a pedra»³. A afirmação da presença individual deve, portanto, ser enquadrada e reconhecida em parâmetros distintos daqueles que regem a nossa modernidade, na qual predominam as exposições egocêntricas.

Outro traço distinto desta tradição em que Chafes se filia será o da relação entre Mestre e discípulo. Em *Lessons of the Masters* Georges Steiner evidenciou a centralidade desta relação na tradição cultural ocidental, não deixando de recordar que ela é indissociável do conflito. Ora, em *Entre o Céu e a Terra* o conflito dilui-se para que emerja a humildade do artista como devorador: a aprendizagem inicial na catedral de Nuremberga (as estátuas, p. 12); «o sorriso dos anjos» na catedral de Reims

(p. 15); a aprendizagem desejada com Tilman Riemenschneider, o Mestre de Würzburg, e a identificação da «qualidade ofuscante da luz meridional» (p. 16); o «captar [d]esse preciso segundo de transformação da pedra em vento», com Bernini (p. 27). No termo da narrativa desta História de vida que é, simultaneamente, um começo: «Depois de tantos anos a trabalhar com grandes Mestres, estou em situação de, pelo menos, ter esperança de conseguir fazer alguma coisa minha, de conseguir criar um dia alguma escultura válida. O tempo o dirá, ainda só agora estou a começar» (p. 34). Percurso iniciado em 1266, e concluído a 6 de abril de 2011.

O processo formativo aqui narrado convoca uma presença constante, a do detalhe. Através de Daniel Arasse sabemos quão importante ele pode ser para a coerência do objeto enquanto microcosmo. Sabemos, além disso, que o aprendiz começa, exatamente, pelo trabalho a este nível⁴. Com efeito, esta história de vida é também a de um sucessivo confronto com diferentes detalhes: o acima mencionado «sorriso dos anjos», «os cabelos e as mãos dos Santos» em obras de Riemenschneider (p. 19), a cicatriz no *Túmulo de Louis XII e Anne de Bretagne* (p. 23), a «difícil tarefa de executar a mão de Catarina de Médicis» (p. 24) no *Túmulo de Henri II e Catarina de Médicis*, «a tarefa de esculpir a ferida aberta no pescoço degolado da Santa [Cecília]» (p. 27).

Embora algo paradoxalmente, é em obras envolvendo a morte, na arte funerária, na materialidade do labor com a pedra, que o artista descobre a importância do instante — «o momento em que o sono se transforma num caminho sem regresso» (p. 22) — e a capacidade de nelas projetar o etéreo — «como capturar a passagem do sopro (a Voz de Deus) na leveza dos cabelos e nas folhas das árvores...» (p. 21). Assim se confirma a presen-

ça do sagrado neste percurso criativo que é, também ele, um instante no espaço e no tempo, pois «estamos todos entre o céu e a terra» (p. 34).

«O Perfume das Buganvílias», a segunda secção deste livro, desenvolve um diálogo ínvio, de refração e síntese, dir-se-ia, com a autobiografia inicial. Composta por breves narrativas sumárias e declarações que, no limite, se afirmam como aforismos, esta secção retoma os tópicos centrais da anterior. Não se trata, porém, de um mero exercício mnemónico.

A autobiografia antes descrita na sua evolução factual é agora retomada numa dimensão algo emersoniana — «a história de cada indivíduo é a história do mundo» (p. 43)⁵, devedora de uma consciência da sua própria efemeridade, «a nossa estadia na terra é temporária» (p. 39). A efemeridade não surge aqui, todavia, como signo da disforia, pois é «a consciência da morte [que] dá sentido à vida» (p. 40), algo que a arte funerária evidenciara.

Nesta confissão insinua-se, afinal, uma vertente antes pressentida apenas, a ética. Perante o diagnóstico crepuscular dos tempos que correm — «estamos a viver nos escombros dos últimos dias» (p. 45), «a vacuidade sem desígnio» (p. 46) —, em que a própria arte cede à «frivolidade» de uma «linguagem apenas de efeitos» (p. 55), Chafes exige um «pensamento estético que presid[am] à [...] construção das imagens» (p. 57), e, tal como Piero della Francesca, a discrição no trabalho (p. 51), pois «só o trabalho interessa... Resistir, apresentar trabalho, manter sempre o nível de exigência, nunca descer, nunca fazer compromissos» (p. 58). Na sequência do labor emerge a «necessidade do sentido do sagrado», pois este «é a esperança contra a destruição e a erosão que esta sociedade de consumo nos inflige» (p. 48). Nesta nossa era

secular, como a designou Charles Taylor, Rui Chafes declara, contra a corrente, que a «arte foi sempre religiosa». É, portanto, a necessidade dessa religiosidade indiciada na primeira secção que a segunda exhibe explicitamente.

