

## A pura aguda lâmina de Pier Paolo Pasolini

**Luís Quintais**

*Universidade de Coimbra*

**Resumo:** O trabalho de Rui Chafes pode ser entendido como uma procura de momentos de imponderabilidade e fulgor em que a contingência se faz género e o acidente espécie de outra coisa, de outra coisa que talvez não tenha lugar já neste mundo agónico, e que nos sugere um tempo prévio, um tempo antecedente que se encontra longe de uma certa aceção moderna, onde a vectorialidade, a descontinuidade e a superação se tornaram parte de leão da experiência.

**Palavras-chave:** Matera, exúvia, gelo, morte, modernidade, apocalipse

**Abstract:** Rui Chafe's work could be understood as a searching for moments of imponderability and brightness in which contingency becomes genus and accident species of another thing, another thing which maybe can't find a place in this agonic world, and which suggests us a previous time, a preceding time that is far from a certain definition of what means to be modern, where vectoriality, discontinuity and overcoming are the lion's share of experience.

**Keywords:** Matera, exuviae, ice, death, modernity, apocalypse

Uma fotografia tirada por Rui Chafes a partir de um telemóvel surge na contracapa de *Sassi di Matera: entrate per la porta stretta* (Zaza 2013), a monografia que regista o trabalho expositivo do artista em Matera, esse livro da pobreza situado no sul de Itália. Mas lá irei. Importa dizer antes duas ou três coisas que poderão ser encontradas em qualquer entrada de enciclopédia.

Matera é uma cidade e uma província na região de Basilicata ou Lucania. A cidade atravessa uma garganta erodida ao longo de séculos por um pequeno rio, o Gravina. Matera é famosa pela sua parte antiga, os “Sassi di Matera” (ou “Pedras de Matera”). Os “Sassi” são construções pré-históricas. Trata-se, diz-se, de uma das primeiras povoações em território italiano. São casas esculpidas na rocha calcária que é comum em Basilicata. Estas casas assemelham-se a cavernas. Há arruamentos sobre tectos e a cidade é uma extensão do trabalho que o rio, hoje quase inexistente, fez sobre a pedra. A ravina onde o povoamento se dispõe chama-se, hoje, tal como o rio, Gravina (“la Gravina”). Diz-se que a população dos “Sassi” foi realojada coercivamente nos idos anos cinquenta para zonas de modernidade e desenvolvimento. Aquilo que até à década de oitenta era tomado como um espaço impróprio e insalubre é, em anos mais recentes, resgatado por intervenção da União Europeia, do governo central, da UNESCO e de Hollywood. Resgatada Matera pelo património, ali abundam hoje negócios, hotéis e bares.

Rui Chafes descobre neste espaço um lugar procurado, talvez *o lugar* a partir do qual a sua escultura se clarifica:

Montar uma exposição do meu trabalho nas caves e igrejas rupestres de Matera foi um dos mais belos e intensos momentos de toda a minha carreira de escultor. Nesta cidade incrível de pedra silenciosa eu escutei as vozes imemoriais de todas as pessoas que a construíram e habitaram por tantos séculos. Entre elas, escutei também a pura e aguda lâmina das palavras de Pier Paolo Pasolini, palavras a mim dirigidas do vale abrupto e profundo. Esta cidade permanece inalterada pelo tempo como se de uma escultura eterna se tratasse. Para um escultor, criar uma escultura no interior de um espaço que é uma enorme obra de arte em si mesma é um desafio terrível e uma terrível armadilha. No que me dizia respeito, o único modo possível era tentar fazer uma inversão do espaço, procurar o seu negativo como uma anti-escultura, uma verdadeira sombra. Escutei todas as vozes antigas, incluindo a do mais intenso e puro Jesus de Pier Paolo Pasolini. Elas guiaram-me através deste mundo interior levando-me através dos caminhos mais difíceis e estreitos, que são afinal os mais certos, até que cheguei a um espaço de silêncio onde os meus trabalhos de ferro negro se pudessem tornar em sombras de memórias impossíveis. Foi então que eu tive a certeza: este espaço estava à minha espera tanto quanto eu o procurava há décadas. Talvez desde o meu nascimento como escultor. (Chafes *apud* Zaza 2013: 12)

