

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/746>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by UNESP. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

A ética da criação entre duas distâncias: violência e sacrifício em Herberto Helder e Rui Chafes

ANA CRISTINA JOAQUIM*

RESUMO: Com o objetivo de pensar os processos criativos do poeta Herberto Helder (Funchal, 1930 – Cascais, 2015) e do escultor Rui Chafes (Lisboa, 1966), o presente artigo procura apontar de que modo a religiosidade e a violência são reivindicadas como forma de complexificar as relações possíveis entre singularidade e comunidade a partir de um debate sobre a ética na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Criação; Ética; Religião; Sacrifício; Violência.

ABSTRACT: In order to think about the creative processes of the poet Herberto Helder (Funchal, 1930-Cascais, 2015) and the sculptor Rui Chafes (Lisbon, 1966), this article seeks to point out how religiosity and violence are claimed as a way to complexify the possible relations between singularity and community based on a debate about ethics in contemporary times.

KEYWORDS: Creation; Ethics; Religion; Sacrifice; Violence.

* Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas – Unicamp – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. Bolsa FAPESP processo 2017/17843-1. E-mail: wiquen@gmail.com

*Uma violência tão divinamente violenta eleva
a vítima acima de um mundo vulgar, onde
os homens vivem sua vida calculada.*
(BATAILLE, 1987, p. 77)

Para o autêntico religioso nada é pecado.
(NOVALIS, 1992, p. 123)

*A arte foi sempre religiosa. No fundo, não era
necessário conhecer a verdade, era preciso
amar e acreditar: a fé era o conhecimento.*
(CHAFES, 2014, p. 48)

[...]
e então o Deus que há-de vir não há-de vir nunca
(HELDER, 2014, p. 565)

I. A recusa da semelhança, o estilo

Numa época tão refém das hegemonias, como a nossa, qual seria o alcance de uma afirmação ética que se sustivesse na estranheza de sua incontornável heterogeneidade? Se ao invés de uma estrutura aproximativa, deslocássemos a pedra de toque da convivência social para a borda de um precipício cuja distância fosse sobretudo mensurada por um esquema de valoração heterogeneamente situado, conforme o caminho sempre extenso que deve ser percorrido de um a outro lugar de fala? Afirmar *uma projeção de distância* com o objetivo de situar a proximidade ética que suponho haver entre os gestos criativos respectivos a Herberto Helder e a Rui Chafes exige abrir mão de algumas conveniências.

Antes de desenvolver a proposta central do artigo, considero importante elucidar o contexto dessa afirmação que pretendo levar adiante – em que “a expressão de alcance longitudinal” (*uma projeção de distância*) é emprestada de uma carta enviada a Rui Chafes na ocasião da exposição conjunta do escultor com o cineasta Pedro Costa. Nessa circunstância, João Miguel Fernandes Jorge se pronuncia acerca dos filmes de Pedro Costa e das peças de Rui Chafes da seguinte maneira:

Que nos dizem os filmes? Tudo o que não é deus é composto de matéria e forma. Os filmes estão do lado das criaturas e a tua escultura está do lado do criador. É um pouco isto o que se passou na junção que fizeram. O resultado foi um não resultar, foi *uma projeção de distância*. (JORGE, 2007, p. 245, grifo meu).

Logo retomarei a expressão destacada. Por ora, me reporto às conveniências mencionadas, que dizem respeito à suposição de que não apenas a semelhança é fator de sucesso num determinado diálogo (seja ele proposto pelo curador, pela crítica, ou mesmo pelos autores), mas supõem ainda uma hierarquia daquilo que se considera semelhante (o tema? a forma? o repertório de referências comuns? a contemporaneidade?). Levanto a hipótese de que as reflexões de João Miguel Fernandes Jorge na carta supracitada seriam o bastante para que se possa considerar que qualquer diálogo decorrente de lugares de fala singulares resulta num terceiro termo que não deve ser confundido com o resultado de uma aproximação por semelhança. “Tu tens em muito do teu trabalho uma expressão que sempre

gostei de aproximar da cultura medieval” (JORGE, 2007, p. 243), continua João Miguel a propósito do trabalho de Rui Chafes: “No dia de hoje é para mim grata essa hipótese e o seu envio até ao que nos é remoto e que somente tem a possibilidade no jogo de nos imaginarmos no tempo que nunca foi de nenhum de nós” (JORGE, 2007, p. 243), e pouco adiante, sobre a intervenção fílmica de Pedro Costa nesse contexto de exposição:

Essa oposição entre as duas distintas obras dava à tua escultura uma imagem de grandes objectos suspensos num incerto espaço num incerto tempo. Este jogo, à partida, está muito certo. Mas a impressão com que fiquei foi de um não acerto [...]. (JORGE, 2007, p. 243).

A carta segue com as metáforas da distância e da aproximação para significarem, respectivamente, a ênfase no erro e no acerto¹ que um diálogo eventualmente pode obter. A justificativa que João Miguel Fernandes Jorge dá para o que ele considera ser um *não resultar*, proponho entretanto que seja lida no seu inverso, uma vez que as suas palavras representam justamente este terceiro termo, ou seja, aquilo que, sim, resulta do confronto de duas singularidades (uma espécie de dialética em que os opostos – num contexto discursivo, como o de João Miguel – se fazem complementares...? Como nesse caso específico da exposição: criador e criatura, temporalidade e atemporalidade, religiosidade e materialidade etc.).

