

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia (Especialidade de Estética), realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Nuno Venturinha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à comunidade dos meus Mestres do Passado e do Presente.

Mas especialmente à Prof.^a M.^a Filomena Molder pelas sugestões feitas à minha leitura do texto de Rui Chafes; ao Prof. Bragança de Miranda pela ajuda na procura de algumas passagens fundamentais de Walter Benjamin; à Prof.^a M.^a João Mayer Branco por me ter apresentado os vaga-lumes de Didi-Huberman; à Prof.^a Filomena Limão pelos ensinamentos sobre arquitectura como construção do espaço humano; ao Prof. Carlos Vargas por me ter dado a conhecer Hannah Arendt.

E ao Prof. Nuno Venturinha, meu orientador.

**O CONCEITO DE CONTEMPORÂNEO
E AS REFLEXÕES SOBRE ARTE E ESTÉTICA DE RUI CHAFES**

**THE CONCEPT OF CONTEMPORARY
AND THE REFLECTIONS ON ART AND AESTHETICS OF RUI CHAFES**

CRISTINA MARIA MENDANHA DA COSTA MURRA

RESUMO

A recusa da estratificação do tempo, que surge na segunda metade do século XX, resulta da perda de fé numa grande narrativa e modifica a percepção do tempo cronológico: os acontecimentos já não se sucedem ordeiramente, manifestam-se em simultâneo no presente ou são criteriosamente convocados a partir do presente. Esta reformulação do tempo implica a reformulação do conceito de contemporâneo, permitindo questionarmo-nos, tal como Giorgio Agamben: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”

Com esta dissertação pretende-se analisar algumas formulações do conceito de contemporâneo, especialmente a partir de Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Hannah Arendt e Georges Didi-Huberman, com a intenção de compreender as implicações da temporalidade na experiência estética e as possibilidades que as conceptualizações elaboradas oferecem à constituição de uma comunidade humana.

Na segunda parte do trabalho, relaciona-se a problemática da contemporaneidade com as reflexões sobre arte e estética do escultor Rui Chafes através do seu texto “A História da Minha Vida”, um relato das principais influências da formação artística do narrador. Este relato ultrapassa os limites cronológicos, onde o artista olha para trás definindo o seu próprio tempo presente e o seu passado. O presente surge como a inteireza que resume a atenção do artista e nos descreve a sua caminhada através do tempo artístico. O narrador *revive* na primeira pessoa o percurso dos artistas que desde a Idade Média ao Barroco – trabalharam anonimamente a pedra e a madeira em nome dos mestres e ao fazê-lo assume-se como o escultor-aprendiz que recusa a promoção a mestre, e revela em si, através dos valores supremos do trabalho, da sabedoria e da experiência, toda a arte que o precedeu.

Palavras-chave: arte, comunidade, contemporâneo, escultura, estética, tempo

ABSTRACT

The refusal of the layering of time, which appears in the second half of the twentieth century, arises from the loss of faith in a great narrative and modifies the perception of chronological time: the events are no longer orderly presented but manifest themselves simultaneously in the present or are carefully summoned from the present. This reformulation of time implies the reformulation of the concept of contemporary, enabling us to ask ourselves, as Giorgio Agamben: "Of whom and of what are we contemporaries? What does it mean to be contemporary?"

This dissertation intends to analyze some formulations of the concept of contemporary, especially from Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Hannah Arendt and Georges Didi-Huberman, with the intention of understanding the implications of temporality in aesthetic experience and the possibilities that those conceptualizations offer to the establishment of a human community.

The second part of the work relates the issue of contemporaneity with the reflections on art and aesthetics of the sculptor Rui Chafes through his text "A História da Minha Vida", an account of the major influences in terms of artistic education on the narrator. This report goes beyond the chronological limits, where the artist looks back setting its own present and his past. The present comes as the wholeness that summarizes the attention of the artist and describes his journey through the artistic time. The narrator *relives* in the first person the journey of the artists that from the Middle Ages to the Baroque have, anonymously worked stone and wood in the name of masters. And in doing so, he assumes himself as the apprentice sculptor who refuses the promotion to master and reveals in himself, through the supreme values of work, wisdom and experience, all the art that preceded his own.

Keywords: aesthetics, art, community, contemporary, sculpture, time

Índice

Introdução.....	6
1. O Conceito de Contemporâneo.....	8
2. As Reflexões sobre Arte e Estética de Rui Chafes – “A História da Minha Vida”..	28
Conclusão.....	52
Bibliografia.....	57

Introdução

«[...] os contemporâneos, ou seja, os que viram e ouviram e tocaram com as mãos; porque se fosse de outra forma, de que serviria ser contemporâneo?»

Søren Kierkegaard in *Migalhas Filosóficas*, p. 121

O que é o tempo cronológico? O tempo que percebemos numa sucessão de momentos que acontecem com determinada ordem: um acontecimento sucede a outro e encontra a sua causa num momento anterior e origina um acontecimento posterior.

Immanuel Kant, na *Crítica da Razão Pura* define o tempo como uma categoria *a priori* interior mas que se procura estudar como figura espacial:

«O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior. [...] E precisamente porque esta intuição interna se não apresenta como figura, procuramos suprir essa falta por analogias e representamos a sequência do tempo por uma linha contínua, que se prolonga até ao infinito e cujas diversas partes constituem uma série que tem apenas uma dimensão e concluímos dessa linha para todas as propriedades do tempo.»¹

Quando o tempo é traduzido através duma imagem espacial é reduzido à sua dimensão de movimento: é contínuo e segue numa direcção única, tornando-se sinónimo de mudança e impermanência.

Estudado enquanto duração intuída pelo sujeito, sem o condicionamento das exigências geométricas, a ideia de uma linha contínua e imparável esbate-se e o conceito temporal torna-se mais complexo e difuso: o passado e o futuro deixam de ser condicionados pelos limites biológicos da vida humana e as possibilidades de compreensão do tempo expandem-se.

Søren Kierkegaard, nas *Migalhas Filosóficas*, adverte:

«O ponto de partida temporal é um nada; porque, no mesmo instante em que descubro que desde a eternidade sempre soube a verdade sem o saber, nesse mesmo momento esse instante está oculto no eterno, assimilando nele de tal

¹Kant (1985), p. 73.

maneira que eu, por assim dizer, não posso encontrá-lo mesmo que o procurasse, porque não há nenhum aqui e ali, mas somente um *ubique et nusquam* [“em toda a parte e em parte alguma”].»²

O conceito de *instante*, liberto das cadeias da cronologia, definível apenas pela interpretação de quem o vive, sem as limitações da linearidade, permite a vivência completa do tempo:

«[...] o instante. Um tal instante é de uma natureza própria. É certamente breve e é intemporal, como o instante o é, é fugaz como o instante o é, transcorrido, como o instante o é no instante seguinte, e contudo é decisivo, e contudo está cheio do eterno. Um tal instante tem de ter, pois, um nome especial, chamemo-lhe: *a plenitude do tempo*.»³

Sendo o tempo, em termos kantianos, a intuição de nós mesmos e do nosso estado interior, a sua percepção realiza-se sempre a partir do ponto onde *nós mesmos* nos encontramos. Mas se a percepção do tempo é interior, como é possível partilhá-lo com os outros para além da simultaneidade e da sucessão do relógio e do calendário?

Podemos recorrer ao conceito de contemporâneo: ser contemporâneo de algo ou alguém é partilhar o mesmo tempo, é ter a possibilidade de *ver, ouvir e tocar com as mãos*. O conceito de contemporâneo é com frequência utilizado para classificar aquilo que ainda não adquiriu distância temporal para ser fechado numa época definida, possuindo, por isso, mais elasticidade que o conceito de presente para a análise do *ponto onde nos encontramos* e para a compreensão do *nosso tempo*.

O objectivo desta dissertação é estudar, na primeira parte, algumas formulações sobre o conceito de contemporâneo e as consequências provocadas por esse conceito na percepção da temporalidade na experiência estética.

Na segunda parte será realizada uma análise às reflexões sobre arte e estética do escultor Rui Chafes. Através da análise dos seus escritos pretende-se exemplificar como o conceito de contemporâneo permite a criação de uma comunidade.

²Kierkegaard (2012), pp. 49 e 50.

³Kierkegaard (2012), pp. 56 e 57.

1. O conceito de contemporâneo

I

«El pasado y el futuro son dos muletas que el hombre se há fabricado para no pensar en el “pie sin dimensión” (el presente).»

Eduardo Chillida in *Escritos*, p.39

Segundo Arthur Danto, a arte contemporânea iniciou-se insidiosamente, sem manifestos colectivos e sem repúdio pela arte antecedente. Mas esta não é uma atitude de respeito pela tradição cultural, pelas regras da academia, mas sim, fruto do não reconhecimento da distinção entre o passado e o presente e da construção de uma tradição pessoal, por parte de cada artista.

Esta recusa da estratificação do tempo, que surge na arte da segunda metade do século XX, resulta da perda de fé numa grande narrativa: os acontecimentos não se sucedem ordeiramente numa cronologia, manifestam-se em simultâneo no presente ou são criteriosamente convocados a partir do presente.

Esta reformulação da temporalidade implica a reformulação da contemporaneidade, permitindo questionarmo-nos, tal como Giorgio Agamben, «De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?»⁴

II

«Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exactamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.»

Giorgio Agamben in *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 59

Giorgio Agamben inicia o seu ensaio, *O que é o contemporâneo?*, citando a segunda das *Considerações Intempestivas* de Friedrich Nietzsche:

⁴Agamben (2009), p.57.

«[...] somos todos devorados pela febre da história e devemos ao menos disso nos dar conta.»⁵

É a partir de Nietzsche, na sua «[...] exigência de “actualidade” [...] em relação ao presente numa desconexão e numa dissociação [...]»⁶, que Agamben elabora uma primeira definição de contemporâneo que se caracteriza pela não coincidência deste com o presente e pela sua irrelevância em relação ao presente. A compreensão do seu tempo é anacrónica e acompanhada de um profundo sentimento de insatisfação.

O *perfeitamente contemporâneo* está condenado a uma discronia, que, não sendo nostálgica, o obriga, sem alternativa, a odiar o presente, criando uma «[...] singular relação com o próprio tempo [...]»⁷, porque ninguém «[...] pode fugir ao seu tempo»⁸.

A compreensão do tempo da contemporaneidade implica obrigatoriamente a distanciamento crítico do observador, que não só cria uma relação particular com o tempo, mas também constrói o *seu* tempo.

Agamben cita o poema “O Século” que Osip Mandelstam escreveu em 1923, onde não encontra uma reflexão sobre o século XX, sobre a época histórica, mas a relação do poeta com o *seu* tempo: «Não o “século”, mas segundo as palavras que abrem o primeiro verso, o “meu século” [...]»⁹ E esse “meu século” tem as vértebras fracturadas, criando uma ruptura entre o tempo de vida do indivíduo e o tempo histórico colectivo. Do poeta não se espere que seja «[...] quem poderá/ olhar-te dentro dos olhos/ e soldar com o seu sangue/ as vértebras de dois séculos»¹⁰, porque «[...] enquanto contemporâneo é [...] [ele] essa fractura»¹¹. O contemporâneo produz essa fractura, habita-a e é definido pela sua existência¹².

Essa fractura é provocada pelos limites do conhecimento humano que não permitem abarcar diacronicamente toda a história passada e que definem o futuro pela sua expectativa, que existe apenas enquanto possibilidade da imaginação. E, quando o olhar recai sobre o conceito de tempo presente, a ideia de temporalidade é abalada

⁵Agamben (2009), p. 57.

⁶Agamben (2009), p. 58.

⁷Agamben (2009), p. 59.

⁸Agamben (2009), p. 59.

⁹Agamben (2009), p. 60: «*Meu século, minha fera, quem poderá/ Olhar-te dentro dos olhos/ E soldar com o seu sangue/ As vértebras de dois séculos?*»

¹⁰Agamben (2009), p. 60.

¹¹Agamben (2009), p. 61.

¹²Agamben (2009), p. 62: «*Mas está fracturado o teu dorso/ Meu estupendo e pobre século./ Com um sorriso insensato/ como uma fera um tempo graciosa/ tu te voltas para trás, fraca e cruel,/ para contemplar as tuas pegadas.*»

perante a dificuldade de definição de um momento que se apresenta eternamente fugidio.

Agamben apresenta a moda, que no Génesis é a primeira criação de Adão e Eva após provarem o fruto do conhecimento, como exemplo explicativo desta complexidade, porque «[...] introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua actualidade ou inactualidade [...]»¹³. A moda constituiu-se enquanto cesura, pausa completa, porque «[...] o “agora” da moda, o instante em que este vem a ser, não é identificável através de nenhum cronómetro»¹⁴. Mas a moda também «[...] pode “citar”, desse modo reactualizar qualquer momento do passado [...] pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, reclamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto»¹⁵.

Esta análise da moda permite-nos compreender mais claramente que o contemporâneo não é exterior à cronologia, mas transforma-a continuamente. Ou como Roland Barthes resume o pensamento de Nietzsche: «O contemporâneo é o intempestivo»¹⁶. Obriga-nos ou permite-nos «[...] apreender o nosso tempo, na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”»¹⁷.

Cabe ao contemporâneo «[...] manter fixo o olhar no seu tempo»¹⁸. O que não será uma tarefa fácil, especialmente quando este tenta olhar para trás, apesar de ter as vértebras partidas. Mas, tal como continua a perguntar Agamben: «[...] o que vê quem vê o seu tempo [...]?»¹⁹ Para responder, o autor elabora uma segunda definição de contemporâneo: «[...] é aquele [...] que percebe não as luzes, mas o escuro»²⁰ do seu tempo.

Se a primeira definição condena o contemporâneo à discronia, esta segunda incute-lhe a missão de “ver as trevas” e “perceber o escuro” do presente. Para Agamben, trevas e escuro, que surgem como conceitos sinónimos, são a intimidade que se esconde por detrás da aparência luminosa de cada sociedade, de cada momento histórico. É inalcançável pelos «[...] contemporâneos [que] são raros»²¹ porque perceber as trevas

¹³Agamben (2009), p. 66.

¹⁴Agamben (2009), p. 66.