Todos os elementos mais decisivos da sua escultura poderão ser encontrados nesta citação de forma mais ou menos explícita: vozes imemoriais, palavras que são como

lâminas, pessoas, habitar, eternidade, anti-esculturas, sombras, o interior, o sagrado ou a sua possibilidade (melhor seria dizer, a sua possibilidade *ainda*), silêncio, espaço, desafio e armadilha, ferro e memória, encontros. Haverá outros, mas o espaço de sentido será, em grande medida, este. Porém, preferia reunir muitas destas preocupações em torno de uma trilogia que se expressa através de três palavras: *exúvia*, *gelo* e *morte*. Esta trilogia permitir-me-á discutir o que de Rui Chafes se afirma como um princípio de singularidade que governa o seu trabalho artístico e que, como veremos, merece ser pensado à luz do presente, pesem embora as tonalidades intransigentemente atemporais que se lhe associam.

E voltaria então à fotografia tirada pelo telemóvel de Rui Chafes em Matera.

A fotografia aparece a preto-e-branco na contracapa da monografia que regista o trabalho do escultor em Matera. Ao fundo, os “Sassi” e um céu de nuvens densas entrecortadas por uma luz parcimoniosa. Perto do centro da imagem um pássaro cruza o espaço. A primeira impressão que recebo é a de um contraste pronunciado entre a suspensão do voo e aquilo que o rodeia, como se o pássaro estivesse parado no ar, e uma certa qualidade móvel e fluida de nuvens e pedra se intensificasse. Céu, terra e ar, sem dúvida. E uma inversão na natureza da nossa percepção do que é móvel e do que é estático, do que é pesado e do que é leve, do que é contingente e do que é necessário. Mas sobretudo um tempo que se suspende por *acidente*. Sim, por acidente. O pássaro é um elemento alheio, uma dobra na natureza do gesto do escultor que quis tão-só documentar os lugares sobre os quais iria trabalhar. Diz-me Rui Chafes, quando lhe pergunto acerca deste episódio que me foi relatado pela primeira vez por um colaborador seu, o Hugo Dinis:

Essa história da fotografia de Matera é absolutamente verdade e, na sua enorme simplicidade, misteriosa. Foi em 2010, quando eu andava a visitar, mais uma vez, Matera para escolher sítios onde realizar a exposição e colocar as esculturas. Fazia fotografias simples, *snapshots*, com o telemóvel, apenas para ir registando os locais. Na realidade, a minha cabeça estava tomada pela confluência entre esta cidade, Jesus Cristo e Pier Paolo Pasolini. Era essa ideia tripla que orientava o meu trabalho. Quando cheguei a Lisboa e coloquei as fotos no computador para estudar melhor os percursos descobri, nessa foto que está na contracapa, um pássaro que atravessou os ares e se colocou mesmo no meio da imagem, quando eu fiz a fotografia. Esse pássaro nunca o vi. Era um pássaro lindo, de asas azuis [...] e foi, obviamente, um sinal, uma aparição: ou de Pasolini ou do

próprio Cristo... Foi assim. Por isso quis pôr essa foto no livro. Hesitei se deveria pô-la a cores ou a preto e branco. Optei pelo preto e branco para não des-revelar uma revelação.

“Não des-revelar uma revelação”. Todo o trabalho de Rui Chafes é uma procura destes momentos de imponderabilidade e fulgor em que a contingência se faz género e o acidente espécie de outra coisa, de outra coisa que talvez não tenha lugar já neste mundo agónico, e que nos lança numa procura de um tempo prévio, de um tempo antecedente que se encontra nos antípodas de uma certa acepção moderna, onde a vectorialidade, a descontinuidade e a superação se tornaram parte de leão da experiência.