Num certo sentido, essa *projeção de distância* que reivindico – a pretexto da qual inicio uma reflexão de ordem ética – trata de delinear outra importância para a abordagem do ato criativo, destacar aquilo que considero ser uma comunidade provável a serviço de obstinações singulares. Isso me obriga a dar sentido a um desvio que me permita a ultrapassagem da evidenciação do motivo poético ou plástico exclusivamente conforme sua formalização ou tematização – e consequente atenção dedicada ao objeto estético –, mas também um desvio do tratamento que situa criticamente a habilidade poética ou escultórica conforme tendência corrente à modalização de gêneros artístico-discursivos, flexibilização de fronteiras ou hibridismos interartísticos. Considerando-se que há muitos temas comuns no caso desse diálogo que proponho entre as obras de Herberto Helder e de Rui Chafes, trata-se sobretudo de enfatizar como comum a reivindicação desse polo singular: trata-se de aproximar sem eliminar a distância.

A despeito da carta-pretexto acima evocada mencionar uma conjunção artística específica, com particularidades estilísticas que interessam apenas no contexto próprio à exposição, retenho da sua leitura a ideia dos diálogos improváveis. E da improbabilidade, retenho o seu avesso, a probabilidade: o ferro com que Rui Chafes esculpe certas ideias elementares e a “bic cristal preta doendo nas falangetas” (HELDER, 2014, p. 607) com que Herberto Helder escreve seus poemas são materiais que compõem uma semelhante economia de meios distintos e, no entanto, importa sobretudo perceber o surgimento de um horizonte

¹ “Tudo a *grande distância* do drama em Pedro Costa. (É provável que ande *muito próximo* o que senti na intervenção humana que deste à tua escultura com a irlandesa tua amiga e com a bailarina da escultura de S. Paulo e não me refiro aos excelentes e nipónicos desenhos com que lhes cobristes os corpos.)” (JORGE, 2007, p. 243, grifos meus).

comum, conforme a fidelidade com que se faz possível inaugurar, em cada um dos casos, uma forma de elaborar o real: o estilo como unidade significativa e interventiva. Por este caminho que pretendo seguir, segue também Rui Chafes, em “O Perfume das Buganvílias”:

Faço escultura em ferro sem acreditar na existência dos objetos, sem acreditar em matérias. O que me interessa é o trabalho do fogo. Isto é como escrever com uma caneta sempre da mesma cor: eu quero que as pessoas vejam é o texto, não a cor da tinta. (CHAFES *apud* BARRENTO, 2006, p. 210)².

A definição de estilo que Deleuze oferece é, aliás, oportuna para o vértice potencial entre singularidade e comunidade, entre aproximação e distanciamento:

“Os belos livros são escritos em uma espécie de língua estrangeira...” É a definição do estilo. Também, nesse caso, é uma questão de devir. As pessoas pensam sempre em um futuro majoritário (quando eu for grande, quando tiver poder...). Quando o problema é o de um devir-minoritário: não fingir, não fazer como ou imitar a criança, o louco, a mulher, o animal, o gago ou o estrangeiro, mas tornar-se tudo isso, para inventar novas forças ou novas armas.” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 5).

Essa língua estrangeira, que nesse mesmo contexto Deleuze caracteriza como o ato de gaguejar ou balbuciar dentro do próprio idioma, no sentido de fazer tremer as estruturas prévias ao ato criativo, levanta questões que me interessam tratar de perto: que espécie de infração é necessária para que *novas forças ou novas armas* possam surgir? Contra que ideia de comum esse estilo singular inevitavelmente se interpõe? Quais as possíveis consequências da criação dessas novas armas no nosso olhar para os limites entre vida e morte?

Esse ladeamento entre Helder e Chafes não deixa de testemunhar a imensa distância que os separa, não apenas um do outro, mas separa cada uma dessas elaborações do real de qualquer outra, quer seja forjada em termos de utilidade institucional, quer seja oferecida em termos alternativos à utilidade institucional. É sobretudo a partir dessa distância – exigência de qualquer assinatura – que eu gostaria de delinear uma situação de proximidade de relevância ética. Afinal qual seria o limite para se pensar uma ética da singularidade? Não seria a própria ideia de limite uma noção fabricada pela inteligência para circunscrever nossa relação com o mundo (com a matéria, com os outros, com a vida e a morte)?

A literatura, diz Deleuze, (ou a arte de modo geral) “só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau [...]” (DELEUZE, 2007, p. 13).

² É curioso o modo como HH e RC intercambiam materiais: “Escreve-se./ Há as nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas./ Há o espaço./ É preciso encontrar a nossa relação com o espaço./ Fazer escultura./ Escultura: objecto.” (HELDER, 2020, p. 15).

II. O singular e o comum

Interessa uma certa ideia de singularidade (marcada, como será abordado, por uma certa ideia de violência ou por certas metáforas do crime) que não exclui a proximidade na distância do comum que a define. Gabriel Tarde, ocupado em pensar o comportamento criminal diante do impasse convencionalmente entendido entre o indivíduo inadaptado e as multidões, lança uma reflexão que é bem-vinda como metáfora dessa ética da criação:

A dificuldade não é encontrar crimes coletivos, mas descobrir crimes que não contenham, que não impliquem em grau nenhum a cumplicidade do meio. Tanto assim, que poderíamos nos perguntar se há realmente crimes individuais, como já se perguntou se há obras de gênio que não sejam uma obra coletiva. Analise-se a situação do malfeitor mais feroz e solitário, no momento de sua ação; ou então o estado de alma do inventor mais esquivo, no momento de sua descoberta; e suprima-se tudo aquilo que, na formação desse estado febril, se deve a influências de educação, a aprendizagem com amigos, a acidentes biográficos; o que irá restar? Muito pouco, mas algo, e algo essencial, que não tem a menor necessidade de isolar-se para ser si mesmo. Ao contrário, esse algo que não sei o que é, e que é todo o *eu* individual, tem necessidade de misturar-se ao exterior para tomar consciência de si mesmo e se fortalecer; ele se alimenta daquilo que o altera. (TARDE, 2005, p. 142).