¹⁵Agamben (2009), pp. 68 e 69.

¹⁶Citado por Agamben, Agamben (2009), p. 60.

¹⁷Agamben (2009), pp. 65 e 66.

¹⁸Agamben (2009), p. 62.

¹⁹Agamben (2009), p. 62.

²⁰Agamben (2009), p. 62.

²¹Agamben (2009), p. 65.

do seu tempo exige que cada um seja «[...] pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar»²².

Estudar o conceito de contemporâneo implica estudar o presente, mas quando o contemporâneo “olha para o seu presente”, este «[...] não é [...] apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar»²³.

Estudar o contemporâneo implica, então, estudar a relação com o passado, ou melhor, com o arcaico (a *arché*): «[...] somente quem percebe no mais moderno e recente os indivíduos e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo.»²⁴ Porque a *arché* não é meramente cronológica, «[...] é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto»²⁵.

Esta presença do arcaico no actual resulta de um “compromisso secreto” «[...] e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico»²⁶.

Ser contemporâneo do actual implica encontrar «[...] a via de acesso ao presente [...] [que tem] a forma de uma arqueologia que não regride [...] a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver [...]»²⁷. O presente consiste no «[...] não-vivido em todo o vivido [...]»²⁸ e o contemporâneo existe na «[...] atenção dirigida a esse não vivido. [...] E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos»²⁹.

O contemporâneo é quem *fractura as vértebras do seu tempo* e através deste acto, inicialmente perturbador, cria «[...] o lugar de compromisso e de encontro entre tempos e gerações [...]»³⁰ ao criar uma “relação especial” entre tempos.

À necessidade de uma arqueologia que identifica e actualiza as marcas originais no presente – e alarga as dimensões possíveis da experiência individual e cria o tempo não-vivido –, Agamben vai ainda adicionar o “tempo-de-agora”, o tempo messiânico.

²² Agamben (2009), p. 65.

²³ Agamben (2009), p. 65.

²⁴ Agamben (2009), p. 69.

²⁵ Agamben (2009), p. 69.

²⁶ Agamben (2009), p. 70.

²⁷ Agamben (2009), p.70.

²⁸ Agamben (2009), p.70.

²⁹ Agamben (2009), p.70.

³⁰ Agamben (2009), p. 71.

O conceito de messias remete-nos para alguém ou um tempo que ainda há-de chegar e que se caracteriza por ser apresentado como uma proposição que está sempre no futuro – o messias está sempre para chegar, a sua presença nunca pode ser actual. Este *agora* também pertence ao domínio do não-vivido com uma projecção contrária e mais difusa do que o presente.

Colocado na fractura vertebral do seu tempo, o contemporâneo simultaneamente convoca a herança arquetípica e invoca um destino de redenção:

«É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projectasse a sua sombra sobre o passado, e este tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.»³¹

Agamben conclui o seu ensaio citando Walter Benjamin «[...] quando escrevia que o [...] [índice] histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão a sua legibilidade somente num determinado momento da sua história. E da nossa capacidade de dar ouvidos a essa exigência e àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado, [é] que dependerão o êxito ou o insucesso [...]»³² da procura de resposta para a questão “*o que é ser contemporâneo?*”.

III

«A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. Então, fomos esperados sobre esta Terra. Então, foi-nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma ténue força messiânica a que o passado tem direito. Não se pode rejeitar de ânimo leve esse direito.»

Walter Benjamin in *O Anjo da História*, p. 10.

Walter Benjamin é citado (sem referência a um texto concreto) por Giorgio Agamben no final do ensaio «O que é o contemporâneo?». A referência feita está

³¹Agamben (2009), p. 72.

³²Agamben (2009), pp. 72 e 73.

próxima do sentido do quinto parágrafo da obra *O Anjo da História* onde Benjamin escreve:

«A verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento.»³³

Esta afirmação da necessidade urgente de reconhecimento das imagens que o estudo do passado proporciona fugidamente não é o apelo à procura da *arché* no tempo moderno e à busca da compreensão do agora, como o faz a leitura de Agamben. As imagens do passado já não existem, a não ser no momento presente em que readquirem significado, mas um *novo* significado. O reconhecimento corresponde a uma reinterpretação³⁴.

Na frase final deste pequeno parágrafo, e na primeira frase do parágrafo seguinte, surgem novos sentidos para a compreensão do presente:

«Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela.»³⁵

«Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação [...]»³⁶

Quer a ideia de reconhecimento selectivo do presente das imagens do passado e a apropriação do passado enquanto recordações alheias – ou colectivas – distanciam-se da ideia de uma arqueologia arquetípica que reconhece no presente as marcas originais.

Com Benjamin não existe um “compromisso secreto” entre tempos mas entre gerações. O presente não tem uma chave escondida pelo passado, é o presente que

³³Benjamin (2008), p. 11.

³⁴«Se os nossos museus sugerem uma Grécia que nunca existiu, as obras gregas dos nossos museus existem: se Atenas nunca foi branca, as suas estátuas embranquecidas comandaram a sensibilidade artística da Europa.» Malraux (s/d), I Vol., p. 39.

³⁵Benjamin (2008), p. 11.

³⁶Benjamin (2008), p. 11.

redefine constantemente o passado. As marcas da *arché* entranham-se no tempo presente porque as gerações presentes as reactualizam e convocam³⁷.

Existe a possibilidade de imagens do passado serem rejeitadas porque se tornaram incompreensíveis. Existe a possibilidade das imagens do passado que se julgam marcas puras da origem, serem reactualizações. A relação especial estabelecida entre tempos e gerações é sempre controlada pela geração actual. Benjamin pergunta:

«Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós?»³⁸

Isto é dito antes de responder que, tendo sido esperados sobre esta Terra, temos obrigações para com aqueles que nos esperaram, para com os mortos. Mas esta obrigação não é um condicionamento genético ou psicológico, como Giorgio Agamben por vezes sugere, mas uma opção moral e histórica. O presente para Benjamin não é um tempo inalcançável, mas o tempo histórico:

«A história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora. Assim, para Robespierre a Roma Antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa.»³⁹

Este *Agora* cronológico, sendo ainda messiânico, é colocado numa narrativa que se concretiza na história. A promessa de grandeza que Roma anuncia na França revolucionária, não é a concretização de uma promessa imemorial, mas uma escolha de uma comunidade concreta. Roma não corresponde à imagem de Agamben, do Adão, simultaneamente culpado da queda do Homem e seu redentor futuro; Roma é um sopro daquele ar passado que foi sentido num dado momento histórico, em certa comunidade

³⁷«A mutilação feliz que deu a glória à Vénus de Milo, poderia ter sido obra de um antiquário de talento; as mutilações também têm um estilo. E a escolha dos fragmentos conservados está longe de ser uma obra do acaso: preferimos as estátuas de Lagash sem cabeça e os budas Khmers sem corpo, as feras assírias isoladas. O acaso destrói e o tempo transforma, mas somos nós que escolhemos.» Malraux (s/d), I Vol., p. 57.

³⁸Benjamin (2008), p. 10.

³⁹Benjamin (2008), p. 17.

particular, porque era aquele vento, e não outro, que precisava sentir, para dar continuidade ao seu projecto colectivo.

Se em alguns momentos históricos a tentação messiânica foi prosseguida, a imagem do “Anjo da História” – que «voltou o rosto para o passado»⁴⁰ e é levado por um «[...] vendaval [que o] arrasta [...] imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu»⁴¹ – traduz, de uma forma mais acutilante, a relação entre o tempo, a história e a angústia que gera em quem pretende compreender esta relação.

O “Anjo da História” de Benjamin olha em desespero para o passado que acumula irremediavelmente as suas ruínas e os seus mortos. Os momentos mais brilhantes e felizes e as catástrofes mais sangrentas deixam atrás de si os mesmos despojos: ruínas e mortos. Mas um vendaval, o progresso, arrasta-o para o futuro, a passagem do tempo cronológico impede-o de alterar o que foi desfeito, e a angústia pela finitude, não só da vida humana, mas das obras humanas, mesmo as que se imaginam eternas, impede-o de viver o presente.

O tempo presente é, para Benjamin, o não-vivido, porque o olhar do seu “Anjo” é absorvido pelo passado e condicionado pelas narrativas cegas que anunciam o futuro: o presente é angústia e movimento, sem ponto de apoio.

Pelo contrário, o poeta de Agamben, que se afirma construtor do “seu tempo” olha para o presente de vértebras fracturadas e busca no passado o sangue, a energia que poderá sarar o seu tempo. Mas sem qualquer esperança (talvez, apenas messiânica) de viver o presente.

A contemporaneidade não é um movimento contínuo, implica inversão do tempo e descontinuidade com a época actual: só a exterioridade anacrónica confere consciência ao presente, apesar de alargar o domínio do não-vivido.

A procura arqueológica confunde-se com a criação de soluções messiânicas e o presente é apenas um animal ferido.

Agamben define o que é ser contemporâneo não enquanto algo que exista na história mas enquanto postura crítica, por vezes quase científica, em relação ao tempo presente, ao lado obscuro e inatingível do presente. Mas as definições de contemporâneo que elabora oferecem como resposta uma incapacidade circular de compreender o tempo presente, uma impossibilidade de atingir os seus princípios

⁴⁰Benjamin (2008), p. 13.

⁴¹Benjamin (2008), p. 14.

primordiais de gestação. O futuro que disponibiliza tem em si a marca da eterna espera por algo que será sempre futuro, apresentando a contemporaneidade apenas através de soluções que impedem a sua manifestação, reservada a meros momentos de cesura.

Benjamin encontra uma resposta para parte da angústia provocada pela decadência imposta pelo tempo e para a possibilidade de existência do contemporâneo, através da actualização do passado, permitida pela reprodução técnica:

«[...] na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido.»⁴²

A actualização dos objectos anula a sua destruição e confere-lhes uma ilusão de salvaguarda eterna. A constante recriação do objecto perpetua a sua existência – ainda que uma existência massificada e não aurática – presa a uma eternidade ilusória, porque a decisão de actualização implica sempre uma escolha: reproduções da imagem da *Mona Lisa* são infinitamente reproduzíveis em infinitas possibilidades, até ao momento em que se deixar de reconhecer valor ao objecto único, e, então, quer as reproduções, quer o objecto único estarão condenados ao desaparecimento.

A decisão de preservação nasce do tempo presente, é sua a decisão, ou como Benjamin se referiu à moda: «A moda fareja o actual onde quer que se mova na selva do outrora»⁴³.

A ideia de (re)actualização não nos conduz à apropriação do que está morto e quase esquecido, mas à detecção no passado de valores de verdade que pertencem ao presente, e que devem, por isso, ser recolocados no lugar que sempre lhes pertenceu.

Não se trata de mera recordação, nem sequer rememoração, mas de retirar, a um tempo anterior, aqueles objectos que são contemporâneos de um outro presente conferindo-lhes uma nova existência.

As infindáveis reproduções realizadas, em todos os suportes e com todas as finalidades, da *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, não representam a veneração de uma pintura renascentista e do seu pintor, porque conferem à obra original uma existência que é sentida como quase opressivamente contemporânea, e não será exagero afirmar que terá influenciado mais a arte e o pensamento do século XX do que a época em que foi criada.

⁴²Benjamin (2006), p. 211.

⁴³Benjamin (2008), pp. 17 e 18.

IV

Uma “política das sobrevivências”, por definição, dispensa muito bem – dispensa necessariamente – o fim dos tempos.

Georges Didi-Huberman, *A Sobrevivência dos Vaga-lumes*, p.84

Na sua obra *A Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman, apresenta-nos uma crítica à visão de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo.

Considera que o pensamento de Agamben – «[...] um dos filósofos mais importantes, dos mais inquietantes d[o] nosso tempo»⁴⁴ – parte do desejo de «[...] *interrogar o contemporâneo* na medida d[a] sua filosofia oculta, d[as] suas tradições escondidas, d[os] seus impensados, d[as] suas sobrevivências»⁴⁵, conferindo-lhe a densidade que não parece carregar quando analisado enquanto momento cronológico.

Quando «[...] Agamben vê o contemporâneo na espessura considerável e complexa d[as] suas temporalidades emaranhadas»⁴⁶, está a atribuir ao conceito de contemporâneo o papel de pedra-de-toque para a compreensão do tempo em que vivemos:

«O que mais pedir a um filósofo senão inquietar [o] seu tempo, pelo facto de ter ele próprio uma relação inquieta tanto com [a] sua história quanto com [o] seu presente?»⁴⁷

Didi-Huberman reflecte sobre os vários textos que Agamben escreveu sobre o contemporâneo tendo como ponto de partida uma carta de Pier Paolo Pasolini escrita entre 31 de Janeiro e 1 de Fevereiro de 1940 e dirigida a um amigo de infância. Nessa carta, Pasolini fala das «[p]equenas histórias na grande história. Histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século»⁴⁸ e de *luciole*, os vaga-lumes que iluminaram certa noite do jovem Pasolini. Anos mais tarde, no dia 1 de Fevereiro de 1975, um artigo publicado no jornal

⁴⁴Didi-Huberman (2011), p. 67.

⁴⁵Didi-Huberman (2011), p. 69.

⁴⁶Didi-Huberman (2011), p. 69.

⁴⁷Didi-Huberman (2011), p. 67.

⁴⁸Didi-Huberman (2011), p. 17.

italiano *Corriere della Sera*, reviverá esse encontro com os vaga-lumes e ficará conhecido como “*L’articolo delle lucciole*”:

«Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz “feroz” dos projectores – do fascismo triunfante.»⁴⁹

Para Pasolini, os vaga-lumes, o seu desaparecimento, tornaram-se metáfora da inocência que se desvaneceu e desapareceu fulminada sob o poder das diferentes luzes que o século XX projectou.

Didi-Huberman, no entanto, não acredita na extinção definitiva e irreparável dos vaga-lumes. Porque apesar de emitirem uma luz débil que facilmente esmaece face a brilhos mais intensos e ostensivos, sobreviveram e regressaram, e, mais importante do que isso, trazem em si os princípios da sobrevivência que o novo século nos exige.