Dir-se-ia que o trabalho do escultor desafia, em larga medida, o *chronos* dos modernos, e faz-se inscrever numa ordem existencial que apela à oportunidade metafísica do momento. Essa oportunidade estará do lado da recursividade entre tempos, da turbulência, de uma instável medida em que passado, presente e futuro se afiguram irredimíveis, como quis T. S. Eliot em “Burnt Norton”. Uma tonalidade messiânica é assim a que melhor cabe a esse tempo. Um tempo escalar (uma atmosfera, uma *Stimmung*) que as figuras de metal negro parecem querer sublinhar. Em grande medida, Matera não é alheia a isto. A anterioridade a-moderna faz parte do lugar, quanto mais não seja, dirão os cépticos (ou dirá o escultor, em certos momentos de cepticismo que lhe são raros), como evocação, memória, celebração de um desígnio que parece procurar-nos, e que julgamos ultrapassado, pese embora o desconforto que tal constatação parece implicar. O trabalho de Rui Chafes desafia *chronos*, e exige de nós uma intuição de natureza improvável. Matera é assim o lugar certo para o seu trabalho. Aí a sombra tutelar de *Il Vangelo secondo Matteo* de Pier Paolo Pasolini (1964) parece toldar toda a percepção do espaço e da paisagem. Uma mediação que nos poderá, afinal, conduzir a uma experiência de radical alteridade sem a qual, para Rui Chafes, não há arte. Nesse sentido, a afinidade com Pasolini é profunda. Tal como o grande poeta italiano em *Il Vangelo*, o escultor expõe em Matera toda a sua nostalgia do mítico, do épico, do sagrado. Uma nostalgia que poderá ser também a possibilidade de um encontro, de uma revelação, de um milagre, essa imponderabilidade extrema da contingência. Como dirá Pasolini em entrevista:

Na verdade, poderia ter reconstruído a história de Cristo conferindo-lhe o aspecto e a actuação de um agitador político e social, obtendo assim – talvez – o *nihil obstat* dos marxistas oficiais. Não o fiz porque é contrário à minha natureza profunda dessacralizar as coisas e as pessoas. Inversamente tenho tendência para ressacralizar o mais possível [...] Os milagres perturbam a nossa visão pretensamente objectiva e científica da realidade. Mas, a realidade “subjectiva” do milagre existe. Existe para os camponeses do Mezzogiorno italiano, como existia para os da Palestina. O milagre é a explicação inocente e ingénua do mistério real que habita o homem, do poder nele dissimulado. [...] Despida do seu carácter teológico, a revelação do milagre participa igualmente da magia. (Pasolini 1985: 29)

Milagre, uma revelação pobre, Matera, um voo de pássaro que o invisível traz para o visível e que só pode ser tomado como uma manifestação clara desse invisível que habita o coração do mundo. *Kairós*. A imponderável contingência. A circunstância mais decisiva. Estamos face à interioridade de uma escultura que se afirma, só pode afirmar-se, como “anti-escultura”, numa reiteração da pobreza e da imaterialidade que nos diz que os objectos não importam, o que importa é a perseguição do leve e do imaterial. Tudo parece remontar também a uma certa concepção da Natureza que os românticos, e em particular Novalis, depuraram, uma atenção à beleza como uma forma de violência sobre a matéria, essa beleza que os modernos injuriaram, mas à qual o escultor regressa determinadamente. E se as formas dos seus trabalhos evocam lábios, sexos, insectos, florações, tal acontece porque, diz Rui Chafes, “me interessa a Natureza”, grafada assim com maiúscula:

Não faço arte ecológica *comprometida*, mas penso que a reflexão sobre a Natureza pode aperfeiçoar as estruturas da percepção. Quando me refiro a “imagens” orgânicas, tais como florações ou flores e órgãos sexuais humanos que se assemelham a florações, vejo-me de novo ligado a Novalis quando ele diz, por exemplo, que “os órgãos do pensamento são os geradores do Mundo, os órgãos sexuais da Natureza”; ou também a [Philipp Otto] Runge com a metáfora de uma floração cósmica numa pintura como “A Manhã”. [...] Penso que as formas da Natureza são uma parte da nossa cultura. A nossa memória está inscrita na grande memória da Natureza. (Chafes 2005: 153)