Lançar mão dessa definição para pensar gestos de criação não implica, de forma alguma, considerá-los em função de imaginações malfeitoras (para usar o termo de Gabriel Tarde) – por mais provocativos que sejam estes gestos no sentido de pronunciar ou dar contorno a sentidos desviantes; no sentido de dar sentidos a um *estado febril*. A implicação que subjaz ao cerne dessa conjunção serve muito mais a propósito de fazer ver que a definição corrente de crime (*i.e.* um ato socialmente condenável, rejeitável, praticado por um ou mais indivíduos) não supõe uma singularidade inalterável, tampouco uma sociedade inalterável. Em outras palavras, tanto o crime quanto o gesto criativo, preveem astúcia no manejo dos imperativos, devem jogar com o circuito fechado de imposições, determinações e demais formas de ordenamento social, de forma a criar aberturas por onde possam acontecer, por assim dizer, e eventualmente fazer circular outros significados que mobilizem o eixo enrijecido que se interpõe entre a singularidade e a comunidade. Não me parece coincidência, portanto, que Tarde fale, a esse propósito, em *obras de gênio*.

Também Novalis, referência que pode inclusive ser pensada em relação ao trabalho de Herberto Helder tanto quanto ao de Rui Chafes (responsável pela tradução dos trechos subsequentes), desenvolve uma ideia parecida no que respeita esse *comércio*: “O que é exterior a mim está, precisamente, em mim, é meu – e inversamente.” (NOVALIS, 1992, p. 107); e justamente dessa *mistura*, novamente conforme termo utilizado por Gabriel Tarde, é que seria possível pensar a ideia de gênio (diferentemente do que uma certa leitura do romantismo habitualmente supõe):

Quando o Homem possui um verdadeiro Tu interior – surge então um comércio altamente espiritual e sensual e a mais ardente paixão é possível. – Talvez o gênio não seja mais do que o resultado de um tal plural interior. Os segredos deste comércio são ainda extremamente obscuros. (NOVALIS, 1992, p. 123).

No limite, a disposição para um pensamento ético que certas elaborações artísticas convocam deve considerar a violência com que as obras se impõem mediante o que nelas é estranho aos modos correntes de convivência por semelhança e aproximação. Alain Badiou defende que a ética é o *trabalho que faz advir ao mundo algumas verdades*, e a forma como se processam essas verdades não prescinde da violência:

Uma verdade “perfura” os saberes, lhes é heterogênea, mas é também a única fonte conhecida de saberes novos. Diremos que a verdade força saberes. [...] Sendo a potência de uma verdade a de uma ruptura, é violentando os saberes estabelecidos e circulantes que essa verdade retorna para o imediato da situação, ou reordena essa espécie de enciclopédia portátil da qual se recolhem as opiniões, as comunicações e a sociabilidade. (BADIOU, 1995, p. 73).

Acredito que a força dessa violência, no que respeita o ato criativo, reside na evidenciação dessa inversão que Herberto Helder propõe a um dos mandamentos surrealistas: “A poesia é feita contra todos, e por um só; de cada vez, um e só” (HELDER, 2013, p. 154). A radicalização do pressuposto de que os resultados criativos só podem conviver por meio dessa peculiar (jamais absoluta) distância que inevitavelmente impõem ao seu redor, não dissolve a possibilidade de convivência, apenas desloca sua importância. Quando Rui Chafes afirma que “O artista, no seu movimento para o Ideal, perturba a estabilidade de uma sociedade.” (CHAFES, 2014, p. 49), ele enfatiza, a um só tempo, a convivência como impossibilidade e como necessidade. Não há, como vimos, paradoxo. Trata-se entretanto de pontuar em quais sentidos me reporto à ideia de convivência e a ideias adjacentes, como comunidade e sociedade. Claro está que a partilha subjacente a essa forma de convivência não se dá pela homogeneidade, por isso o sentido de convivência não encontra equivalência numa ideia de harmonia ou acomodação social, por isso a sua perturbadora interferência, a sua violência: necessária para que uma ética possa existir. Caso contrário, apenas haveria deveres e padrões aos quais obedecer. Uma ética que se processa pela distância, ou seja, pelo que difere e afasta, ao se afastar: “Eu procuro dizer como tudo é outra coisa” (HELDER, 2014, p. 109), diz o verso de Herberto Helder em que ressoa o mesmo apelo ao distanciamento e à diferença na variação com que Rui Chafes nomeou sua exposição que esteve patente no Convento dos Capuchos entre dezesseis de março e dezenove de outubro de dois mil e dezenove: *Tudo é Outra Coisa* (cf. CHAFES, 2019). A distância sobredeterminada pela violação que a impulsiona existe como circunstância de transição: o dever absoluto, de ordem moral, é *sacrificado* em nome da ética da responsabilidade (um pensamento sobre o sacrifício, conforme desenvolverei adiante, será de suma importância para as relações que venho traçando).

Nessa ética que lhes atribuo, a violência goza do benefício de fazer ver o belo, mas também o contrário: pelo belo a violência se torna sensível. Diz respeito a tudo o que viola a

desordem disforme, manto do desconhecido – quando não, manto do tabu do desconhecido –, é o modo de agir próprio ao que rompe o invólucro do invisível, do inaudível, do impalpável que precede o ato criativo. É precisamente dessa violação que resulta o visível, o audível, o palpável, formalizações da sensibilidade capazes de conferir a devida potência a intuições exiladas das convenções utilitárias, da cadência temporal reinante, ou dos ordenamentos morais que, assim irmanados, determinam uma certa forma de coexistência social. Nesse sentido, gosto de pensar a ética da criação como uma atenção cuidadosa – mas sobretudo empenhada – das narrativas em fuga, e se é suposto pensar que fogem de nós determinadas elaborações do sensível é porque não demos a devida importância à violência que preside a recusa da reiteração aproximativa. O sensível como uma forma de escalar o medo em obliteração à facilidade da semelhança; o sensível paradoxalmente como manifestação do que permanece inabordável, e por isso a sua maior violação será sempre a *projeção de uma distância*, também no que tange à recepção artística/literária.