As luzes dos vaga-lumes de Pasolini, que na noite procuram encontrar um parceiro, transportam consigo uma estratégia de sedução, diferente e não obediente à tentativa de controlo da realidade que as luzes dos *projectores* da sociedade do espectáculo pretendem. Obedecem, apenas e só, a esse desejo de encontrar um parceiro.

Através da emissão de luz, uma linguagem comum, torna-se possível o encontro e o diálogo entre seres que partilham o mesmo tipo de condição, as mesmas fragilidades, a mesma busca nocturna.

A cintilação dos vaga-lumes surge como metáfora de uma comunidade humana reduzida à mais simples das suas interações: um sinal que se transforma num momento de partilha entre semelhantes.

A partir desta concepção da comunidade humana, vista na sua dimensão mais básica, Didi-Huberman discute a definição de Agamben de contemporâneo. Critica o “tom apocalíptico” de Agamben, que se centra numa grande “luz da verdade”:

«[...] que se revela [...] uma transcendente *luz sobre a luz* ou sobre as luzes fadadas, cada uma em seu canto de trevas, a desaparecer, a fugir para outro lugar.»⁵⁰

⁴⁹Didi-Huberman (2011), pp. 25 e 26.

⁵⁰Didi-Huberman (2011), p. 80.

Discorda desta visão apocalíptica do real porque assenta, precisamente, naquilo que mais critica: o real enquanto uma luminosidade que devora as pequenas luminosidades, «[...] a sobrevivência que absorve todas as outras [na] sua claridade devoradora [...]»⁵¹.

O contemporâneo de Agamben, aquele que quer olhar para trás, apesar de ter as vértebras quebradas, «[...] aparece somente “na desfasagem e no anacronismo” em relação a tudo o que percebemos como [a] nossa “actualidade”. Ser contemporâneo, nesse sentido, seria obscurecer o espectáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a “luz que procura nos alcançar e não consegue”»⁵².

A visão de Agamben implica um acesso à revelação de uma verdade última, aquela verdade, a que só o contemporâneo tem acesso, que irá iluminar o presente, o passado e o futuro. A luz eterna que Agamben considera a marca arqueológica e que se opõe a qualquer outra:

«[...] Agamben [...] anuncia que o homem contemporâneo se encontra “despossuído d[a] sua experiência”, nós nos encontramos, decididamente, colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalípticos.»⁵³

Mas para Didi-Huberman continuam a existir outro tipo de cintilações no mundo humano, «[...] fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vaga-lumes [...]»⁵⁴, que sobrevivem e não têm pretensão de verdade ou validade universal. Não têm valor redentor, nem valor de revelação:

«Não assume a imagem, [...] [na] sua própria fragilidade, [...] [na] sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra [a] sua capacidade de reaparecer, de sobreviver?»⁵⁵

E onde será ainda possível encontrar este tipo de cintilações num mundo inundado de holofotes? Onde será possível reencontrar os vaga-lumes? Didi-Huberman responde: na experiência estética que se apresente sem pretensões de totalidade e

⁵¹Didi-Huberman (2011), p. 79.

⁵²Didi-Huberman (2011), pp. 69 e 70.

⁵³Didi-Huberman (2011), p. 79.

⁵⁴Didi-Huberman (2011), p. 80.

⁵⁵Didi-Huberman (2011), p. 127.

universalidade; possibilitadora da criação, entre aqueles que partilham um mesmo momento, ainda que de modo efêmero, flutuante ou instável, de comunidades de semelhantes unidos pela capacidade de criar «momentos *inestimáveis* que sobrevivem, que resistem [...]»⁵⁶.

No século XX, a experiência estética, a par da desvalorização da restante experiência humana, viu-se reduzida a uma vivência difusa, difícil de classificar para além da “qualquer coisa estética”⁵⁷. Didi-Huberman assume a experiência estética como a partilha de um momento e de uma memória que permite a compreensão do vivido:

«“É por isso”, diz [...] [Benjamin] a respeito de uma história contada por Heródoto na Antiguidade e lida [...] [na] nossa época, “que essa narrativa vinda do antigo Egito é ainda capaz, após milhares de anos, de nos surpreender e nos fazer reflectir. Ela parece esses grãos fechados hermeticamente durante milénios nas câmaras das pirâmides e que conservaram até hoje [o] seu poder germinativo.”»⁵⁸

Na obra *Migalhas Filosóficas*, Kierkegaard apresentou este processo de reactualização do passado como um movimento que ultrapassa a mera recordação ou respeito formal pela tradição e se constitui como uma possibilidade de convocar o passado enquanto actualidade:

«A possibilidade, da qual resultou o possível que se tornou o real, acompanha continuamente aquilo que veio à existência e permanece com o passado, mesmo que haja milénios pelo meio; logo que aquele que veio mais tarde repete que essa coisa veio à existência (que é o que ele faz ao crer nessa coisa), repete a respectiva possibilidade [...]»⁵⁹

Convocar à existência torna-se assim a capacidade de reactualizar um momento: executar uma sinfonia de Beethoven não é um exercício de rememoração, mas a

⁵⁶Didi-Huberman (2011), p. 126.

⁵⁷Dickie (2009), p. 164: «[...] há muitas pessoas que gostariam [...] que a noção de uma *qualquer coisa* estética – experiência, apreciação, atitude ou algo semelhante – constituísse um aspecto da natureza essencial da arte.»

⁵⁸Didi-Huberman (2011), pp. 125 e 126.

⁵⁹Kierkegaard (2012), p. 147.

possibilidade de ouvir hoje uma peça musical com dois séculos, não pelo seu valor museológico, mas pela experiência estética que proporciona.

A repetição operada pelo *crente* que convoca à existência a possibilidade, lembra-nos que os grãos milenares de Benjamin que “conservaram o seu poder germinativo”, carecem da renovação de um gesto que os semeie em terreno fértil, sem o qual o seu poder germinativo será sempre algo latente.

V

«[...] os romanos – o primeiro povo a encarar a cultura com a mesma seriedade com que nós a encaramos – achavam que uma pessoa cultivada devia ser: alguém que sabe escolher quais os homens, as coisas e as ideias cuja companhia deseja frequentar, tanto no presente como no passado.»

Hannah Arendt, *Entre o Passado e o Futuro*, p. 235

No prefácio da sua obra *Entre o Passado e o Futuro*, Hannah Arendt apresenta-nos uma parábola de Kafka:

«Ele tem dois adversários. O primeiro empurra-o pelas costas, desde a origem. O segundo bloqueia o caminho à sua frente. Ele dá luta a ambos. Na verdade, o primeiro apoia-o no seu combate contra o segundo, ao empurrá-lo para diante; e, do mesmo modo, o segundo apoia-o no seu combate contra o primeiro, ao fazê-lo retroceder. Mas isto é assim apenas em teoria. Pois não existem apenas os seus adversários, existe ele próprio também, e quem sabe realmente quais são as suas intenções? O seu sonho, porém, é ver chegar um momento de menor vigilância – o que exigiria uma noite mais negra do que alguma vez se viu – em que pudesse fugir da frente de batalha e ser promovido, à conta da sua experiência de combatente, à posição de árbitro na luta entre os outros dois adversários.»⁶⁰

⁶⁰Arendt (2006), p. 21.

A personagem “Ele” de Kafka é um guerreiro que luta contra as forças antagónicas do passado e do futuro, enquanto sonha, não com tréguas, mas com a capacidade de definir as regras do combate e controlar, assim, o seu mundo.

É diferente do “Anjo da História” de Benjamin, que é arrastado pelo vento do progresso, consumindo as suas forças desesperado pela acumulação de ruínas do passado; e diferente do poeta de Agamben, condenado a distanciar-se do seu tempo numa busca de redenção constante, constantemente adiada.

“Ele” reconhece o futuro e o passado como as forças contra as quais está condenado a lutar, e apesar de descrever o tempo como uma linha recta, «[...] rompe o fluxo unidimensional [...]»⁶¹, a orientação tradicional da visão cronológica:

«[...] o hiato onde “ele” se encontra é, pelo menos em potência, mais do que um simples intervalo, assemelhando-se antes àquilo a que os físicos chamam um paralelogramo de forças⁶².»⁶³

Arendt, entre a linearidade do passado e a linearidade do futuro, encontra uma terceira força, a força diagonal «[...] cuja origem coincidiria com o ponto onde as forças se entrecrocavam e no qual actuam [...] mas cujo fim se perde no infinito [...]»⁶⁴. Simultaneamente ancorada num ponto fixo onde o tempo se manifesta na sua plenitude e sem fronteiras que limitem a sua expansão crescente, esta força diagonal «[...] é a metáfora perfeita para a actividade do pensamento»⁶⁵.

Convém nunca esquecer que “ele” não é um “alguém”, a busca individual pela força diagonal libertadora do constrangimento do paralelogramo de forças teria como desfecho mais provável o desgaste mortal «[...] sob a pressão de uma luta constante, esquecido das suas intenções iniciais e consciente apenas da existência desse hiato no tempo [...]»⁶⁶. Este “hiato no tempo” será habitado pelas *gerações* que se colocarem no «[...] pequeno trilho de não-tempo que a actividade de pensar percorre dentro do espaço-tempo dos mortais e no qual o curso dos raciocínios, das recordações e das

⁶¹Arendt (2006), p. 25.

⁶²«O paralelogramo de forças consiste num método gráfico para determinar a resultante de duas forças aplicadas sobre o mesmo ponto. Matematicamente, corresponde à soma vectorial das forças.» Infopédia (Em linha), (Consultado em 23/06/2014).

⁶³Arendt (2006), p. 25.

⁶⁴Arendt (2006), pp. 25 e 26.

⁶⁵Arendt (2006), pp. 25 e 26.

⁶⁶Arendt (2006), p.26.

antecipações salvam da ruína do tempo histórico e biográfico tudo aquilo em que tocam».

Durante milhares de anos, até ser quebrado, “o fio da tradição”⁶⁷ forneceu soluções para esta angústia e conduziu o pensamento por entre as perplexidades humanas, garantindo um porto, se não seguro, pelo menos securizante, para a brevidade da vida humana.

Com a queda da trindade romana da religião, autoridade e tradição, o «[...] que se perdeu foi a continuidade do passado, tal como ela parecia passar de geração em geração, desenvolvendo-se no processo d[a] sua própria consistência»⁶⁸.

Mas numa época que ultrapassou a confiança, e até mesmo a crença na tradição, onde encontrar um “pequeno trilho” que esteja a salvo da voracidade do tempo?

No capítulo onde se interroga “Onde estamos quando pensamos?” da sua obra *A Vida do Espírito*, Arendt atribui a cada geração, e também a cada um dos indivíduos, a missão de «[...] descobrir e traçar diligentemente, desde o começo, a trilha do pensamento»⁶⁹ com o objectivo de conquistar «[...] para si mesmos um presente, uma espécie de tempo sem tempo no qual os homens podem criar obras atemporais com que transcendem [a] sua própria finitude»⁷⁰. Mas faz isso deixando claro que «[...] [e]ssa atemporalidade não é certamente a eternidade»⁷¹ porque, ao contrário desta, resulta da luta unificadora entre “o ainda-não e o não-mais”⁷² sem provocar o colapso das dimensões temporais.

Pensar em “obras atemporais” é pensar em “objectos culturais”, especialmente em obras de arte porque «[...] são as únicas coisas que não possuem uma função no processo vital da sociedade; estritamente falando, elas são fabricadas não para os homens, mas para o mundo cuja duração excederá o tempo de vida de qualquer mortal, o fluxo contínuo das gerações»⁷³. Ou nas palavras de Benjamin:

⁶⁷Arendt (2006), p. 27.

⁶⁸Arendt (2000), p. 159.

⁶⁹Arendt (2000), p. 158.

⁷⁰Arendt (2000), pp. 158 e 159.

⁷¹Arendt (2000), p. 159.

⁷²Arendt (2000), p. 159.

⁷³Arendt (2006), p. 219.

«Nenhum poema é válido em função de quem o lê, nenhuma sinfonia em função do auditório. [...] Podemos falar de uma vida ou momento inesquecível mesmo quando toda a gente os tivesse esquecido.»⁷⁴

VI

«[...] o símbolo, a obra de arte, a ideia estética, a imagem originária providenciam-nos verificar aquela vertigem, que é o nosso único acesso a uma comunidade humana, concebida como resgate esplendoroso do litígio entre animalidade e racionalidade.»

Maria Filomena Molder in *As Nuvens e o Vaso Sagrado*, p. 18

Associar a ideia de possibilidade de criação de uma comunidade humana à experiência estética torna-se evidente porque a experiência estética nunca é a vivência de um contemplador solitário, as obras de arte só existem porque alguém fala a seu respeito.

A condição de possibilidade de existência da arte é a existência de uma comunidade de espectadores – falantes e pensantes. Mesmo que o contemplador emudeça, porque nada do que possa dizer esgota aquilo que está a viver, um momento comum e partilhável é sempre revelado nessa experiência interior.

A partilha de experiências estéticas que possibilitem o estabelecimento de uma comunidade humana, a busca nocturna dos vaga-lumes de Didi-Huberman, fora colocada por Arendt, a partir da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, em termos da afinidade do gosto: «[...] Todos sabemos como as pessoas se reconhecem muito rapidamente, e o modo inequívoco com que são capazes de se sentir perante uma alma gémea, num sentimento de pertença que deriva da descoberta no outro de afinidades em matéria de gosto ou de aversão. [...] [É] como se o gosto decidisse não apenas o modo como o mundo deve ser visto, mas também quais as pessoas que nele se pertencem mutuamente»⁷⁵.

Arendt recorre ao conceito kantiano de senso comum, um conceito alternativo à ideia de verdade, mas que revela «(...) a natureza do mundo na medida em que é um mundo comum: a ele devemos o facto de os nossos “subjectivos” e estritamente

⁷⁴Citado por Molder (1999), p. 21. A origem da citação não é apresentada.

⁷⁵Arendt (2006), pp. 232 e 233.

privados cinco sentidos, com os seus dados sensoriais, poderem ajustar-se ao mundo não-subjectivo ou “objectivo” que temos em comum e partilhamos com os outros»⁷⁶.

O “partilhar-o-mundo-com-os-outros” é um conceito político nascido de uma reflexão sobre assuntos estéticos, que «[...] sempre se considerou estarem situados fora, quer da esfera política quer do domínio da razão»⁷⁷.