Rui Chafes envia-nos para um pensamento morfológico que tem um dos seus esteios em Novalis, mas que reclama uma outra figura que não escapará à sua riquíssima memória cultural. Refiro-me a Goethe e, em particular, ao seu trabalho sobre a forma das plantas,

a *Metamorfose das Plantas* [*Die Metamorphose der Pflanzen*] publicado em 1790. O impulso fáustico do natural em direcção a uma complexidade e aperfeiçoamento crescentes numa ascensão progressiva de formas até uma espécie de patamar imaterial, que está subjacente ao pensamento morfológico de Goethe, é particularmente caro a Rui Chafes que se refere à divergência progressiva entre corpo e alma: “não acredito na matéria. Interessa-me a permanente divergência entre a alma e o corpo” (*idem*: 154).

Toda a beleza poderá ser o resultado de um gesto que faz propagar, como se se tratasse de uma onda, esta progressiva diferenciação. Uma forma de germinação ou de floração, portanto. O voo do pássaro que irrompe na imagem – o pássaro cujo azul é deliberadamente ocultado para “não desrevelar uma revelação” – é uma intervenção “milagrosa” que rompe expressivamente o jogo de forças entre movimento e repouso, é, se quisermos, um aliado fulgurante da progressiva diferenciação que está no mundo, e que o artista recebe como uma dádiva e como um “sinal”.

“Aparições oníricas”, sugere-nos Giacomo Zaza num ensaio sobre o trabalho de Rui Chafes em Matera, como se o sono fosse, afinal, o estado de desequilíbrio e de desvio que nos atira para esses territórios de dádiva:

Dentro da arquitectura “irregular” de Matera, o trabalho de Chafes torna-se (tal como em outros lugares e outros contextos) uma espécie de gesto esquivo, ou uma aparição – uma presença sonâmbula. E todas as esculturas que estão permeadas pela luz e pelo ar, estabelecendo um diálogo com a natureza, se tornam também aparições oníricas. Em *Unborn* (2001) uma atmosfera de letargia sonolenta é criada por nove postes, de três metros de altura e encimados por globos, cada um dos quais apoiado numa árvore como se em estado de repouso ou “expectativa”. Enquanto que em *Mouchette* (2009) [uma referência a Robert Bresson, outro dos mestres do escultor] uma forma “alienígena”, de gumes afiados e rodando, evoca as cascas espinhosas de castanhas bravias ou de criaturas aquáticas tentaculares, suspensas em bosques densos: a presença escultural existe através de, e é animada pela sua relação com elementos naturais que a rodeiam. § O cilíndrico *A linguagem dos pássaros II* (2004) também se suspende entre árvores, os seus cintos largos assemelhando-se a secções de armaduras biomórficas ou evocando vagamente o tecido de uma placenta. (Zaza 2013: 56)

Corpos. Restos de corpos. *Exúvia*, para usar o termo adequado.

Seguindo de perto aquilo que nos diz o antropólogo Alfred Gell (1998: 108), quando falamos de exúvia estamos a falar de partes de corpos que cresceram e que se

separaram. Cabelo, unhas, pele são exemplos. Exúvia implica assim crescimento e separação. O trabalho de Rui Chafes pode ser pensado como uma hábil produção técnica de elementos que aludem ou sugerem – nunca dizem – partes do corpo que cresceram e se separaram. Fazendo remontar a sua reflexão a Lucrécio, onde a pele de uma cobra ou de uma cigarra pode ser tomada como “ídolo” ou “simulacro”, Alfred Gell (*ibidem*) diz-nos que a produção de simulacros pode ser entendida como um processo de crescimento e separação, ou, de outro modo, de abandono de elementos através de um “impulso” interior. É assim que podemos compreender uma parte importante do percurso do artista. Em grande medida, trabalhos como aqueles a que se refere Zaza no seu texto, e outros, como sejam, por exemplo, “Vertigem” (I, II, IV, V, VI, VII, VIII) e “Vertigem (pele)” apelam a esta dimensão exuvial (trabalhos que acompanham o artista de 1989 a 1994, em que um conjunto de casacos de malha de ferro sugerem a forma de corpos talvez já mortos, como se de pele abandonada se tratasse, numa figuração de um vestígio sem referente, de um simulacro de origem inabordável, de um sudário).