No caso da atenção empenhada por Herberto Helder e por Rui Chafes há um componente metagestual – por assim dizer de duas atividades respectivamente dedicadas à escrita e à escultura imersa em inscrições verbais, que se ocupam ambas de refletir acerca do gesto próprio à criação – que serve de explicitação do discurso criativo em atribuição a uma ética cuja violência é evidenciada como processo. Em Herberto Helder, a indissociabilidade entre escrita e violência é sentenciada do seguinte modo no pequeno excerto intitulado “(*action-writing*)”: “Desejaria que este escrito fosse um puro teorema poético da violência” (HELDER, 2013, p. 80). A abrangência desse desejo manifesto, aparece em diversas variantes: “É sempre tempo de rebentar, sempre ódio, sempre crime [...]” (HELDER, 2013, p. 38), ou: “Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção. Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo.” (HELDER, 2013, p. 152), e ainda, respeitando um mesmo modo de atribuir valorização a essa forma de fazer advir novos saberes ao mundo, a violência é convocada como via de fundação de uma origem singular: “Palavras, fogo, destruição. Cada qual deveria exercer a jubilação de assassinar pai e mãe, entrar triunfalmente na orfandade que lhe pertence e o espera ao fundo do tempo, na interioridade, na originalidade.” (HELDER, 2013, p. 75). Há equivalência em Rui Chafes, na seguinte passagem de *Durante o Fim*: “Queria perguntar-te, há tanto tempo, se é mesmo *necessário comer o coração da própria Mãe, para compreender a linguagem dos pássaros*.” (CHAFES, 2000, p. 15). É também em *Durante o fim* que a questão parece ser respondida, antes mesmo de ter sido colocada: “Tu não acreditas que a violência é necessária, para nos alimentarmos, para mantermos a paz. [...] O trabalho das facas. Aqui se vêem mínimas intervenções, discretas como cortes e cicatrizes de ferro negro.” (CHAFES, 2000, p. 13). Trata-se da inevitabilidade da violência que subjaz à particularidade destes gestos de criação também em conversa com Pedro Costa, em catálogo da exposição conjunta:

A escultura que eu penso fazer é muito mais uma escultura do objeto que alguém trazia ao pescoço quando foi morto. Mostram-me pequenos objetos, pequenas facas. A minha escultura é sempre como uma faca que trazemos no bolso, não é um monumento. (CHAFES; COSTA, 2007, p. 159).

A ideia de monumento é recusada em favor de pequenos objetos, em outras palavras: uma obra grandiosa (a despeito das dimensões materiais que as esculturas de Rui Chafes de fato têm), construída com o objetivo de perpetuar a memória de algo ou de alguém, é recusada em favor de uma violenta descrição, capaz de reacender um pensamento sobre a morte (qual o seu lugar, a sua importância?).

O estatuto da beleza confunde-se, portanto, com o gesto de violação próprio ao pensamento sobre ética que me interessa ressaltar. Herberto Helder coloca-se a serviço dessa espécie de violência: “a beleza é sim incompreensível,/ é terrível, já se sabia pelo menos desde o Velho Testamento,/ a beleza quando avança terrível como um exército,/ e eu trabalho quanto posso pela sua violência [...]” (HELDER, 2014, p. 549); e também Rui Chafes, que diz a propósito da *Santa Ceília* esculpida por Stefano Maderno, em mil e seiscentos: “Coube-me a mim a tarefa de esculpir a ferida aberta no pescoço degolado da Santa.” (CHAFES, 2014, p. 27); reconhece que é próprio à beleza “abrir fissuras no espaço com sua presença” (CHAFES, 2014, p. 62), e afirma, em *Durante o fim*, que “Uma beleza sem as marcas da morte não existe.” (CHAFES, 2000, p. 17).

A propósito da receptividade desse gesto, Maria Filomena Molder fala, com Kant, da experiência estética como “[...] uma experiência de terror que não está submetida aos limites da sobrevivência”; diz ela, “nós não estamos em perigo de vida.” (MOLDER, 2014, p. 82). Entretanto, digo eu, há “perigo de vida”: o que está em risco, de fato, é uma certa ideia do que é a vida (e do que é a morte), um perigo que destitui a hierarquia moral e simbólica que a prevê, em nome de uma sustentação ética singular. “Que ninguém se iluda, os covardes não têm acesso à Beleza.” (CHAFES, 2014, p. 42), diz Rui Chafes; e em outro contexto vai falar em “Suave medo escuro” (CHAFES, 2014, p. 39), em “cristalina perfeição do horror” (CHAFES, 2014, p. 41); afirmações que subjazem a toda poética de Herberto Helder: “a nossa homenagem à invenção é uma pura urgência do medo.” (HELDER, 2013, p. 55), diz o poeta em *Photomaton & Vox*, e no poema que abre o mesmo livro: “Nunca digas o meu nome se esse nome/ não for o do medo.” (HELDER, 2013, p. 8).

III. O sacrifício e a vida na morte

O perigo no qual Herberto Helder e Rui Chafes se lançam evidencia o fato de onde deve partir uma discussão sobre vida e obra na esteira de uma outra distância: a conduta sacrificial. É novamente Alain Badiou que, em meio a uma reflexão sobre a ética na contemporaneidade, atenta para a sujeição do criador em proveito da criação:

[...] o sujeito de um processo artístico não é o artista (o ‘gênio’ etc.). De fato, os pontos-sujeitos da arte são as obras de arte. E o artista entra na composição desses sujeitos (as obras são ‘as suas’) sem que se possa de modo algum reduzi-las a ‘ele’ (e de resto, de que ‘ele’ se trataria?). (BADIOU, 1995, p. 50).