A definição de “os-outros-com-quem-se-partilha-o-mundo” surge clara, num contexto de comunidade de pares. Mas, num domínio puramente estético, definir os elementos da comunidade humana não se resume à criação de afinidades entre contempladores que, num momento partilhado vivem e comunicam entre si uma experiência, um gosto comum. As obras de arte, os próprios *objectos* e os artistas fazem parte desta comunidade porque carecem dos sentidos dos contempladores para existirem enquanto elementos artísticos, e porque sem a sua existência não existiriam as “pequenas luzes” que possibilitam, numa lógica circular, a vivência e a partilha de experiências comuns.

A atemporalidade das obras de arte permite que a ideia da finitude da vida humana seja atenuada, ou até explicada de forma menos aterradora⁷⁸ ao permitir, não só a reatualização das obras de arte, mas a criação de uma comunidade humana alargada para além dos viventes, onde cada um tem um lugar a ocupar.

A caricatura do artista incompreendido pelo *seu tempo* é alguém que, face à indiferença que o cerca, espera que no futuro alguém compreenda a sua obra, sentimento bem expresso em todo o poema “Caranguejola” de Mário de Sá-Carneiro e explicitamente no desabafo «De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda»⁷⁹.

Donde virá tal esperança no futuro? O que terão as gerações ainda-não-nascidas a oferecer que mantenha viva a chama criadora de alguém? Jean Genet, na sua obra *O*

⁷⁶Arendt (2006), p. 231.

⁷⁷Arendt (2006), p. 231.

⁷⁸No final do artigo “Sobre algumas funções da literatura” Umberto Eco conclui: «A função dos contos [...] é justamente esta: contra todos os nossos desejos de mudar o destino, dão-nos palpavelmente a impossibilidade de o alterar. E assim fazendo, seja qual for a história que contem, também contam a nossa, e por isso os lemos e amamos. [...] Creio que esta educação para o Fado e para a morte será uma das funções principais da literatura.» Eco (2003), p. 23.

⁷⁹Sá-Carneiro (1985), “Caranguejola” in M.^a Estela Guedes, *Mário de Sá-Carneiro*, colecção Poetas, Lisboa, Editorial Presença, pp. 138-139: «[...] Desistamos. A nenhuma parte a minha ânsia me levará./ Pra que hei-de então andar aos tombos, numa inútil correria?/ Tenham dó de mim. Co'a breca! levem-me prá enfermaria! –/ Isto é: pra um quarto particular que o meu Pai pagará.// Justo. Um quarto de hospital – higiénico, todo branco, moderno e tranquilo;// Em Paris – é preferível – por causa da legenda.../ De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda;/ E depois estar maluquinho em Paris fica bem, tem certo estilo... [...]»

Estúdio de Alberto Giacometti, opõe-se radicalmente a esta ideia de um artista trabalhar em função das gerações futuras:

«Deverá uma obra ser entendida pelas gerações futuras? Porquê? Que quererá isso dizer? Que elas poderão utilizá-la? Em quê? Não vejo bem. Já vejo melhor – ainda que muito obscuramente – toda a obra de arte que pretenda atingir os mais altos desígnios deve, com paciência e uma infinita aplicação desde início, recuar milénios e juntar-se, se possível, à imemorial noite povoada pelos mortos que irão reconhecer-se nessa obra. [...] A injustiça – e a nossa dor – seriam demasiado grandes se um único nessa multidão fosse impedido do contacto com alguém entre nós, e bem pobre será nosso triunfo se apenas nos conduz a uma glória futura.»⁸⁰

O contacto com as obras de arte do passado não tem apenas como objectivo o alargamento da visão temporal da comunidade humana, uma mera expansão de experiências possíveis ou da *cultura geral*, mas visa principalmente o contacto com os grandes mestres do passado: o “povo dos mortos” de Genet. Mesmo o artista que espera a glória mais comezinha, deverá medir-se com os mestres do passado, colocando-se e à sua obra no campo de forças diagonal que conduzirá, ou não, a sua obra à categoria de obra atemporal.

Até meados do século XX, os artistas do passado foram criteriosamente alinhados numa cronologia, onde espaços e tempos surgiam com uma regularidade facilitadora do conhecimento das diferentes eras e da compreensão das obras. Mas as segundas vanguardas, no domínio das artes plásticas ou visuais, iniciaram um processo de transformação radical do espaço artístico, como não fora antes possível. A ideia de uma tradição artística foi reformulada e os ditames da academia esquecidos. Cada artista afirmava-se como criador do seu próprio mundo com uma força individual que superava qualquer definição exterior à lógica de cada obra e de cada vida.

Ser criador da sua própria realidade artística não significa ser indiferente ao passado e à tradição, ainda que se trate de um passado convocado pelo caminho seguido por cada artista e uma tradição estritamente pessoal. Ou, nas palavras do escultor Rui Chafes:

⁸⁰Genet (1988), pp. 19, 20, 26 e 27.

«Sendo escultor e tendo nascido em 1966 (o ano de *Andrej Rubliov*, de Andrej Tarkowsky e de *Au Hásard Balthazar*, de Robert Bresson), vivo com a consciência de que é preciso continuar a transportar a chama, tal como queria Joseph Beuys que no ano anterior se tinha sentado, durante três horas, a ensinar a uma lebre morta como se olham as imagens»⁸¹

⁸¹Chafes (2006), p. 61.

2. Reflexões sobre Arte e Estética de Rui Chafes

I

«O artista não imita nada, não cria nada: encontra qualquer coisa no passado.»

Giorgio Colli in *Arte é Ascetismo*

«Se é verdade que todo o verdadeiro conhecimento nos tem de ser transmitido, é certo que a arte não se aprende: ou se tem ou não se tem.»

Rui Chafes in *O Silêncio de...*, p. 67

Rui Chafes nasceu em 1966 em Lisboa, onde estudou Escultura na Escola Superior de Belas-Artes entre 1984 e 1989⁸². Entre 1990 e 1992 continuou a estudar na Kunstakademie de Düsseldorf com Gerhard Merz. Realizou a primeira exposição em 1986⁸³, ainda estudante. As primeiras instalações que apresentou ao público foram realizadas com madeira e plástico. Começou a trabalhar só em ferro⁸⁴ em 1987, tendo continuado a trabalhar ininterruptamente a uma escala internacional desde então.

Os dados biográficos que o artista revela são escassos⁸⁵, em oposição à longa lista de exposições realizadas e de obras suas presentes em museus, centros de arte, colecções públicas e privadas e espaços públicos.⁸⁶

Todo o seu trabalho escultórico é acompanhado por uma vasta bibliografia, como os habituais catálogos de exposição quase sempre apresentados com textos próprios e num formato muito mais próximo do livro de artista do que do tradicional catálogo institucional de divulgação do evento.

Mas Rui Chafes também publicou outros livros fora do contexto das suas exposições como *Würzburg Bolton Landing* de 1995, onde reúne fotografias de peças criadas entre 1988 e 1995 e fotografias tiradas pelo escultor durante viagens à

⁸²«Frequentei durante cinco anos, a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa onde fiz o curso de Escultura e aprendi que a escultura não se aprende.» Chafes (2006), p. 67.

⁸³«Pássaro Ofendido», Galeria LEO, Lisboa.

⁸⁴«Algumas das minhas esculturas parecem cabedal, muito leves, ou balões, ou cordas, mas é tudo aço. Tenho uma visão do trabalho muito puritana e radical (só utilizo o ferro) e, ao mesmo tempo, agrada-me a ideia de manipular a experiência sensorial das pessoas, criando mimetismos matéricos e formais.» Chafes (2007), p. 111.

⁸⁵«[...] separo a arte e a vida completamente.» Chafes (2006), p. 141.

⁸⁶Dados citados a partir da biografia apresentada no livro/catálogo *Durante o Fim*, Chafes (2000).

Alemanha entre 1988 e 1994. Às imagens a preto e branco juntam-se textos seus, mas também um conjunto de textos escritos por alguns dos autores (escritores, poetas, realizadores, filósofos...) que são por si citados com frequência: Andrej Tarkowsky; Friedrich Hölderlin; Gottfried Benn; Heinrich von Kleist; Georg Trakl; Georg Büchner; Rainer Maria Rilke; Friedrich Nietzsche; Novalis; Samuel Beckett e Marco Aurélio.

Em 2006 publica *O Silêncio de...* que parte de uma escultura homónima⁸⁷, e compila textos e entrevistas, dadas a diversas publicações especializadas e generalistas, até mesmo uma revista de moda, entre 1988 e 2004.

Em 2012 publica dois textos, resultantes de duas conferências⁸⁸, reunidos num volume intitulado *Entre o Céu e a Terra*.

Nos vários textos, mas especialmente nestes livros, a relação de Rui Chafes com a escultura e a arte em geral – cinema e literatura, mas não só⁸⁹ –, assim como o papel da escrita na sua obra, surgem como o resultado de uma reflexão profunda e extensa, acompanhada de uma coerência e uma linearidade inesperadas, quando pensamos que os primeiros textos e entrevistas pertencem a um estudante de escultura de 22 anos e os últimos a um escultor de 46 anos com uma carreira internacional sólida e um estatuto quase mítico no contexto da arte portuguesa actual.

É, no entanto, no prefácio da tradução de textos de Novalis que publica em 1991, numa edição acompanhada de um bloco de desenhos seus, que melhor revela o papel que a escrita e a literatura, com especial destaque para a poesia, ocupam na sua obra, quando afirma:

⁸⁷"*O silêncio de...*" (1984 / work in progress) Rui Chafes: Ferro e cinzas de textos, 28 peças, cada: 6 x 16 x 8 cm. A escultura consistia, em 2012, na sua última apresentação pública em Portugal (na exposição *Tarefas Infinitas: quando a Arte e o Livro se ilimitam* da Fundação Calouste Gulbenkian) num conjunto de 28 caixas de ferro, hermeticamente fechadas. A cada ano que passa, o escultor cria uma nova peça onde guarda as cinzas dos textos que escreveu durante esse período. No livro referido é apresentada uma sequência de fotografias onde o processo de criação de um novo elemento escultórico é mostrado e descrito: «Escrevo à mão, o tempo é meu amigo. Mas, cansado das palavras, queimo quase tudo o que escrevo e encerro algumas das cinzas em caixas de aço, seladas. O fogo purifica e protege a vida, permite trabalhar o ferro e reduzir a cinzas os corpos e as palavras inúteis.» Chafes (2006), p. 23.

⁸⁸O primeiro capítulo "A História da minha vida", resultou de uma palestra integrada no ciclo *100 Lições (100 anos 100 lições)* comemorativo do centenário da Universidade de Lisboa em Abril de 2011; o segundo capítulo "O Perfume das Buganvílias" consistiu numa conferência dada em Janeiro de 2012 na Fundação Carmona e Costa, por ocasião da exposição *Desde o Finito*, comissariada por João Fernandes Jorge.

⁸⁹«A paisagem é feita de imagens saídas da pintura, dos filmes, da literatura, da cultura. O Mundo é o pedestal do artista.» Chafes (2006), p. 49; «A leitura não é independente daquilo que faço como escultor. Participa de um processo que certa vez chamei de "Criação de Inverno" e que tem que ver com as afinidades e um mundo de eleição em que tento viver. Esse mundo é o cruzamento das ideias e objectos e livros que me rodeiam.» Chafes (2006), p. 102.

«Não sou escritor nem tradutor. Nem tenho essa pretensão. Esta é uma *tradução de escultor* [sublinhado nosso], não de escritor.»⁹⁰

Sobre este seu trabalho diz numa entrevista – transcrita no livro *O Silêncio de...* – de 1992 à revista *A Phala* n.º 30⁹¹:

«É mais uma escultura no meu percurso mas, desta vez, tentando mesmo que ela seja um objecto feito de ideias e não de ferro. [...] Tal como *quero* para as esculturas um estatuto de Ideia, *quero* para este livro um estatuto de Escultura. Estes desenhos não são nenhuma forma de ilustração do texto. Eles são parte integrante do Todo, serão a parte *mais visual* desta Escultura.»⁹²

Poderá causar estranheza que um livro possa ser descrito como uma escultura, mas convém não esquecer que para Rui Chafes todos os objectos artísticos «[...] são apenas possibilidades, não são certezas»⁹³, que dependem de «[...] experiências e sabedorias humanas (proporções, cores, ritmos, temperaturas, espaços, formas, colocações, grandezas, luzes, sombras, etc.)»⁹⁴.

A escrita própria, transversal à sua obra, nunca é vista como algo exterior, nem mesmo complementar do trabalho como escultor. A escrita é um elemento imprescindível da fórmula da qual resultam as suas esculturas: palavra + fogo + ferro.

O carácter semiológico e epistemológico da palavra não a distancia das artes plásticas:

«Na escrita, lê-se o texto, não nos detemos na cor da tinta que é utilizada (o fundamental é Ideia). Interessa-me a Ideia, não a matéria suja e errada. A escultura, a literatura, a arquitectura, a pintura, etc., são apenas uma coisa: IDEIA, FORMA, POESIA.»⁹⁵

Sempre que fala em poesia, Rui Chafes refere-se à poesia dos *outros*:

⁹⁰Novalis (2000), p. 9.

⁹¹Revista fundada em 1986 por Manuel Hermínio Monteiro e publicada pela editora Assírio e Alvim até 1997.

⁹²Chafes (2006), p. 104.

⁹³Chafes (2006), p. 105.

⁹⁴Chafes (2006), p. 105.

⁹⁵Chafes (2006), p. 105.

«Porque o que me mostram passa a ser meu: é essa a crua generosidade desta vida desamparada.»⁹⁶

Ou dito nas palavras de Novalis, que traduziu:

«A busca de originalidade é um sábio e *grosseiro* egoísmo. Quem não trata cada pensamento estranho como se fosse seu e cada pensamento próprio como se fosse um pensamento estranho – não é nenhum verdadeiro erudito.»⁹⁷

A língua alemã, para além de Novalis, é uma presença sempre constante nas suas obras – «Uma língua rigorosa, como a obsessiva exactidão de uma construção arquitectónica»⁹⁸ – e atravessa o fascínio sentido por Rui Chafes pela linguagem que seja uma construção feita «[...] com elementos precisos e insubstituíveis que t[enham] significados exactos para cada caso ou situação [...]»⁹⁹.