Ou ainda, de 1994, a série “Inocente” (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII), constituída por um conjunto de ninhos ou casulos que reclamam, mais uma vez, a ideia de uma presença agora ausente. Ou ainda, esse conjunto de estranhas extensões do gesto (muito mais do gesto do que da mão) que são “*L’innomable feuille de...*” que percorrem os anos de 2004 a 2011, e que são, a seu modo, uma reflexão sobre a criação enquanto intencionalidade (uma intencionalidade sem mensuração, vestígio de uma mente ou de um interior que não pode ser capturado por uma descrição ou explicação) que transporta o tempo, mais do que é transportada por ele. Partes de corpos, mas também de movimentos ou ágeis gestos, sombras ou películas do acontecido, vazios, presenças para sempre ausentes.

Uma medida de melancolia ou uma hipótese elegíaca torna-se manifesta. O trabalho de Rui Chafes adquire uma certa consciência de que vivemos num mundo onde a beleza é um dilaceramento, uma contemplação do gelo, um confronto com uma inscrição violenta e ilegível que percorre a pele da terra, da Natureza, do rosto de humanos nas grandes metrópoles do abandono (talvez seja neste ponto que reside a semelhança profunda entre o trabalho do escultor e o de um cineasta como Pedro Costa, onde esse confronto com o abandonado rosto humano é retomado constantemente).

Uma paisagem gelada, pois, comprometida com a morte. Uma paisagem apocalíptica, depois do acontecido. Neste sentido, emblemático é o conjunto de objectos que constituem as séries “O silêncio gelado de Deus” (I, II e III), de 1999 e “Sempre o mesmo vento gelado” (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX) de 2005. Emblemáticos são também os objectos reunidos em “Depois de para sempre” (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV) de 1988, ou o conjunto de trabalhos sob o título de “Durante o fim” (2000).

Uma sensibilidade apocalíptica onde o gelo poderá ser, afinal, não apenas o símbolo de um mundo em que o fim se prolonga ou se eterniza, mas também uma hipótese de violenta incisão programada que nos acordará do sono dogmático em que vivemos. Afinal, esta violenta e aguda incisão do metal no gelo é da mesma ordem da que se encontra patente na célebre citação de Kafka em que este nos diz que um livro devia ser como um machado que quebrasse o mar gelado em nós, como se nos tivesse morrido alguém que amássemos mais que a nós mesmos, e fôssemos banidos para uma região de floresta, afastados de toda a presença humana. Só uma tão radical declaração de guerra à insensibilidade poderá esclarecer o trabalho de Rui Chafes.

O que interessa, tão-só, é esta forma de beleza que nos parece, hoje, ultrapassada. O que está em causa no trabalho do escultor é também uma resistência ética a um presente que prefere os objectos à esperança que há nos objectos, para inverter uma afirmação de Rui Chafes. A divergência permanente entre alma e corpo é, se quisermos, uma procura de reencontro com a esperança que há nos objectos, como quis também Novalis:

A distância angustiante entre a matéria e o nome, entre a nossa vontade perceptiva e o estado real do objecto testemunha a *fuga do objecto*: deixa de ser para querer ser. Rigorosamente, os objectos tornam-se discursos de ausência, de deslocação. Não há objecto, há a todos os níveis a esperança do objecto. Ele é a especificação da fuga. A ausência é a forma de consciencializar uma afeição. Os objectos estão na sua deslocação. Não são produtos mas estados de movimento: existências em fuga. A ausência torna-se válida como forma criada. No entanto, a falta de realidade sofrida pelo objecto nunca nos faz aproximar dele. Mas, realmente, o que amamos é a deslocação, a ausência, a *esperança do objecto*. (Chafes 2005: 27-28)



O objecto romântico está no devir. Ele não existe, não está aqui. É um objecto ausente, em fuga, impossível. Não é *sein*, é *werden*, antes que caia o véu, ou o segredo, ou o mistério (*idem*: 49).