Que a intersecção entre vida e obra seja assinalada pela conduta sacrificial é um dado

que acrescenta uma alteração a propósito do que se deve perceber por vida. Herberto Helder é insistente quanto a isso: “O autor é o criador de um símbolo heroico: a sua própria vida.” (HELDER, 2013, p. 54), ou: “[...] podemos devorar a nossa biografia, podemos ser antropófagos, canibais do coração pessoal. E o escrito conservará cegamente um tremor central [...]” (HELDER, 2013, p. 29), ou: “Os poemas começam a fundar os seus entendimentos com a poesia. É também o momento em que desaparecemos [...]” (HELDER, 2013, p. 153). Rui Chafes tampouco se furta à discussão: “[...] talvez meu trabalho seja minha vida e a minha vida seja talvez também o meu trabalho.” (CHAFES; COSTA, 2007, p. 137), ou: “A arte e a vida sempre foram inseparáveis, o importante é saber de que arte e de que vida falamos.” (CHAFES, 2015, p. 25), ou: “Escondo-me de mim próprio, procuro a beleza e a sabedoria.” (CHAFES, 2014, p. 44), ou ainda: “A arte, quando é maior que a vida, assusta.” (CHAFES, 2015, p. 62). Em outros momentos a sugestão de um contorno para essa forma de vida/morte em obra, ocorre como pronuncia em termos propriamente éticos: “A ética de trabalho obriga a que um artista não possa ser indulgente consigo próprio” (CHAFES, 2014, p. 50), e em outra circunstância enfatiza: “A entrega é total, um artista deixa-se incendiar, consumir, ultrapassar.” (CHAFES, 2015, p. 84), em consonância com a postura sacrificial, também em outro momento: “Os artistas pagam o Mundo com a sua própria alma.” (CHAFES, 2015, p. 188).

A propósito de uma reflexão sobre a *Circonfissão* de Derrida, Marcos Natali chama atenção para essa espécie de conformação entre duas tradições:

[...] a tradição literária é herdeira de uma tradição religiosa, algo visível em seu vocabulário, seus gestos e suas cerimônias, até nas figuras que a cercam (diferentes versões do sacerdote, do hermeneuta, do místico, do herege, do apóstata). (NATALI, 2015, p. 276).

Esse ponto de contato entre literatura, arte e religião, me interessa frisar como coincidência ao menos sob um aspecto: cada uma delas mantém a devida distância das convenções da utilidade, sua existência é um exercício de permissividade que segue em paralelo às imposições do serviço de manutenção social – e por vezes, com elas se cruzam. Sem que deixem de ser instituições sociais, o que elas instituem socialmente é a distância a partir de onde estão autorizadas a “blasfemar” contra as especificidades de uma forma de vida em obediência à hierarquia que determina o que é mais ou menos proveitoso conforme a economia de meios determina. Georges Bataille, em texto de 1946 (“De l’âge de la pierre à Jacques Prévert”) já estava atento às semelhanças:

La destruction n’est pas moins nécessaire à la poésie qu’au sacrifice, mais la poésie l’accomplit sans contrainte, puisqu’elle peut, si l’on veut, servir à l’exposé des connaissances! Le sens du mot *poétique* n’en est pas moins lourd: il enrobe un élément de mort et de suppression, qui n’est douteux qu’en raison d’une nature équivoque inhérente à cet élément. J’ai dit de la mise à mort du sacrifice qu’elle révèle l’absence de la victime. L’absence serait-elle à la fin ce contenu de l’instant que le sacrifice ou la poésie « donne à voir »? (BATAILLE, *apud* MARGEL, 1998, p.102-103)³.

³ O texto de onde provém a citação não está referenciado na bibliografia, uma vez que se encontra inédito. Foi

Num certo sentido, é necessário sacrificar ou violar aquilo que, por transmissão e naturalização, constitui nossos hábitos. Mas esse sacrifício se dá numa via de mão dupla: também é necessário sacrificar-se a si próprio enquanto indivíduo ou personalidade para que a singularidade criadora possa ganhar um sentido comunitário, para que haja comunicação. Herberto Helder e Rui Chafes percorrem essa via de mão dupla:

Porque o prestígio da poesia é menos ela não acabar nunca do que propriamente começar. É um início perene, nunca uma chegada seja ao que for. E ficamos estendidos nas camas, enfrentando a perturbada imagem da nossa imagem, assim, olhados pelas coisas que olhamos. (HELDER, 2013, p. 12-13).

Existe uma “perfídia do objecto”: ele observa, com uma alegria maligna, os nossos vãos esforços para o subjugar. Temos de arrancar o objeto ao seu contexto natural, temos de o libertar dos laços que o unem aos outros objetos para o tornar absoluto [...]. Não há razão nenhuma para não nos sentirmos também observados pelos objectos. (CHAFES, 2014, p. 52-53).

Olhados pelas coisas que olhamos (HH) ou *sem razão para não nos sentirmos também observados pelos objectos* (RC): é precisamente essa sutileza do olhar – a via de mão dupla – que me interessa ressaltar como um dos pontos em que a arte e a religião seguirão por sentidos diversos.

Tomando como diretriz os encaminhamentos de Marcel Mauss e Henri Hubert para uma descrição e reflexão sobre as práticas sacrificiais, sabe-se que, na prática religiosa, o sacrifício opera uma consagração: passa uma pessoa, um objeto e/ou um estado de coisas do domínio comum ao domínio religioso (cf. HUBERT; MAUSS, 2017, p. 13); isto é, atribui uma pessoa, um objeto, ou um estado de coisas a um fim determinado, possivelmente exclusivo. Creio que seja possível supor uma passagem semelhante no caso da prática artística: uma finalidade determinada – nesse caso jamais pela utilidade – retira uma pessoa (o artista, ele próprio), um objeto, e/ou um estado de coisas do domínio comum para onde, entretanto, ele retorna modificado. Talvez essa analogia se enfraqueça (ou se fortaleça, a depender do ponto de vista), se considerarmos que, na prática religiosa, o objetivo é a comunicação com um deus. A despeito das muitas e variadas formalizações da figura divina, há um dado confluyente que me parece de suma importância: na definição de deus ou de deuses está inscrita uma ideia originária, isto é, a causa de tudo que existe. A criação decorre do seu impulso. Também o autor/artista se encontra em posição semelhante, uma vez que é a causa, por assim dizer, de sua criação. A esse propósito, importa retomar um trecho do poema de Herberto Helder que encerra “Os Ritmos”, de *Apresentação do Rosto*, em que a metáfora da criação artística, em simetria à criação bíblica, é encenada:

Dividi-me em sete dias.
Com os meus dez dedos enchi os dias, e depois com os meus ouvidos e o meu
coração sôfrego.
[...]

disponibilizado a mim pelo autor, o filósofo Serge Margel (com expressa autorização para mencioná-lo), que o apresentou na Universidade de Juiz de Fora, em junho de 2018, a convite do Prof. Luiz Fernando Medeiros.

Espalhei os dez dedos pelos dias e, primeiro, criei os céus e as areias daquele lugar que não havia.

Depois, os dois luzeiros: um para o dia e outro para a noite do deserto.

No terceiro dia, fiz uma casa com um alpendre e uma cadeira no alpendre.

Foi então que senti o sangue bater na minha noite e soube do sinistro silêncio de toda a minha vida, e era o quarto dia.

No quinto, lancei às areias, a toda a volta da casa, até onde podia, todas aquelas sementes que não eram de cravos, nem de trigo, nem de algodão – as sementes – lancei à minha volta o futuro nascimento, e fiquei no meio do nascimento, cercado pelo futuro nascimento.

Depois pensei, como pode pensar um animal criador extenuado, porque eu tinha-me criado a mim mesmo, e era uma criatura quente e exausta, e estava cheio da dor e da alegria da minha obra – era então o sexto dia.

E no sétimo dia vi que tudo tinha um sentido, e sentei-me na minha casa, no meu alpendre, na minha cadeira.

Pela escrita tinha eu pois chegado ao sétimo dia, ligando tudo, ligando o que não é como que visível mas é como que audível, semelhante às correntes de água subterrânea que o nosso próprio corpo solitário sente deitado sobre a terra. (HELDER, 2020, p. 103)⁴.

Rui Chafes, sem fazer equivalência direta ao gesto criador/criativo, também recorre a imagens católicas para formular o significado de sua arte:

A Misericórdia possui na sua coleção um verdadeiro tesouro, o *Fons vitae*, uma pintura flamenga com um Cristo a pairar sobre uma taça de sangue, entre o sacrifício e a oferenda. Esse enorme quadro está sozinho numa sala e é dessa sala que parte também a minha escultura, ‘atravessando’ a parede para chegar ao espaço exterior, onde acaba (ou continua) no solo. Chama-se *O meu sangue é o vosso sangue* e fala da circulação ou transporte do sangue de Cristo até nós. (CHAFES, 2015, p. 175).

Sobretudo para pensar a ética a partir de um ponto de vista sacrificial, em que a via dupla é destacada: “[Jesus Cristo] não tinha qualquer outro caminho para além desse que já estava traçado desde sempre: o seu alívio chegaria sempre através do seu martírio.” (CHAFES, 2014, p. 43). Nesse mesmo contexto de reflexão, o escultor remete para aquilo que, na figura de Cristo, é o singular (do próprio Cristo e do seu olhar para o mundo): “[...] o perigo que Jesus Cristo representou (e ainda representa) é o de ser alguém para quem não existem leis, apenas exceções, alguém que aparece para questionar e desestabilizar o que está empedernido.” (CHAFES, 2014, p. 43), exatamente conforme a sua defesa do gesto de criação artística:

[As relações humanas] passam por aspirações que os artistas inscrevem nas nossas vidas e que não são apenas da ordem apaziguadora ou do domínio da contemplação. O universo da arte também é da ordem da desestabilização e da reviravolta do mundo, da intensidade das relações, da brutalidade dos encontros (...). (CHAFES, 2015, p. 11).

⁴ No início do mesmo livro, lemos: “Uma coisa poética, pela qual procurarei dar a impressão de que repito o acto iluminante do Génesis.” (HELDER, 2020, p. 13), e ainda: “Os poetas arrogam-se o direito de começar o mundo.” (HELDER, 2020, p. 14).

É assim que, sendo um rito de caráter religioso, o sacrifício se presta a uma analogia para se pensar a ética da criação em Herberto Helder e Rui Chafes: a consagração da vítima é essa forma de morte ou de vida que a obra encarna como oferenda ao mesmo tempo que como benefício resultante da oferenda. A vítima (o poeta ou o artista) é o agente intermediário entre dois mundos, que na tradição religiosa responde pelo mundo sagrado e pelo mundo profano; e a renúncia – que caracteriza sua condição – possibilita operar a interpenetração desses mundos, sem, no entanto, torná-los próximos, semelhantes, ou indistintos. A possibilidade que lhes advém está em firmar diferentes contratos entre esses dois mundos. A ética da vítima sacrificial é, portanto, a de assumir a responsabilidade de percorrer a distância entre um e outro mundos, sem jamais a anular. Exatamente como o anjo de Herberto Helder, em “(*motocicletas da anunciação*)”: “[o anjo] vem de outro espaço, chega do insólito, e o seu crime é confundir os espaços.” (HELDER, 2013, p. 102).