Na língua alemã encontrou «[...] um sistema conceptual onde não existem falhas nem ambiguidades. [...] É arquitectura pura e o edifício não cai»¹⁰⁰. Um escultor que rejeita, sem contradição, o primado dos objectos:

«Não acredito em objectos, mas sei que só posso demonstrar a sua Ideia por meio de objectos.»¹⁰¹

O artista não tem como finalidade criar *objectos materiais*, mas as suas «[...] decisões e escolhas [...] têm a ver com valores estéticos e éticos (a noção de Verdade dos materiais, a coincidência da Verdade com a Beleza), que são parte da vivência dos Homens, ética e estética, histórica ou emocional»¹⁰².

Com muita frequência, a obra de Rui Chafes é descrita como influenciada pela Arte Conceptualista; no entanto, nas suas palavras, o primado da Ideia não rejeita o domínio material da obra, porque a «[...] escultura constrói-se com o que se tem à mão ou nos é mais familiar: ferro, pedra, alcatrão, papel, fotografia, lápis, vídeo, voz, luz,

⁹⁶Chafes (2006), p. 69.

⁹⁷Novalis (2000), p. 107.

⁹⁸Chafes (2006), pp. 50 e 51.

⁹⁹Chafes (2006), pp. 107 e 108.

¹⁰⁰Chafes (2006), p. 108.

¹⁰¹Chafes (2006), p. 106.

¹⁰²Chafes (2006), p. 106.

corda, palavras, cimento, palavras de cimento»¹⁰³. Tal não significa que a materialidade seja o objectivo final; a obra nunca poderá ter “uma existência definitiva”¹⁰⁴, visto que a «durabilidade não é um valor passível de admiração»¹⁰⁵.

Tal como Didi-Huberman, Rui Chafes defende que a sobrevivência não pode valer por si, se não significar, também, um acto de resistência. O valor de uma obra surge quando é «[...] uma dúvida, que se transmite a outros (só a *alguns*, não a todos)»¹⁰⁶. Só aos vaga-lumes que consigam encontrar os seus pares:

«Sei que é preciso resistir. O meu trabalho é de resistência, de intensificação, de densificação. É, desta forma, contra a massificação grotesca que nos querem fazer crer que é inevitável. É essa a sua diferença no mundo. A melancolia de um lugar perdido. A Beleza é um estado de luto, a incapacidade de ultrapassar a perda e a separação. Uma beleza sem as marcas da morte não existe.»¹⁰⁷

As esculturas, enquanto obras que se constroem no espaço, não são constituídas por aquilo que se vê, mas pelo que foi excluído no momento da sua criação e «[...] revelam não a presença dos objectos, que creio serem inexistentes, mas o espaço no momento exacto da sua ausência, da sua fuga»¹⁰⁸.

Estas palavras conduzem-nos às obras de Alberto Giacometti¹⁰⁹, um dos escultores referidos por Rui Chafes:

«A segura, a rarefacção radical dos propósitos figurativos e a redução da figura à sua própria tortura abriram o caminho para a moderna escultura: a escultura da consciência.»¹¹⁰

¹⁰³Chafes (2006), p. 67.

¹⁰⁴Chafes (2006), p. 67.

¹⁰⁵Chafes (2006), p. 101.

¹⁰⁶Chafes (2006), p. 67.

¹⁰⁷Chafes (2006), p. 72.

¹⁰⁸Chafes (2006), p. 102.

¹⁰⁹«Juntamente com Joseph Beuys, A. Giacometti é talvez o grande escultor europeu do pós-guerra. Os dois são, à distância que o tempo nos permite, os que conseguem instaurar uma linguagem de resistência válida e sólida, capaz de ser confrontada com a vitalidade, a radicalidade, a inovação e a capacidade de afirmação (e de teorização das próprias práticas artísticas) da escultura americana.» Chafes (2006), p. 60. Na escultura americana Rui Chafes destaca: David Smith; a Land-art; o Minimalismo e o Pós-minimalismo.

¹¹⁰Chafes (2006), pp. 59 e 60.

Ao longo dos diversos textos e entrevistas, as referências às influências na obra de Rui Chafes multiplicam-se:

«[...] [a] transcendência associada à redução – que é uma ideia que já vem dos ícones, da arte bizantina e também da arte medieval – é uma ideia que é fundamental para o meu trabalho.»¹¹¹

Na entrevista dada a João Pinharanda, publicada originalmente no jornal *Público* do dia 2 de Março de 1997¹¹², Rui Chafes define a *sua* escultura como «[...] uma elipse entre a arte medieval e a escultura pós-minimalista americana»¹¹³.

No catálogo da exposição conjunta com o realizador Pedro Costa, *Fora! Out!* apresentada no Museu Serralves, em 2007, à pergunta “*O que é a escultura?*”, responde:

«É passares um tempo a torcer ferro num ateliê com a ajuda do fogo. E por que estás a fazer aquilo? Por que é que não estás a fazer outra coisa qualquer? O que é que faz um escultor? Podia estar a fazer outra coisa, podia estar a apanhar cogumelos... e não, está ali a martelar. Porquê? Não tem mais nada que fazer, não há mais nada que possa fazer? É um pouco o passar do tempo. Mas um dia o camião TIR traz o material todo para o museu e começamos a encarar problemas concretos de construção de um espaço, de uma imagem, de uma temperatura que as pessoas possam captar.»¹¹⁴

A pulsão de construção artística e o esforço muscular não são alheios ao conceito arquitectónico de construção do espaço humano, criando um mundo protector:

«Aliás, que outra coisa se pode fazer neste mundo a não ser construir? Dizem-me. Construir como quem tenta dar um sentido à sua efémera passagem. Tão evidente, não é? É bom assim, dá-nos disciplina. Construir palácios, parques, casas, igrejas, esculturas.»¹¹⁵

¹¹¹Chafes (2006), p. 93.

¹¹²Chafes (2006), pp 122 a 124.

¹¹³Chafes (2006), p.122.

¹¹⁴Chafes (2007), p. 93.

¹¹⁵Chafes (2006), p. 69.

A disciplina imposta pelo trabalho árduo do escultor, herdeiro da indistinção medieval entre *artifex* (artista) e *operarius* (trabalhador)¹¹⁶ determina toda a ética do trabalho oficial¹¹⁷:

«É um trabalho que nunca pára nem terá fim: “Não durmas artista, não durmas. Tu és o refém da eternidade, o prisioneiro do tempo”, como escreveu Pasternak.»¹¹⁸

Rui Chafes, apesar de considerar que «[...] o artista não vai atrás do tempo, é ele quem o faz»¹¹⁹ e afirmar que «[...] não tenho nem posso ter nenhuma pressa. Tempo é o meu único amigo»¹²⁰, parece sentir o tempo na pressão provocada pela finitude (cita indirectamente e com frequência este alerta de Boris Pasternak¹²¹). Ele questiona-se:

«E quando tudo acabar, que gramática irei construir? Que memória irei depor sobre os ossos estalados? Onde está o meu passado?»¹²²

E encontra a resposta em Novalis¹²³ ou talvez em Jean Genet, ainda que não o cite explicitamente:

«Desamparados, amamos os nossos mortos. Sentamo-nos em cima do imenso monte de ossos da memória. Aprendemos com os nossos mortos.»¹²⁴

¹¹⁶ «Na Idade Média, quase não se conhecia o termo escultor com o significado de artista, especificamente do artista que trabalha em três dimensões. A terminologia medieval era bastante diferente da nossa e, além do mais, a diferenciação entre os vários grupos profissionais desenvolveu-se muito lentamente. Durante muito tempo, não houve distinção alguma entre arquitecto, pedreiro, canteiro, etc.. Os termos latinos *artifex* (que podemos traduzir por “artista” ou “escultor”) e *operarius* (que significa “trabalhador”) eram usados indistintamente.» Wittkower (2001), pp. 34 e 35.

¹¹⁷ «É um trabalho muito oficial. Tento que a obra seja o mais neutra possível, para apagar as marcas do trabalho e do material, para elas não serem importantes no resultado final.» Chafes (2006), p. 122.

¹¹⁸ Chafes (2006), p. 68.

¹¹⁹ Chafes (2006), p. 72.

¹²⁰ Chafes (2006), p. 94.

¹²¹ «[A escultura] É um homem pendurado por um fio, de cabeça para baixo, a tentar manter-se acordado.» Chafes (2006), p. 67; «Tu sabes que eu não quero dormir, quero sonhar. Não quero perder nenhum pedaço de luz, fechando os olhos.» Chafes (2006), p. 79.

¹²² Chafes (2006), p. 50.

¹²³ «Daí ser nosso dever pensar nos mortos.» Novalis (2000), p. 31.

¹²⁴ Chafes (2006), pp. 63 e 64.

Dos mestres espera-se «[...] o ensino dos caminhos»¹²⁵, nada mais. Sobre o professor de tecnologia do ferro em Belas-Artes, António Trindade, Rui Chafes recorda o primeiro encontro:

«A quem quiser aprender, ensinarei tudo aquilo de que necessitar, se eu souber. Terá aqui todas as condições físicas para trabalhar e se desenvolver tecnicamente, enquanto for aluno. A quem não quiser aprender, não ensinarei nada. Não vou forçar ninguém.»¹²⁶

Sobre os mestres do passado, Rui Chafes fala-nos na mais surpreendente *autobiografia*.

II

“A História da Minha Vida”

«No meu prisma, em termos puramente artísticos, cinco minutos equivalem a quinhentos anos.»

Rui Chafes in *O Silêncio de...*, p. 101

«Não há magia aqui, apenas o trabalho, a sabedoria e a experiência.»

Rui Chafes in *Entre o Céu e a Terra*, p.19

«Ter ou não ter talento. Talento para dançar no gelo, para respirar o ar gelado. Talento para andar num campo minado. Diferença entre pó e luz, entre cinza e fogo. É por isso que existe uma enorme diferença: há cinquenta milhões de *pessoas* a morrer de fome, mas só há um Caravaggio, um Tilman Riemenschneider, um Caspar David Friedrich, um Karl Blossfeldt, um Samuel Beckett, um Pessoa, um Pasolini, um Nietzsche, um Mozart, um Fassbinder, um Tarkovsky, um Gottfried Benn, um Kleist, um Novalis...»

Rui Chafes in *O Silêncio de...*, p. 106

¹²⁵Chafes (2006), p. 68.

¹²⁶Chafes (2006), p. 68.

Ao iniciar a leitura de um texto intitulado “A História da Minha Vida”, primeiro capítulo do livro *Entre o Céu e a Terra*, escrito por Rui Chafes, espera-se encontrar os apontamentos autobiográficos, o enquadramento histórico e pessoal da vida e obra do artista anunciados na contracapa:

«Resumindo a autobiografia do escultor (tão exacta quanto a memória o permite) [...] este livro testemunha uma posição no mundo e, ao mesmo tempo, a dificuldade de resistir, sem nunca desistir.»¹²⁷

A ideia de uma autobiografia é estranha em alguém que afirmou:

«Para mim, é uma questão ética não falar de mim no meu trabalho. Não misturo a minha vida e o meu trabalho, nunca o fiz nem farei. Mas talvez o meu trabalho seja a minha vida e a minha vida seja também o meu trabalho.»¹²⁸

Também se espera encontrar a presença de Novalis, que encontramos no título do livro: a «[...] nossa condição de sonho *entre o céu e a terra* [sublinhado nosso].»¹²⁹ E que encontramos constantemente citado nos textos de Rui Chafes, onde os fragmentos por si traduzidos são constantemente convocados como reforço das ideias ou fio condutor do pensamento.

Percorrendo o pequeno texto – vinte e cinco páginas – vemos inúmeras fotografias, sempre a preto e branco, como é habitual nos seus livros, de esculturas de diferentes épocas e autores, um desenho e por último, fechando o capítulo, duas fotografias de peças do próprio Rui Chafes: *Apaga-me os Olhos* (2005) e *Quero Tudo de Ti* (2006).

Tudo o que vemos, surge cronologicamente ordenado, da arte gótica ao romantismo, mas a passagem repentina para obras do século XXI surge sem contexto imediato.

Anteriormente, no documentário de 2003 *Durante o Fim* de João Trabuço, Rui Chafes alertara-nos:

¹²⁷Chafes (2012), contracapa.

¹²⁸Chafes (2007), p. 137.

¹²⁹Chafes (2012), p. 31.

«Não é difícil fotografar escultura, é impossível fotografar escultura, porque uma fotografia é tudo o que uma escultura não é. A escultura tem a leitura do espaço, a consciência do espaço, o espaço que fica atrás de nós, o espaço que é preciso percorrer, a luz, a temperatura; e uma fotografia não é nada disso, é uma imagem bidimensional»¹³⁰

Se procurarmos, então, as respostas no texto, a primeira frase («Nasci em 1266 numa pequena aldeia, que já não existe, na Francónia, na Baviera.»¹³¹) perturba ainda mais as expectativas e levanta a dúvida sobre um possível carácter ficcional do texto.

Continuando a leitura, começamos a preparar-nos para algo mais profundo que um mero relato ficcionado com laivos biográficos ou históricos:

«Eram tempos em que, para sair daquele estado de “quase escravatura” em que se encontrava a enorme maioria da população, sobretudo rural, seria preciso um milagre. E esse milagre, para mim, sem que nada o fizesse prever, aconteceu: esse milagre chamou-se Arte.»¹³²

Não se trata de uma simples autobiografia, mas de uma incursão pelas obras marcantes na vida do narrador que conta esta história na primeira pessoa, mas centrando o olhar na vida dos artistas que as executaram, os seus mestres do passado.

Alguns parágrafos mais à frente, encontramos a chave para compreender esta história:

«Lentamente, fui desenvolvendo as minhas capacidades técnicas e artísticas: foi essa a minha formação, a minha educação artística.»¹³³

Estamos perante a reactualização das principais influências da formação artística do narrador: para além dos limites cronológicos; o olhar volta-se para trás, definindo a sua própria contemporaneidade e o seu passado.

¹³⁰Chafes (2006), p. 93.