A narrativa de formação revelada em «História da Minha Vida» é de alguma forma confirmada em «O Perfume das Buganvílias» pelo carácter assertivo dos diferentes fragmentos e pela teia de afinidades aí enunciada: os artistas que trabalham a imagem no cinema — de Robert Bresson a Pedro Costa, de Pasolini a Godard, de Tati a Tarkovsky — e na fotografia — Jeff Wall; e os artistas da palavra — Novalis (sempre Novalis) e também Pessoa e Wilde.

Através destes *kindred spirits*, Rui Chafes enfatiza uma noção/tradição de artista enquanto produtor de memória e da arte enquanto seu repositório (cf. p. 59)⁶; entidades e instâncias de um sentido que se pretende redentor (p. 62). Em última instância, o ponto de partida consistirá numa pedagogia de reeducação do olhar («na mais estreita moral», p. 59) que permite reencontrar o «deslumbramento do primeiro olhar» (p. 60). O ponto de chegada será a fruição plena de um objeto artístico que tem como ambição a suspensão do tempo (p. 50).

Espaço e tempo — detalhe e instante — convergem, deste modo, no percurso do artista. A ênfase atribuída ao detalhe, que na primeira secção poderia parecer significar um mero exercício artesanal, adquire agora uma dimensão de convocação do sagrado. É através de um *kindred spirit*, Tati, que Chafes recorda o velho aforismo: «Deus está nos detalhes» (p. 50). A representação do detalhe significa, além disso, a afirmação de um instante, o acima citado «momento em que o sono se transforma num caminho sem regresso» (p. 22), no *Túmulo de*

Louis XII e Anne de Bretagne; ou ainda: «as buganvílias, quando fenecem e se apagam lentamente, libertam, no exacto momento em que a sua luz se extingue, um suave odor a rapariga adormecida na madrugada» (p. 63).

Após a leitura de *Entre o Céu e a Terra*, questionamos a validade da reiterada asserção, segundo a qual a arte contemporânea terá perdido o sentido do sagrado. Devemo-lo à coragem confessional de um artista que não receou identificar opções e afinidades que têm definido o seu perfil.

Importa lembrar, por fim, que a coerência do percurso aqui descrito remonta aos primeiros tempos de formação de Rui Chafes. Recordo uma das suas primeiras obras, uma escultura em pedra, de um corpo esguio, despojado, quase reduzido a uma só linha, que se expunha hierático, contemplando o mundo de frente. Nesta representação do corpo (do artista) insinuava-se já a frontalidade ética de alguém que hoje tem a humildade de dizer: «Só agora estou a começar.»

Mário Avelar

Liberto Cruz e Madalena Carretero Cruz RUBEN A. UMA BIOGRAFIA

Lisboa, Editorial Estampa / 2012

«Yes, writing lives is the devil!», exclamava Virginia Woolf, e não podemos deixar de recordar este dito da escritora britânica sempre que lemos uma biografia literária. De facto, pondo em jogo duas subjetividades e lidando com enigmas pessoais, a tarefa biográfica defronta-se com problemas de vária ordem, o primeiro dos quais é essa espécie de fascínio, ou assombração, que caracteriza a relação entre o biógrafo e o biografado e que, dum modo ou doutro, condiciona a escrita final. A tal ponto avassaladora se torna por vezes a figura do biografado — com a sua aura, a sua vida romanesca ou o seu fôlego criador — que o biógrafo se deixa levar por ela, num consentido apagamento da sua própria voz autoral e no empolgamento afetivo que o convívio com uma existência fora do usual ou com uma obra marcante sobejamente justificam. Nem sempre assim é, claro está, e o confronto de duas subjetividades que determina toda a operação biográfica assume formas muito diversas, desde a mais laudatória até à mais catártica ou demolidora. Mas a consciência crítica desse fascínio e, nalguns casos, inevitável contágio é um primeiro passo para compreendermos a complexidade de um género que assenta na interpretação duma vida (Richard Holmes: «every biography is the interpretation of a life») e na sua recriação narrativa. Género esse que utiliza os meios da ficção para dar a ilusão dum trajeto vital, mas que, por não ser em rigor nem ficção, nem história, nem ensaio, se tem mostrado particularmente resistente à legitimação académica e à canonização literária. Em Portugal, a tese de doutoramento de Maria Antónia Oliveira *Os Biógrafos de Camilo* (2010) constitui um trabalho pioneiro e incontornável, ao debruçar-se sobre as

NOTAS

- ¹ Cf. Facundo Tomás, *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Machado Libros, 1998, p. 149.
- ² Cf. Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow* [1997], London, Reaktion Books, 2012, p. 44.
- ³ Cf. John Ruskin, «The Nature of Gothic», *Selected Writings* [2004], Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 42.
- ⁴ Cf. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 179.
- ⁵ Ao sábio de Concord devemos a célebre afirmação: «Não há propriamente História, apenas biografia.»
- ⁶ Foi ainda Emerson quem definiu a linguagem como «poesia fósil».