No poema “Moral de artista” que, entre outros textos da constelação romântica alemã, Rui Chafes recolhe para acompanhar seu trabalho visual, Gottfried Benn delineia uma conduta que respeita princípios alinhados conforme uma certa disposição para a obscuridade sacrificial: “Tens de a ti mesmo consumir-te – / era melhor que ninguém soubesse,/ nem deixes que ninguém suporte/ o que tão escuro te acontece.” (BENN *apud* CHAFES, 1995, p. 44), e assim como no primeiro verso aqui transcrito, ao fim do poema, o sacrifício é novamente evocado: “tua morte em ti tem alicerce” (BENN *apud* CHAFES, 1995, p. 44). A evocação da morte como atravessamento da prática criativa está presente em Rui Chafes, sinalizada, por exemplo, nessa longa conversa com Sara Antónia Matos: “Eu estou sempre a escavar no mesmo buraco, cada vez estou mais enterrado e procuro ir cada vez mais fundo.” (CHAFES, 2015, p. 39); de modo que a verticalização exigida pelo seu trabalho artístico tangencia o auto-sepultamento. Evocações da morte que sempre foram ostensivas também em Herberto Helder, conforme esses versos de *A faca não corta o fogo*: “escreveu algumas palavras numa folha fechada [...], e elas/ transbordaram:/ morreu disso” (HELDER, 2014, p. 598); ou conforme o sacrifício na relação com a oferenda que nos assiste, a nós, leitores: “[...] é forçoso criar. Para morrer nisso e disso. Os outros podem acompanhar com atenção a nossa morte. Obrigada por acompanharem a minha morte.” (HELDER, 2013, p. 67), e, ainda, estes versos de um poema publicado em 2015 na *Revista Relâmpago*: “ele ficou a olhar a beleza assassina:/ as labaredas abraçaram-no todo,/ tornando-se então ele mesmo a sua morte abraçada” (HELDER, 2015a, p. 19). No catálogo da exposição *Fora.Out*, Rui Chafes alcança uma síntese que tem a vantagem de tornar indistintas vida e morte em proveito da criação, de fazê-las confluírem num mesmo empenho ético, que aqui proponho como reconhecimento e participação numa tradição sacrificial: “[...], tudo fala da vida das pessoas e da morte das pessoas. Muitas vezes até mais da morte do que da vida, mas também penso que a vida e a morte não se devem separar tanto [...]” (CHAFES; COSTA, 2007, p. 109).

Assim pensado em confluência com o gesto criativo, o sacrifício desloca a vida para além da morte, e a morte, por sua vez, é na vida situada. Não é coincidência que Herberto Helder e Rui Chafes tenham se dedicado ambos a apresentarem as respectivas autobiografias – *Apresentação do Rosto* e *Entre o Céu e a Terra* – sob o signo da armadilha centrada na

indistinção entre vida/morte e obra. A trapaça está na obliteração da causalidade que frequentemente se ocupa do elo: a vida como causa precedente da obra ou da morte é uma sentença subvertida em favor de uma certa sobreposição ou simultaneidade. Não há um vetor cronológico que sustente a relação causal. Em *Apresentação do Rosto*, como em *Entre o Céu e a Terra*, essa simultaneidade é escandalosa. *Apresentação do Rosto* tem início com a ideia de que “[...] quando já sabemos como viver estamos prontos para a morte” (HELDER, 2020, p. 16), e “[inspira-se] na morte acumulada” (HELDER, 2020, p. 20) – vai terminar com a descrição de uma morte (as últimas palavras do livro são: “Lá dentro, no abismo luminoso, a cabeça do morto parece quase negra” (HELDER, 2020, p. 209). *Entre o Céu e a Terra* não apenas tematiza a morte frequentemente, como constrói a narrativa do percurso artístico de Rui Chafes (contada por ele mesmo), a partir das realizações de uma série de escultores que o precederam: o “Mestre de Naumburg”, Jacopo Della Quercia, Tilman Riemenschneider, Giovanni Giusto, Germain Pilon, Stefano Maderno, Bernini, Philip Otto Runge. Rui Chafes percorre, como aprendiz, séculos da arte escultórica, plástica. Seus mestres estão todos mortos e, seria possível dizer que ele retira sua vitalidade justamente disso: “Nasci em 1266 numa pequena aldeia, que já não existe [...]” (CHAFES, 2014, p. 11). Sobre isso, Bataille é certo: “É geralmente próprio do sacrifício harmonizar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte [...] abertura ao ilimitado” (BATAILLE, 1987, p. 85).

IV. O sacrifício e a morte na vida

Ainda a propósito dos modos possíveis de fazer valer essa simultaneidade, importa evocar um poema de Marie L. de Welch, mudado para o português por Herberto Helder, no volume *As Magias*, cujo título dado pelo poeta é “Os ferreiros”:

Já não terão carne e sangue.
O ferro nos olhos duros, nas mãos potentes o ferro.
Crepita nos corações grandes,
invade as suas entranhas.
A força, o pensamento, a vida toda passam
para o ferro árduo e frio
que não é carne nem sangue. (WELCH *apud* HELDER, 1987, p. 39).

Eu gosto de ler esse poema não apenas como um duplo do Rui Chafes – nas palavras de João Miguel Fernandes Jorge, “o escultor (e agora também o “ferreiro” [...] com o sentido daquele que saúda com o fogo o solstício de inverno)” (JORGE, 1998, p. 6) –, mas sobretudo como um duplo do próprio Herberto Helder, que, em conformidade com o que diz René Girard sobre o sacrifício ser uma forma de *enganar a violência por meio da violência* (cf. GIRARD, 2013, p. 22), opera por meio da violência com a sua *bic cristal preta* até modelar o ferro (o jogo dos materiais assenta nesse excerto do fragmento “(desenho)”, em *Photomaton & Vox*):

Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço, e exercer então sobre ele a maior violência. Como se o metal acabasse por chegar às mãos – e batê-lo depois com toda a força e todos os martelos. Até o espaço ceder, até o metal ganhar uma forma que surpreenda as próprias mãos. (HELDER, 2013, p. 79).

A violência a que se engana, nesse caso, é aquela que por imposição governa a incisiva naturalização da semelhança e da proximidade que condicionaria o metal – em Herberto Helder, metáfora das deformações possíveis e surpreendentes –, à serventia utilitária. E não sem violência o sacrifício se consuma: “A força, o pensamento, a vida toda passam/ para o ferro árduo e frio”.