¹³¹Chafes (2012), p. 11.

¹³²Chafes (2006), p. 11.

¹³³Chafes (2006), p. 12.

O narrador revive, simultaneamente, o percurso dos artistas anónimos que trabalharam em nome dos mestres, assumindo-se como um aprendiz que absorve e revela em si toda a arte que o precedeu.

A temporalidade abandona os limites impostos pela sucessão cronológica linear e apresenta-se como simultânea; todos os tempos acontecem ao mesmo tempo: o ponto de pressão do paralelogramo de forças contrárias intensifica-se e cria a possibilidade diagonal de crescimento. O presente não é um encontro angustiante; surge, sim, como a inteireza que resume a atenção do artista. A descrição da caminhada do narrador através do tempo artístico, ainda que se assemelhe à procura arqueológica de Agamben, aproxima-se muito mais da ideia de “tempo invertido” de Giorgio Colli:

«É este o caminho do artista, de uma representação nascente a outra, de acordo com a pegada do tempo invertido, em direcção ao imediato.»¹³⁴

Colli, no texto *Arte é Ascetismo*, descreve a acção do artista como uma caminhada que “encontra qualquer coisa no passado” invertendo o «[...] curso do tempo, descobrindo de que passado nasceu este presente, suscitando, fazendo emergir de novo esse passado»¹³⁵. Ou, nas palavras de Rui Chafes, que se encontram com as palavras de Benjamin:

«[...] eu penso que em certos momentos há situações do passado que explicam os acontecimentos contemporâneos. E muitas vezes há situações passadas a que devemos voltar porque, se calhar, nos parecem possíveis.»¹³⁶

O artista procura a origem daquilo que se lhe apresenta e inverte o tempo que surge de «[...] um outro passado [...]»¹³⁷ ao aperceber-se que não há continuidade na sucessão do passado, criando «[...] o tempo artístico, [que] não é guiado pela necessidade, é bizarro, imprevisível»¹³⁸.

¹³⁴Colli (s/d).

¹³⁵Colli (s/d).

¹³⁶Chafes (2006), p. 126.

¹³⁷Colli (s/d).

¹³⁸Chafes (2006), p. 126.

O tempo artístico é sempre um “tempo invertido” porque o presente, que Colli descreve como a «falsa vivacidade da existência habitual»¹³⁹ opõe-se ao «falso distanciamento da existência artística»¹⁴⁰. O distanciamento que revela em relação à existência habitual é falso, na medida em que pode ser reatualizado na experiência estética.

O presente «não pode ser produzido pelo artista»¹⁴¹ porque é «o fio da necessidade»¹⁴² que o produz, e não existe arte sem a recusa da necessidade e do que é previsível. A arte não responde a nenhuma necessidade quotidiana, não é funcional ou utilitária, afirma-se como arte na sua capacidade de resistir ao desgaste do tempo como Arendt nos recorda:

«Um objecto é cultural na medida em que é capaz de perdurar; a sua durabilidade representa o exacto oposto da funcionalidade, que é a qualidade que o faz desaparecer novamente do mundo fenoménico depois de ter sido usado e desgastado. A grande consumidora de objectos é a própria vida, a vida do indivíduo e a vida da sociedade como um todo. A vida é indiferente à coisiedade do objecto; insiste em que tudo deve ser funcional, satisfazer alguma necessidade.»¹⁴³

O caminho descrito por Rui Chafes inicia-se na infância do narrador, uma criança que desenha espontaneamente. Utiliza a natureza como suporte para a sua necessidade de desenhar «[...] onde uma linha pudesse existir e fazer sentido ao lado de outra linha»¹⁴⁴.

Este é um caminho que se torna solitário¹⁴⁵ após o afastamento da família, da “existência habitual”, mas é conduzido por mestres, e inicia-se quando um anónimo «abade do mosteiro local [...] se apercebeu [...] [dos seus] talentos singulares que mereciam ser desenvolvidos»¹⁴⁶.

¹³⁹Colli (s/d).

¹⁴⁰Colli (s/d).

¹⁴¹Colli (s/d).

¹⁴²Colli (s/d).

¹⁴³Arendt (2006), pp. 217 e 218.

¹⁴⁴Chafes (2012), p. 11.

¹⁴⁵«A resistência é [...] o único meio de defender a nossa solidão: a minha solidão é o único caminho para avançar.» Chafes (2007), p. 89.

¹⁴⁶Chafes (2012), p. 12.

André Malraux, na terceira parte da sua obra *As Vozes do Silêncio*, dedicado à criação artística diz-nos que «[...] se a criança é muitas vezes artista, ela não é *um* artista. Porque o seu talento possui-a, e ela não o possui. [...] Ela substitui a [...] [mestria]¹⁴⁷ pelo milagre»¹⁴⁸. O talento artístico proveniente da natureza não dispensa a aprendizagem técnica e a intrusão da vontade porque «[...] tudo se pode esperar da arte infantil – menos consciência e [...] [mestria]»¹⁴⁹.

A condição de aprendizagem é axiomática para Novalis:

«*Não podemos saber nada por nós mesmos. Todo o autêntico conhecimento tem de nos ser transmitido.*»¹⁵⁰

O afastamento da casa paterna, o mergulho num novo mundo de técnica e vontade, aproxima-se da morfologia criada por Vladimir Propp¹⁵¹ para os contos tradicionais, onde a trama só se pode iniciar após o afastamento que o herói tem que sofrer para iniciar a sucessão de aventuras e desventuras, que terminarão na reconciliação com a causa inicial do afastamento.

A primeira paragem no caminho artístico do narrador, acontece na construção da ala oeste da Catedral de Naunburg, na Alemanha. A sua primeira grande obra foi a execução das duas estátuas dos patronos fundadores daquela igreja – Uta e Ekkehard II¹⁵².

Uma escolha impressionante para uma *primeira obra*, os patronos fundadores da catedral, os príncipes que possibilitam com a sua vontade a execução da arte: duas figuras que olham na mesma direcção e aconchegam as vestes, um gesto banal e distraído, preso em granito.

Não encontramos uma exibição de talento no relato da execução da obra, não é exibida vaidade:

«Foi um longo e penoso caminho, uma escola de humildade e perseverança, onde a recompensa pelo nosso esforço e pela mestria e excelência do nosso

¹⁴⁷ Maestria no original.

¹⁴⁸ Malraux (s/d), II Vol., p. 23.

¹⁴⁹ Malraux (s/d), II Vol., p. 25.

¹⁵⁰ Novalis (2000), p. 103.

¹⁵¹ Propp (2009).

¹⁵² Na fotografia da página 13 estão representadas as esculturas de Ekkehard II e Uta von Meissen existentes no interior da Catedral de Naumburg (cerca de 1250).

trabalho era o anonimato, escondido atrás do nome dos poucos Mestres que, então, eram reconhecidos como tal.»¹⁵³

Nos textos que escreveu para o documentário *Durante o Fim* de João Trábulo, Rui Chafes explora esta experiência do anonimato:

«Interessa-me [...] esta ideia que me dá a escultura medieval, que é a ideia de prescindir do ego... De facto, é um luxo; mas ao mesmo tempo, o mais difícil é abdicar e prescindir do ego; e, ao abdicar do ego, todas as portas estão abertas. [...] Amo esta ideia de trabalhar com várias pessoas na oficina, essa divisão das tarefas, essa construção a várias mãos e a várias consciências.»¹⁵⁴

A recompensa é a aprendizagem feita, não só com o contacto com os mestres, mas através da busca de diferentes experiências de escultura em diferentes locais.

Na Catedral de Reims, especializou-se na representação do sorriso dos anjos¹⁵⁵. Esses sorrisos que, segundo Malraux, separam a arte medieval das estátuas clássicas – «[...] os mestres de Reims [...] não são nem Fídias nem Lisipo [...]»¹⁵⁶ – e da arte budista – «As que estão aparentadas com o *Sorriso de Reims* não o são pelos seus planos [...]; que se comparem os olhos, ou, até, as bocas... Estes sorrisos só têm de comum a ternura difusa [...]»¹⁵⁷.

No início do século XV, Itália surge como o local de contacto com o mármore e com a obra de Jacopo Della Quercia. A execução de uma estátua jazente¹⁵⁸, a primeira representação que faz do «[...] suave e eterno sorriso de quem dorme para não mais acordar»¹⁵⁹. E o primeiro contacto com a «qualidade ofuscante da luz meridional»¹⁶⁰ que choca com a experiência do frio e da dureza do Norte sombrio e granítico de origem do narrador.

A estadia em Itália produz uma grande transformação no narrador, tendo marcado «[...] por completo a [sua] visão daquilo que sempre am[ou] acima de tudo: a

¹⁵³Chafes (2006), p. 12.

¹⁵⁴Chafes (2006), p. 95.

¹⁵⁵Na fotografia da página 14 é apresentada a *Anunciação* (1230-1255) da Catedral de Reims.

¹⁵⁶Malraux (s/d), I vol. p. 148.

¹⁵⁷Malraux (s/d), I vol. P. 148.

¹⁵⁸Na fotografia da página 15 é apresentado o *Túmulo de Ilaria Del Caretto* (1406-1408) de Jacopo della Quercia.

¹⁵⁹Chafes (2012), p. 16.

¹⁶⁰Chafes (2012), p. 16.

possibilidade de pôr no mundo uma escultura válida. O mundo já tem suficientes objectos inúteis e sem razão para existirem.»¹⁶¹

Aqui, Rui Chafes aproxima-se, mais uma vez, de Colli:

«Nós estamos fartos deste mundo de formas, de cores, de indivíduos, estamos oprimidos nele, desencantados: a arte não se parece com nada deste mundo.»¹⁶²

Após esta breve estadia no sul, o narrador regressa à sua terra natal, desejando ardentemente um mestre:

«[...] alguém que me mostrasse qual o sentido da minha busca, para ela não ser apenas uma demanda errática.»¹⁶³

Esse mestre é Tilman Riemenschneider, para quem trabalhou no final do século XV, início do século XVI, naqueles que são os seus «verdadeiros “anos de formação” na arte da Escultura»¹⁶⁴:

«A igreja é o local onde estes trabalhos [de escultura] iniciaram o seu questionamento do mundo, é o início dos seus problemas; porque antes de serem arte no museu, foram instrumentos de fé numa igreja.»¹⁶⁵

Mais do que a arte medieval, o gótico, é a catedral, enquanto metáfora ou presença inspiradora que percorre o trabalho de Rui Chafes:

«[...] o nosso corpo serve para esconder a imensa estrutura arquitectónica de altas paredes que o habita, uma enorme catedral vazia, definitivamente inacabada.»¹⁶⁶

Rui Chafes define a escultura como a «[...] criação de um momento de eternidade, de um momento em que a superfície da pedra ou da madeira ficará para

¹⁶¹Chafes (2012), p. 16.

¹⁶²Colli (s/d).

¹⁶³Chafes (2006), p. 16.

¹⁶⁴Chafes (2012), p. 19.

¹⁶⁵Chafes (2006), p. 95.

¹⁶⁶Chafes (2006), p. 90.

sempre ferida pela luminosa violência da perfeição»¹⁶⁷. Ainda que sejam feitos de pedra e madeira, para o narrador a leveza é a principal característica dos altares de Riemenschneider¹⁶⁸, que se erguem desafiando a verticalidade e os limites da matéria «[...] e a transformar esses limites numa marca da passagem do sopro que transforma o peso da matéria na leveza do espírito»¹⁶⁹.

Rui Chafes refere com frequência nos seus textos a ideia de leveza associada aos altares de Riemenschneider:

«A arte medieval foi sempre a grande revelação para a minha escultura. Ao ver como estas esculturas são feitas, tento compreender como tudo é feito: não é só escultura, é aprender tudo, a perfeição e a leveza. Sobretudo aprender a perfeição e a leveza.»¹⁷⁰

O espírito emanado pelos altares poderá ser leve, mas estes não são leves, são sólidos e terrenos. Feitos de pedra e madeira sofrem os efeitos da força da terra, mesmo quando se elevam em grande altura (dez metros, por vezes) e se transformam numa renda delicada.

Com este Mestre, além do lugar da escultura, aprendeu «[...] como o vento passa pelos cabelos e pelas roupagens de pedra dos santos, se for soprado pelos olhos visionários de quem acredita nos limites intemporais e permanentes da Escultura»¹⁷¹.

A escultura cria objectos que fixam um momento na sua dimensão espacial:

«Só a certeza e a crença de que, apesar dos objectos não existirem, de não ser possível acreditar na sua existência, de apenas serem uma possibilidade e não uma certeza definitiva, eles são a única maneira, a única possibilidade que temos ao nosso alcance, de mostrar um pensamento no espaço. Não conhecemos outro modo, estamos condenados ao objecto, à sua construção.»¹⁷²

¹⁶⁷Chafes (2012), p. 19.

¹⁶⁸As fotografias de detalhes de altares de Riemenschneider apresentam na página 17, o *Altar do Sangue Sagrado* (1501-1504) e na página seguinte o *Altar de Maria* (1505-1510). Na página 20, um detalhe do *Túmulo do Imperador Heinrich II e Imperatriz Kunigunde* (1497-1513).

¹⁶⁹Chafes (2012), p. 19.

¹⁷⁰Chafes (2006), p. 95.

¹⁷¹Chafes (2012), p. 19.

¹⁷²Chafes (2012), p. 19.

Esta dependência do pensamento em relação ao objecto é apresentada por Novalis, como a definição de Metafísica:

«Quando não puderem tornar os vossos pensamentos indirectamente (e aleatoriamente) perceptíveis, façam ao contrário, então, tornando as coisas exteriores directamente (e voluntariamente) perceptíveis – o que é o mesmo que: se não podem tornar os pensamentos em objectos exteriores, tornem, então, os objectos exteriores em pensamentos. Se não podem fazer com que um pensamento seja autónomo, separado de vocês – e que vos é, *então, estranho* – quer dizer, dar-lhe uma alma que se basta a si própria, então, procedam inversamente com os objectos exteriores – e transformem-nos em pensamentos.»¹⁷³

Na oficina de Riemenschneider trabalhou na execução dos cabelos e das mãos dos santos, o que lhe ensinou como «[...] capturar a passagem do sopro (a Voz de Deus) na leveza dos cabelos e nas folhas das árvores e de como testemunhar a força desamparada e efémera dos batimentos do coração no interior de um corpo, essa outra forma de Voz de Deus, a força que dá sentido a todos os gestos que as nossas mãos executam (ou assumem) ao longo da nossa passagem na terra»¹⁷⁴.