O objecto é assim um acontecer, é um verbo. Só uma certa medida de opacidade pode contornar esta paixão pelo objecto e pela transparência do objecto. O trabalho de Rui Chafes, tal como o de Duchamp, não é “retiniano”, mas mais que isso ele afirma-se como um comentário com uma densidade que a mera recusa das imagens em arte não permite. O seu trabalho recusa a superfície e exige de nós um deslocamento para uma realidade que só pode surgir de um impulso interior. Só há crescimento através deste impulso. Daí a importância da flor, da floração, da florescência, no trabalho de Rui Chafes:

A flor é uma coisa que explode. As minhas esculturas são florescências; têm o mesmo sentido de desenvolvimento de dentro para fora, a mesma forma excessiva de ocupação do espaço, a mesma violência acompanhada de um sentido de vitalidade. A ideia de flor sintetiza de forma directa o sentido da escultura que faço. Quase todas as minhas esculturas são flores no seu movimento irreduzível. (*idem*: 103)

Um movimento irreduzível de dentro para fora, numa espécie de intensa procura do que há ainda de germinativo, de generativo na ideia de “alma” que parece desusada e contrária à arte do presente, a arte “depois do fim da arte”, a usar a famosa expressão de Arthur Danto (1997). Uma arte da alma quando a alma se tornou improvável.

Como se poderá adivinhar há aqui uma posição ética decisiva que é implícita e explicitamente assumida. Tal posição ética não anda longe daquela que Paul Virilio defende em conversa com Sylvère Lotringer:

a minha lógica é a de que a máquina da visão e o motor fizeram disparar um acidente das artes no século XX. E não aprenderam com isso. Pelo contrário, lucraram com isso. Quando se olha para os preços em leilão no Christie’s ou no Sotheby’s, Rembrandt vem a seguir a Warhol, Monet a seguir a Duchamp. (Lotringer / Virilio 2005: 64)

Uma arte destituída de eixo exigirá porventura uma resposta que será, no limite, uma afirmação da fragilidade e da irreduzibilidade da alma. Talvez o mundo – e com ele a arte – tenha chegado ao fim, talvez essa agonia se prolongue – vivemos, dir-nos-á Rui Chafes,

“durante o fim” –, e, nesse sentido, só a severidade do luto e uma crença veemente e cega nos poderão salvar ainda.

## **Bibliofilmografia**

Chafes, Rui (2005), «Conversa entre Rui Chafes e Doris Von Drathen» in Rui Chafes, *O silêncio de...*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Danto, Arthur (1997), *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press.

Gell, Alfred (1998), *Art and Agency: an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press.

Lotringer, Sylvère / Virilio, Paul (2005), *The Accident of Art*, Nova Iorque & Los Angeles, Semiotext(e).

Pasolini, Pier (1964), *Il Vangelo secondo Matteo de Pier Paolo Pasolini*, Roma e Paris, Arco Film & Lux Compagnie Cinématographique de France.

Pasolini, Pier Paolo (1985), *As Últimas Palavras de um Ímpio (conversas com Jean Duflot)*, tradução de Isabel St. Aubyn, Lisboa, Distri Editora [1981].

Zaza, Giacomo (2013), *Rui Chafes sassi di Matera: entrate per la porta stretta*, Milão, Edizioni Charta.

**Luís Quintais** nasceu em 1968 em Angola. Poeta, ensaísta e antropólogo. Publicou onze livros de poesia: *A imprecisa melancolia* (1995), *Lamento* (1999), *Umbria* (1999), *Verso antigo* (2001), *Angst* (2002), *Duelo* (2004), *Canto onde* (2006), *Mais espesso que a água* (2008), *Riscava a palavra dor no quadro negro* (2010), *Depois da música* (2013) e *O vidro* (2014). Recebeu o Prémio Aula de Poesia de Barcelona, o Prémio PEN Clube Português e o Prémio Fundação Luís Miguel Nava. Vive e trabalha em Coimbra. A sua página pessoal na web pode ser encontrada em: [luisquintaisweb.wordpress.com](http://luisquintaisweb.wordpress.com)

\* Este ensaio foi apresentado, com o título “Exúvia, gelo e morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte”, no *Seminário do fim do mundo* de 23 de Setembro de 2013 (um dia depois do equinócio de Outono), na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.