“A afirmação profunda do sacrifício”, diz Bataille em *Teoria da Religião*, “a de uma perigosa soberania da violência, tendia ao menos a manter uma angústia que despertava uma nostalgia da intimidade, à altura da qual só a violência tem a força de nos elevar.” (BATAILLE, 2016, p. 59). Acredito que essa *altura* seja precisamente a *projeção de uma distância* interior, o momento em que a singularidade, atualizada pela criação, foi capaz de opor os interditos à vertigem de sua própria recusa.

Acerca da especificidade do gesto de mutilação sacrificial, recorro novamente a Bataille: “Um tal acto seria caracterizado por ter a força de libertar elementos heterogêneos e romper a habitual homogeneidade do indivíduo” (BATAILLE, 1994, p. 86). Sobre o acolhimento da heterogeneidade, também Herberto Helder tem algo a dizer: “Que a palavra sangrenta e a pedra onde se passa a respirar estejam à distância de espantar quem se é” (HELDER, 2013, p. 79-80). O fato elementar próprio ao sacrifício, de acordo com Bataille, é a alteração radical da vítima, que, conforme a lógica sacrificial pode ser indefinidamente associada “a qualquer outra alteração que se dê na vida coletiva.” (BATAILLE, 1994, p. 86). Essa passagem do indivíduo ao coletivo me interessa pensar na chave de uma ética da distância, mas também na chave de uma ética da duração, como se fosse possível supor a duração como sendo ela mesma a distância percebida em termos de temporalidade. Luís Quintais fala que a arte de Rui Chafes é uma das modalidades de reconhecimento do tempo como reversível, num mundo que vive sob o estigma de seu próprio fim: “Fazer durar este fim será, talvez aquilo que importa realizar, fazer, operar, e daí a segura propriedade de *Durante o fim*” (QUINTAIS, 2015, p. 11). Esse fazer durar, para além da acepção histórica que a particularidade do nosso momento revela, é uma das formas de fazer ver a distensão da morte na vida, ou seja, uma modalidade do sacrifício: “Estou, desde que nasci, no mesmo desenho, desde que nasci a fazer a mesma obra.” (CHAFES, 2015, p. 127), diz Rui Chafes, e diz enfaticamente também Herberto Helder, nas continuidades do poema com que sempre sujeitou o fim, sem deixar de ser por ele sujeitado, como se cumprisse um desígnio: “[...] vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas; durante a vida inteira brandi em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa.” (HELDER, 2015b, p. 129).

Trata-se, assim, de dar contorno a um desconforto: assumir a tarefa de formalizar a constatação de uma ferida ideal que deve se manter idealmente aberta tanto quanto for possível fazer durar o fim: para além dos vários tempos, e no exercício reiterado de *projetar uma distância*, que faz abater a moral da semelhança para que possa existir uma ética da singularidade.

JOAQUIM, A. C. The ethics of creation between two distances: violence and sacrifice in Herberto Helder and Rui Chafes. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 12, n. 2, p. 185-200, 2020. ISSN 2177-3807.

Referências

BADIOU, A. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. 2. ed. Trad. Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

BARRENTO, J. Rui Chafes: o erro do mundo. In: _____. *A Escala do Meu Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. 1. ed. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.

_____. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. 1. ed. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena, 1994.

_____. *Teoria da religião*. 1. ed. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CHAFES, R. *Durante o Fim*. 1. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Entre o Céu e a Terra*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

_____; COSTA, P. *Fora/Out!*. 1. ed. Porto, Catálogo da Fundação Serralves, 2007.

_____. *Sob a Pele, conversas com Sara Antónia Matos*. 1. ed. Lisboa: Documenta, 2015.

_____. *Tudo é Outra Coisa*. 1. ed. Lisboa: Sistema Solar, 2019.

_____. *Wurzburg Bolton Landing*. 1. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. 1. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____; PARNET, C. *Diálogos*. 1. ed. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

GIRARD, R. *Violence and the Sacred*. 1. ed. Trad. Patrick Gregory. London: Bloomsbury, 2013.

HELDER, H. *Apresentação do Rosto*. 1. ed. Porto: Porto Editora, 2020.

- _____. *As magias*. 1. ed. Lisboa: Hiena, 1987.
- _____. *Photomaton & Vox*. 5. ed. Porto: Porto Editora, 2013.
- _____. *Poemas Completos*. 1. ed. Porto: Porto Editora, 2014.
- _____. [sem título/poema]. *Relâmpago – Revista de Poesia*, Lisboa, n. 36/37, p. 18-19, 2015a.
- _____. Turvações da inocência In: DAL FARRA, M. L. Um devaneio brasileiro. *Relâmpago – Revista de Poesia*, Lisboa, n. 36/37, p. 119-135, 2015b.
- HUBERT, H. & MAUSS, M. *Sobre o Sacrifício*. 1. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ubu, 2017.
- JORGE, J. M. F. Querido Rui. In: CHAFES, R; COSTA, P. *Fora/Out!*. 1. ed. Porto: Catálogo da Fundação Serralves, 2007.
- _____. A harmonia do ferro. In: CHAFES, R. *Bolor Pólen*. 1. ed. Funchal: Porta 33, 1998.
- MOLDER, M. F. *As Nuvens e o Vaso Sagrado*. 1. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.
- NATALI, M. P. O sacrifício da Literatura. In: ____; SISCAR, M. (Orgs.). *Margens da Democracia*. 1. ed. São Paulo/Campinas: Edusp/Edunicamp, 2015.
- NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. 1. ed. Seleção, Tradução e Desenhos: Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.
- QUINTAIS, L. *Exúvia, Gelo e Morte*. 1. ed. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- TARDE, G. *A Opinião e as Massas*. 2. ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Recebido em: 31 jul. 2020

Aceito em: 14 out. 2020