O início do Renascimento coloca o narrador em França, na construção da Necrópole Real na Basílica de St. Denis, onde, na oficina de Jean Juste, o escultor florentino, participa na execução do Túmulo de Louis II e de Anne de Bretagne¹⁷⁵.

Estas estátuas jazentes representam a «[...] passagem mais maravilhosa que se possa imaginar do hieratismo e rigidez das representações arcaicas e góticas da morte para a assunção da imagem da morte enquanto representação realista de um momento: o momento em que o sono se transforma num caminho sem regresso»¹⁷⁶.

A escultura continua a ser descrita como a representação através de um objecto do momento em que um sopro se escapa.

Estas duas estátuas representam de forma crua e carnal dois cadáveres no preciso momento da morte. Um momento que é apresentado em toda a sua violência e nudez,

¹⁷³Novalis (2000), p. 91.

¹⁷⁴Chafes (2012), pp. 19 e 20.

¹⁷⁵Nas páginas 22 e 23 estão representados dois detalhes do *Túmulo de Louis XII e Anne de Bretagne* (1516-1531) de Jean Juste (Giovanni di Giusto Betti).

¹⁷⁶Chafes (2012), pp. 21 e 22.

sem um manto de beleza pura e apaziguadora. Aquele momento que não é possível abarcar, como Chillida descreveu:

«El limite entre la vida y la muerte es un instante, no un segundo, ya que éste tiene medida.»¹⁷⁷

O narrador não se ocupou do sorriso, nem dos cabelos ou das mãos, mas da cicatriz no ventre dos corpos, por onde as vísceras eram retiradas durante a preparação para as cerimónias funerárias:

«Esta cicatriz ainda hoje habita o meu trabalho de escultura.»¹⁷⁸

Uma cicatriz que parece um bordado, um enfeite que serve para voltar a fechar o que só fechado é corpo:

«Não tenhas medo de adormecer: acordaremos de outra maneira, talvez corpo ou talvez continuação de nós ou talvez em forma de cicatriz de mármore branco, adormecido desde há séculos, à espera.»¹⁷⁹

Uma nova estátua jazente e um novo mestre marcam ainda esta passagem por França. No Túmulo de Henri II e de Catarina de Médicis de German Pilon¹⁸⁰ foi «[...] encarregado da difícil tarefa de executar a mão de Catarina de Médicis que pousa suavemente no seu seio. Esses dedos ainda hoje fazem parte dos [...] [seus] desenhos»¹⁸¹. Uma mão de uma jovem rainha viúva, encomendada pela própria, ainda em vida. Ao contrário da imagem sujeita aos efeitos da gravidade impostos pela idade e pela morte ao corpo de Anne de Bretagne, Catarina de Médicis surge envolta no esplendor da juventude e da beleza.

Esta estadia em França termina na transição do Renascimento para o Barroco, a «imparável erupção do Barroco»¹⁸², e com o desejo de reencontro com a luz meridional,

¹⁷⁷Chillida (2005), p. 67.

¹⁷⁸Chafes (2012), p. 23.

¹⁷⁹Chafes (2006), p. 89.

¹⁸⁰Na página 25 está representado o *Túmulo de Henri II e Catarina de Médicis* (1561-1573) de Germain Pilon.

¹⁸¹Chafes (2012), p. 24.

¹⁸²Chafes (2012), p. 25.

a «[...] ofuscante e excessiva luz do sul, a luz que transforma tudo o que é real numa hipérbole, numa hipérbole da realidade: o exagero de realidade, aqui, parece afinal ser exactamente a sublimação desse real»¹⁸³.

Em Roma, encontrou esse «[...] implacável balanço entre peso e leveza, entre agrura e doçura, que os povos do sul sempre construíram, no meio do maior caos, a grandeza arcaica do seu destino»¹⁸⁴.

Encontrou mecenas («Bem-aventurado o país onde os ricos mais inteligentes lutam pelo privilégio de poder ajudar os artistas a criar eternidade!...»¹⁸⁵) e encontrou Stefano Maderno, com quem realizou o *retrato* de Santa Cecília¹⁸⁶. Uma pequena estátua, encomendada pelo Papa Clemente VIII, que reproduz o corpo incorrupto da mártir, tal como foi encontrado após a abertura do seu túmulo. A representação da morte, não como um sono pacífico ou um transe violento, mas a vitória do corpo, que mantém a sua graciosidade, sobre o tempo. Uma visão diferente da morte e da escultura:

«[...] um dos momentos em que compreendi como a simplicidade é sempre o melhor veículo para uma imagem poderosa e comovente.»¹⁸⁷

Ainda em Roma, no primeiro quartel do século XVII, encontra Gian Lorenzo Bernini, ainda um jovem e muito ambicioso escultor. Com este mestre, mais do que uma aprendizagem técnica, descobriu a emoção que a arte produz no contemplador:

«[...] a escultura existe, deixando todos os que a contemplam imersos num silêncio extático [...] com os olhos turvos de emoção, por vezes mesmo com lágrimas [...].[...] esta sucessão de emoção, deslumbramento e impotência repete-se, infinitamente, de cada vez que os olhos silenciosos de alguém pousam nesta pele branca, sensual, prestes a explodir, prestes a desaparecer. [...] É uma imagem muito difícil de aguentar, é uma emoção demasiado grande; chama-se Paixão. [...]»¹⁸⁸

¹⁸³Chafes (2012), p. 24.

¹⁸⁴Chafes (2012), p. 24.

¹⁸⁵Chafes (2012), p. 25.

¹⁸⁶Na página 26, a fotografia de *Santa Cecilia* (1600) de Stefano Maderno.

¹⁸⁷Chafes (2012), p. 26.

¹⁸⁸Chafes (2012), p. 29.

A aprendizagem da experiência estética do ponto de vista do contemplador é importante para um artista, quando a «[...] grandeza de uma Obra [...] [é] a eterna capacidade de surpreender e de enriquecer a vida dos outros»¹⁸⁹.

Durante a participação na execução da obra *Apolo e Dafne*¹⁹⁰, que descreve como «[...] ousada realização do impossível: captar o segundo mágico em que um corpo jovem e quente se transforma numa árvore imóvel»¹⁹¹, reencontrou os ensinamentos do seu grande Mestre Riemenschneider «[...] acerca da leveza, do espiritual, da desmaterialização, da ascensão, da perda de peso, da espiritualização da matéria, [e] se confrontou aqui com uma forma de confirmação quase mágica [...]»¹⁹².

A aprendizagem que o narrador fez sobre a representação da beleza sem pecado que encontramos na arte medieval, feita quando «[...] o homem não tinha necessidade de anatomia mas de teologia [...]»¹⁹³, entrará em conflito com a herança clássica das esculturas do Barroco:

«Nunca tinha pensado ser possível que um corpo investido pela morte e imbuído do seu próprio trágico destino pudesse transformar-se à nossa frente, perante os nossos olhos, num vento carregado de sensualidade, de delicada sexualidade, de mórbida volúpia.»¹⁹⁴

O confronto com a perfeição estética de Bernini coloca a qualquer escultor a angustiante dúvida sobre que objectos válidos poderá ainda construir depois de se confrontar com os seus próprios limites enquanto artista:

«Qualquer escultor chora ao ver esta escultura.»¹⁹⁵

Chora porque a luz emanada pela chama daquele mestre é esmagadora. É Rui Chafes que toma como responsabilidade o transporte da chama dos mestres do passado,

¹⁸⁹Chafes (2006), p. 63.

¹⁹⁰*Apolo e Dafne* (1622-1625) de Gian Lorenzo Bernini, na página 28.

¹⁹¹Chafes (2012), p. 27.

¹⁹²Chafes (2012), p. 27.

¹⁹³Maulraux (s/d), I Vol., p. 213.

¹⁹⁴Chafes (2012), pp. 27 e 29.

¹⁹⁵Chafes (2012), p. 29.

mas a natureza da *chama* dificulta a tarefa, porque o «[...] agente universal de separação é também o agente universal de união»¹⁹⁶.

Os anos do Barroco passados no Sul da Europa, a sensualidade da escultura de Bernini e da luz do sul devoraram a energia do artista, que se voltou para a sua Alemanha natal:

«A Alemanha sempre foi o local da alma, o local onde o nevoeiro, a falta de luz e a pele branca dos seus habitantes nos prometem a existência de um mundo interior, não apenas um mundo virado para fora, como no sul.»¹⁹⁷

Este regresso fez-se carregado com a má consciência de que falhara para com o seu grande mestre, Riemenschneider, com a aplicação dos seus ensinamentos sobre a espiritualidade na escultura, a leveza do pensamento transformado em vento, mas já não nos cabelos dos santos e no sorriso dos anjos, mas na sensualidade carnal de uma ninfa.

É um regresso que vive de memórias pesadas e quase recusa da escultura.

Este mal-estar só vai encontrar repostas no final do século XVIII, longe da escultura, com a «[...] “revolução romântica” e todo um grupo de filósofos, pensadores, poetas e artistas [que] apresentava progressivamente ao Mundo uma visão do Homem enquanto parte de um destino idealizado, em comunhão com um Universo não exclusivamente divino, mas sobretudo enquanto milagre de uma razão divinizada, de um qualquer milagre que pusesse o Homem, finalmente, no seu lugar de “sonhador do Mundo”»¹⁹⁸.

E surge o primeiro mestre que não traz ensinamentos sobre escultura, mas sobre poesia, a humanidade e o mundo: Novalis. Um jovem engenheiro que se cruza com um escultor atormentado e permite-lhe ter «[...] uma visão absolutamente sábia de todo o conflito que existe entre o interior do nosso corpo e o paraíso, da nossa condição de sonho entre o céu e a terra, durante um efémero mas delicioso momento»¹⁹⁹. Os fragmentos escritos por Novalis²⁰⁰, as suas palavras, têm um efeito profundo no artista:

¹⁹⁶Novalis (2000), p. 77.

¹⁹⁷Chafes (2012), p. 30.

¹⁹⁸Chafes (2012), p. 31.

¹⁹⁹Chafes (2012), p. 31.

²⁰⁰«É a sua maneira *científica e rigorosa*: a ciência que estuda o Mundo é poesia. A “ciência natural” de Novalis é a pura poesia. Os seus textos são, deste modo, de uma limpidez, o que torna a linguagem quase *evidente*.» Chafes (2006), p. 107.

«Pareciam-me misteriosamente escritas por mim próprio, noutro tempo, há muito tempo.»²⁰¹

Decide, então, tornar as palavras suas, através da tradução dos fragmentos para português. «Porquê português?»²⁰² É o próprio narrador que estranha esta súbita aproximação a dados biográficos do próprio Rui Chafes, tradutor de Novalis. O porquê do aparecimento da língua portuguesa encontra uma explicação de conciliação: a língua portuguesa seria «[...] um terceiro mundo, onde eu sou possível»²⁰³.

Este “eu” é o narrador que não suporta a luz energética do sul e não consegue encontrar a paz no nevoeiro espiritual do norte. Mas também é o narrador que começa a chegar ao ponto de partida do “tempo invertido” e da sua caminhada à procura do passado que se revela no próprio artista. Este terceiro mundo é a superação da má consciência e da impotência criada pelo excesso barroco. Ao *apropriar-se* das palavras de Novalis, Rui Chafes não poderia prestar maior homenagem ao poeta que afirmou:

«O que amas, verdadeiramente, fica para ti.»²⁰⁴

Novalis, mais do que um mestre, é um amigo; talvez, por isso, seja o primeiro que enfrenta a morte que tanto lhe povoou os pensamentos:

«Chorei a sua morte mas, ao mesmo tempo, esforcei-me por pensar, como ele, que tudo é um delicioso e efêmero momento, que “todas as dores têm o seu máximo e depois se atenuam” e que “estamos perto do acordar quando sonhamos que sonhamos”.»²⁰⁵

No início do século XIX, o narrador continua na Alemanha, a sua “mãe pálida”, e através do seu último mestre, Philip Otto Runge, regressa ao desenho que lhe animou a infância e lhe permitiu iniciar a caminhada artística.

²⁰¹Chafes (2012), p. 33.

²⁰²Chafes (2012), p. 33.

²⁰³Chafes (2012), p. 33.

²⁰⁴Novalis (2000), p. 21.

²⁰⁵Chafes (2012), p. 33.

Participou na realização dos desenhos e gravuras da obra “As Horas do Dia”²⁰⁶, desenhando com um rigor e sistematicidade que na infância não conhecia. E apesar de com Otto Runge ter aprendido «[...] a desenhar o Mundo com a geometria cristalina de uma imensa catedral [...]»²⁰⁷ eram as palavras de Novalis que o guiavam na sua busca:

«[...] a sua crença na “manhã do mundo”, na “infância do Mundo”, enquanto princípio gerador que nos acolhe todas as dúvidas.»²⁰⁸

Novalis e Otto Runge surgem, para o narrador, como as duas influências exteriores à escultura, a matéria que procura a sua existência espacial. Através da palavra e do desenho permitiram que encontrasse a reconciliação com o passado, com a sua formação de escultor e com a natureza mais íntima do artista. O herói de Vladimir Propp retorna a casa. Após a morte de Otto Runge, o “caminho ao avesso”, nas palavras de Colli, completa-se. Os mestres unem-se num só aprendiz que já não se contenta com a recompensa do anonimato:

«Tento fazer, finalmente, o meu caminho. Não estou certo de o estar a conseguir ou de vir a consegui-lo algum dia. 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.»²⁰⁹

Um caminho de escrita e de esculturas de ferro, muito diferentes da pedra e da madeira trabalhadas pelos mestres que nos apresentou. O ferro que trabalha é descrito por Novalis como metáfora do mundo:

«O ferro é o que se aproxima mais da massa do corpo terrestre – ele está na mais estreita simpatia com este. Será que uma esfera magnética tem desejo de rotação e de ser, ela mesma, uma Terra em miniatura?»²¹⁰

²⁰⁶*As Horas do Dia “A Manhã”* (1802-1807) de Philipp Otto Runge, na página 32.

²⁰⁷Chafes (2012), p. 34.

²⁰⁸Chafes (2012), pp. 33 e 34.

²⁰⁹Chafes (2012), p. 34.

²¹⁰Novalis (2000), p. 95.

Rui Chafes lembra-nos como o uso do ferro está na origem da civilização europeia, é a origem do nosso mundo:

«Sabes da importância da invenção da metalurgia: o ferro alimenta quer pela rapina quer pela lavoura e indústria.»²¹¹

A aprendizagem faz-se com mestres, mas a obra exige isolamento:

«E, seja como for, “estamos sós com tudo aquilo que amamos”, como escreveu Novalis.»²¹²

²¹¹Chafes (2006), p. 70.

²¹²Chafes (2012), p. 34.

Conclusão

«Nós morremos *só em certa medida*. A nossa vida deve ser membro, em parte, de uma maior comunidade de vida.»

Novalis in *Fragmentos de Novalis*, p.57

«Se houver pelo menos um espectador que se emocione com o meu trabalho, que seja tocado por essa luz, penso que a arte será salva.»

Rui Chafes in *O Silêncio de...*, p.124

Samuel Beckett, Andrej Tarkowsky, Robert Musil, Robert Bresson, Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Georg Birchen, Bernd von Kleist, Henriette Vogel, Georg Trakl, Hans-Jürgen Syberberg, Novalis, David Cronenberg, Paulo Quintas, Markus Ambach, Caspar David Friedrich, Philip Otto Runge, Dante, Tilman Riemenschneider, Gottfried Benn, Jorge Vieira, Oscar Wilde, Helma Sanders-Brahms, Rainer Werner Fassbinder, Hölderlin, Johann Gottlieb Fichte, Gustav Mahler, Sophie von Kuhn, Wilhelmine von Zenge, Jean Juste, Gil Heitor Cortesão, James Ensor, Willem de Kooning, Robert Ryman, Eric Fischl, Sigmar Polke, Ross Bleckmer, Helmut Federle, Alexandre Melo, Alexandre Conefrey, Karl Blossfeldt, Al Berto, Carl von Clausewitz, Sun-Tzu, T. S. Eliot, Alberto Giacometti, Bruce Nauman, Joseph Beuys, David Smith, Jean Genet, Giorgio di Chirico, Wilhelm Lehmbruck, Ewald Mataré, António Palolo, Rosa Carvalho, Manuel Gantes, Manuel Hemínio Monteiro, Paul Celan, Fernando Calhau, Junichiro Tanizaki, João Trabulo, Vítor dos Reis, Mário Palma, Sol LeWitt, Ingmar Bergman, Carl Dreyer, Fernando Pessoa, James Joyce, Marcel Duchamp, Platão, Reiner Ruthenbeck, Odilon Redon, Orla Barry, Pedro Costa, Paul Valéry, Robert Morris, Arthur Schopenhauer, Caravaggio, Ezra Pound, Boris Pasternak, Lhasa de Sela, Jean-Luc Godard, Teógnis, Jesus Cristo, Heraclito, Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Jeff Wall, Jacques Tati, Piero della Francesca, Jeff Koons, German Pilon, João Miguel Fernandes Jorge, Ad Reinhardt, Marco Aurélio, Hokusai, Álvaro Lapa, Jackson Pollock, Piet Mondrian, Vincent Van Gogh, Francis Bacon, Antoni Tapiès, Paul Cézanne, Georg Baselitz, Andy Warhol, Bruce Newman, Jacopo Della Quercia, Gerhard Richter, Roy Lichenstein, Gerhard Merz, Karl Friedrich Schinkel, Friedrich Overbeck, Constantin Brancusi, Pablo Picasso, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Alberto Carneiro, Axel Döderhultarn, Yves Klein, Julio González,

William Blake, Reiner Ruthenbeck, Reinhard Mucha, Auguste Rodin, Gian Lorenzo Bernini, Medardo Rosso, Georg Minne, Eva Hesse, Gunnar Asplund, Sigrid Lewerentz, Pier Paolo Pasolini, Keith Sonnier, Alan Saret, Barry Le Va, Tony Smith, Carl Andre, Donald Judd, Larry Bell, Robert Smithson, Michael Heizer, Mies van der Rohe, Richard Serra.

Nesta listagem apresentam-se a maioria dos nomes (sem pretensões de exaustividade) citados por Rui Chafes nos textos e entrevistas analisados. Um conjunto de figuras muito variado, nomes unidos somente por algum tipo de relação com as artes e com a literatura, e pela importância que adquirem para a obra, talvez para a vida, de um escultor que com eles partilha afinidades, divergências e aprendizagens.

A sua nomeação, constante ou esporádica, por Rui Chafes, transforma-os numa pequena comunidade, composta por vivos e mortos de diversas eras e espaços, que influenciam o presente, na definição de Novalis, enquanto «[...] diferencial da função futuro/passado»²¹³.

O «[...] artista ou o poeta não trabalham no mundo ou contra o mundo [...] mas têm uma presença fora do tempo histórico»²¹⁴, fora do tempo onde os homens constroem o mundo da existência quotidiana e funcional:

«Nós carregamos os fardos dos nossos pais, tal como herdámos os seus bens; e é assim que os Homens vivem, de facto, no pleno passado e no pleno futuro e, em parte alguma, menos do que no presente.»²¹⁵

Recordando as palavras de Walter Benjamin: «Ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das figuras nos textos e nos documentos do passado»²¹⁶, podendo respirar «[...] o ar que envolveu os que vieram antes de nós»²¹⁷ e que nos permite ser quem “vê, ouve e toca com as mãos”, partilhando a nível sensível a *mesma experiência* com as gerações do passado.

Uma *mesma experiência*, ainda que reactualizada e sofrendo as alterações que o tempo produziu nos objectos (o desgaste da pedra, as alterações das cores, perda de elementos...), as modificações operadas pela reprodução técnica (transformação dos

²¹³Novalis (2000), p. 115.

²¹⁴Chafes (2006), p. 128.

²¹⁵Novalis (2000), p. 129.

²¹⁶Benjamin (2006), pp. 72 e 73.

²¹⁷Benjamin (2006), p. 10.

instrumentos musicais, diferentes técnicas de impressão tipográfica e fotográfica...), modificações da linguagem (tradução de línguas mortas, diferentes interpretações das traduções possíveis de línguas em uso, alteração de sentidos dentro de uma mesma língua...).

A partilha das influências do passado (a “força do passado”²¹⁸) possibilita a partilha das luzes que resistem e permite a criação de uma comunidade de mestres, convocada por alguém que pertence ao grupo dos que «[...] por terem aceite passado e futuro como dirigidos e apontados [...] para eles mesmos – como aquilo que *os* antecede e *os* sucede, como *seu* passado e *seu* futuro –, eles conquistaram [...] um presente, uma espécie de tempo sem tempo no qual os homens podem criar obras atemporais com que transcendem [a] sua própria finitude»²¹⁹.

O reconhecimento mútuo de almas gémeas descrito por Hannah Arendt, o sentimento de afinidade com um artista particular, conduz ao contacto com uma comunidade construída e ultrapassa as experiências estéticas e as aprendizagens artísticas e técnicas de um indivíduo. A partilha das influências permite a construção de um mundo comum. Ao informar esta comunidade nos seus textos e esculturas, Rui Chafes permite que as vidas e obras que convoca transmigram para os leitores e para outras comunidades futuras:

«É essencial continuar a transportar a chama, a preservá-la, a salvá-la cuidadosamente, a passá-la a alguém que há-de vir, a mantê-la acesa. As pessoas esquecem o passado, a responsabilidade de transportar a chama. “A única força de contestação do presente é o passado”, disse-nos Pasolini [...].»²²⁰

Rui Chafes repete constantemente, em textos e entrevistas, o princípio de que a «[...] arte é espiritualmente aristocrática, e é para as elites [...].»²²¹. E constantemente necessita de clarificar a ideia, a mais polémica que se lhe conhece:

«Quando digo que a arte é para as elites, refiro-me a uma elite espiritual, que existe em qualquer classe.»²²²

²¹⁸Chafes (2012), p.25: «[...] “a força do passado”, como diz Pasolini [...].»

²¹⁹Arendt (2000), p. 158.

²²⁰Chafes (2012), p. 47. Capítulo: “O Perfume das Baganvilias”.

²²¹Chafes (2006), p. 140.

²²²Chafes (2006), p. 145.

A arte destina-se aos *poucos* que se deixam tocar pelas obras de arte, pela Arte:

«O homem é o ser que, confrontando-se com as coisas, e unicamente neste confronto, se abre ao não-coisal. [...] Não-coisalidade (espiritualidade) significa: perder-se nas coisas, perder-se até não poder conceber mais nada senão coisas. E só então, na experiência da irremediável coisalidade do mundo, chocar com um limite, tocá-lo.»²²³

A defesa desta ideia não nasce de uma visão iniciática da arte, mas na concretização dos prenúncios feitos por Guy Debord sobre a sociedade do espectáculo²²⁴, que ao entorpecimento dos holofotes do entretenimento são poucos os que resistem a tornarem-se receptores embotados²²⁵. Poucos vaga-lumes resistem, diria Didi-Huberman. A resposta de Rui Chafes é a única possível a um artista, continuar a resistir através da arte:

«A arte é uma construção intuitiva, uma maneira de opor algo áspero e baço a este mundo escorregadio e brilhante. Por isso todo o mundo se move enquanto a arte está imóvel. Também por isso só alguns fazem arte, embora muitos (ou quase todos, não é verdade, professor Beuys?) sejam artistas.»²²⁶

À comunidade de contempladores cabe a tarefa de resistir ao empobrecimento das experiências estéticas e da vida em geral:

«O valor da experiência caiu de cotação [...]. Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda para além de todos os “espectáculos” comprados e vendidos à nossa volta, além do exercício dos reinos e da luz das glórias. Somos “pobres em experiência”? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência. [...] cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer

²²³Agamben (1993), p. 84.

²²⁴Debord (1992).

²²⁵«Tudo está condenado a ser consumido: as imagens, os objectos artísticos, as ideias. Esse consumismo tem uma aparência maravilhosamente colorida.» Chafes (2006), p. 138.

²²⁶Chafes (2006), p. 67.

essa queda à dignidade, à “nova beleza” de uma coreografia, de uma invenção de formas.»²²⁷

²²⁷Didi-Huberman (2011), pp. 126 e 127.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1993), *A Comunidade que Vem*, Lisboa, Editorial Presença (tradução António Guerreiro).
- AGAMBEN, Giorgio (2009), *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó, Argos (tradução Vinícius Nicastro Honesko).
- ARENDT, Hannah (2000), *A Vida do Espírito*, Rio de Janeiro, Relume Dumará (tradução Antônio Abranches, César Augusto de Almeida e Helena Martins).
- ARENDT, Hannah (2006), *Entre o Passado e o Futuro. Oito exercícios sobre o Pensamento Político*, Lisboa, Relógio D'Água Editores (tradução José Miguel Silva).
- BENJAMIN, Walter (2008), *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio e Alvim (tradução João Barrento).
- BENJAMIN, Walter (2006), «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica» in *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim (tradução João Barrento).
- CHAFES, Rui (1995), *Würzburg Bolton Landing*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- CHAFES, Rui (2000), *Durante o Fim*, Lisboa, Assírio e Alvim/ Sintra Museu de Arte Moderna – Coleção Berardo.
- CHAFES, Rui (2006), *O Silêncio de...*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- CHAFES, Rui (2012), *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa, Documenta.
- CHILLIDA, Eduardo (2005), *Escritos*, Madrid, La Fabrica Editorial.
- COLLI, Giorgio (s/d), *Depois de Nietzsche*, Lisboa, Relógio d'Água, no prelo (tradução Maria Filomena Molder).
- DANTO, Arthur (1997), «Modern, Postmodern, and Contemporary» in *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press.
- DEBORD, Guy (1992), *La Sociéte du Spectacle*, Paris, Éditions Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, Belo Horizonte, Editora Universidade Federal de Minas Gerais (tradução Vera Casa Nova e Márcia Arbex).
- DICKIE, George (2009), “A teoria institucional da arte” in *Arte em teoria*, Vítor Moura (coord.), Ribeirão, Edições Húmus.
- ECO, Umberto (2003), *Sobre Literatura*, Oeiras, Difel (tradução José Colaço Barreiros).

GENET, Jean (1988), *O Estúdio de Alberto Giacometti*, Lisboa, Assírio e Alvim (tradução Paulo da Costa Domingos).

KANT, Immanuel (1985), *Crítica da Razão Pura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (tradução Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão).

KIERKEGAARD, Søren (2012), *Migalhas Filosóficas*, Relógio d'Água (tradução José Miranda Justo).

MAULRAUX, André (s/d), *As Vozes do Silêncio*, 2 vols., Lisboa, Edição «Livros do Brasil» Lisboa (tradução José Júlio Andrade dos Santos).

MOLDER, Maria Filomena (1999), *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

MOLDER, Maria Filomena (2014), *As Nuvens e o Vaso sagrado (Kant e Goethe. Leituras)*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

NOVALIS (2000), *Fragmentos de Novalis*, Lisboa, Assírio e Alvim (tradução e selecção Rui Chafes).

PROPP, Vladimir (2009), *Morphology of the Folk Tale*, Austin, University of Texas Press (tradução Laurence Scott).

SÁ-CARNEIRO, Mário (1985), «Caranguejola» in M.^a Estela Guedes, *Mário de Sá-Carneiro*, colecção Poetas, Lisboa, Editorial Presença.

WITTKOWER, Rudolf (2001), *Escultura*, São Paulo, Martins Fontes (tradução Jefferson Luiz Camargo).

Catálogos de exposições:

CHAFES, Rui; COSTA, Pedro (2007), *Fora! Out!*, Porto, Fundação de Serralves.

VALE, Paulo Pires do (Comissário) (2012), *Tarefas Infinitas: Quando a arte e o livro se ilimitam*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Outros documentos:

Paralelogramo de forças in Infopédia (Em linha), Porto, Porto Editora, 2003-2014. (Consultado em 23/06/2014)