*Templo da Luz*

para a Fala

I

A pintura atém-se ao mistério da luz. À vaga de penumbra que a precede.

Anterioridade rarefeita, quase líquida, das pinturas recentes (2017-2019), fazendo-se já sentir em telas precedentes — por exemplo, plenamente, em *o abismo*.

O «assunto» da pintura não é interior nem exterior à pintura: é-lhe *anterior*. E, se assim é, o fazer da pintura é místico — que não religioso: foi a religião que posteriormente quis captar o mistério da luz (e, mais geralmente, o da existência) erguendo-lhe um ídolo para adoração.

O «assunto» é anterior mas as entidades que esta pintura dá a ver não preexistem à tela e, em rigor, não se deixam identificar. São entidades moventes e, como acontece amiúde na pré-história, parecem migrar entre espécies. A arte entifica — sem identificar (entifica um outro e nunca o mesmo). E quando uma figura parece identificável, a pintura abre aí um abismo de estranheza. — O que é um ser humano? A tela *os domínios* mostra um ser estatelado, esguio e de braços abertos, em chão verdejante: como no poço de Lascaux, morto ou rendido a...

II

A anterioridade do mistério é a contínua possibilização da pintura, a acção da luz. Mesmo — e talvez sobretudo — de noite, quando, na privação de luz, se sente a sua pura possibilidade ou potência. Talvez por isso, para se aproximar da pintura, Fala Mariam se encaminhe para a noite: é a sua inclinação natural, ao invés dos vegetais que se levantam e tendem para a luz solar. Pintor é aquele que se inclina para a noite surpreendendo a luz a passar ao acto.

O *Friso das Consequências da Noite* é uma surpreendente série dos modos de passar da noite para o dia: estrias ultrafinas, micro-*sfumatos*, cores estilhaçadas, vultos velados, entalhes subtis, linhas semitransparentes, contiguidade do vivaz e do esmaecido, consequência da noite: ver, pela primeira vez, a luz do dia. (A passagem da noite para o dia é a prova de vida da grande pintura. Lição das trevas. Acerca do mesmo *Friso*, descubro estas palavras da pintora: «A perigosa noção nocturna da vida é a noção artística essencial. A noite quase me destruiu. Voltou depois a me ensinar. Ensinou-me o que está neste friso que pintei lentamente, continuadamente, reconstruindo-me com ele».)

O pintor pinta sempre com a mão nocturna: a que dá à luz uma pintura.

*Observatório* parece observar-nos; como as pedras preciosas que reluzem nas órbitas dos crânios neolíticos: eis um olho de jade numa terra argilosa.

Essa mão — a nocturna — não pinta com a luz-médium, mas com a luz-fonte: aquela que ilumina a origem da luz. Emmanuel Lévinas chamou-lhe, precisamente, «luz nocturna»: «Mas a luz não será num outro sentido origem de si? Enquanto fonte de luz em que coincidem o seu ser e o seu aparecer [*paraître*], enquanto fogo e sol? [...] A luz como sol é objecto. Se, na visão diurna, a luz faz ver e não é vista, a luz nocturna é vista como fonte de luz. Na visão do brilhante, faz-se a junção entre luz e objecto. [...] É preciso uma luz para ver a luz». Talvez esteja aqui, involuntariamente, uma das mais lúcidas definições de pintura: *uma luz para ver a luz*. Ainda que só a possamos ver quando se faz luz sobre a noite — ou quando a noite cai iluminada.

A pouco e pouco, uma certa aridez da tela impôs-se: para absorver a tinta e dar todo o lugar ao transparecer. A pintura é o gesto da transparência — do fazer-aparecer a luz. Fala Mariam escolheu o linho (belga), em detrimento do algodão, quando se apercebeu de que esse tecido é simultaneamente o mais opaco e o mais luminoso. Uma certa aridez da tela: como um torrão sedento de água.

Atracção e repulsão, fascínio e pavor, batimento íntimo — por um momento, quando as contemplei durante uma noite, ao perto e ao longe, cri que algumas telas pudessem ser percutidas no coração das trevas.

Como este texto, que deve ser lido a dois tempos, de perto e de longe, aproximando-nos e afastando-nos de cada frase, de cada tela.

Tudo isto também foi formulado por Jean-Marie Pontévia, aprofundando de forma precisa o pensamento da pintura ocidental. Com o conceito de «cintilação», Pontévia indicou uma modalidade particular da luz em que esta não é mais «o médium de toda a visibilidade», «aparecendo apenas para desaparecer». A luz, atingindo a máxima intensidade, deixa então de iluminar (este ou aquele objecto) para dar a ver aquilo que raramente vemos — a própria luz. O dom da visibilidade. E a pintura persegue esse instante luminoso, de tal modo que, para Pontévia, a tarefa do pintor reside em nos desabituar de qualquer visibilidade: «Talvez, enfim, que o visível, à força de ser visível, deixe de ser visto. O trabalho do pintor consiste então, para tornar visível o visível, em lhe retirar a sua visibilidade». O pintor, poderíamos dizer, não acrescenta nada ao mundo visível: pelo contrário, o quadro é o vestígio de uma subtracção na visibilidade para que o mundo se torne, de novo, visível. A esta luz subtractiva, que sus- pende a aparência do visível, torna-se dispensável a dicotomia entre figuração e abstracção: a pintura não é então nem figurativa nem abstracta. É uma figuração que se abstrai das visibilidades, que se aparta das configurações habituais. Ainda no dizer de Pontévia: é «a luz separada dos objectos que habitualmente se contenta de iluminar».

Fala Mariam escreverá, lapidarmente: é «a figuração abstracta» — a própria essência da pintura porquanto «*figurar* é o mais próprio do ofício do pintor de Arte». Aquela espécie de novelo a tracejado — que se desenrola de pintura para pintura, pelo menos desde a série *do retiro* — figura a própria potência de figurar. Diagrama materno: novelo, casulo, cápsula, célula, meteorito, nuvem... Simples projecção que voga pelo oceano nocturno do acaso e da necessidade. (À semelhança dos caldeus, dos babilónios e dos sumérios que, observando os céus, projectaram as primeiras constelações — as primeiras figurações abstractas feitas à luz nocturna.)

Qualifiquemos este fazer — «a figuração abstracta» — com o termo «transcendental», em analogia com o propósito kantiano de estabelecer as *condições de possibilidade* (*a priori*) da experiência possível: do conhecimento (dos objectos). Porém, com uma devida ressalva: na pintura não se trata de conhecer, mas de ver — e de fazer ver — a própria visão em acto. Na pintura, trata-se essencialmente de «tornar visível» (como disse, de uma vez por todas, Paul Klee: «*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*», ou seja: «A arte não reproduz o visível, mas torna visível»). O fazer da pintura não é nem objectivo nem subjectivo — surge nesse limiar assombroso onde *tudo* pode aparecer — ou desaparecer.

A pintura de Fala Mariam não seria possível sem a invenção do microscópio e do telescópio. Da visão vertiginosamente próxima e longínqua. Um milímetro de tela ou de papel pode corresponder a um milésimo de segundo ou a um ano-luz. Aí, o nosso olhar muda, constantemente, de escala: os olhos vagueiam, sem referencial fixo, pelo espaço infindo e pelos interstícios da matéria. Como se o estranho balão de Odilon Redon tivesse, enfim, cumprido o seu destino: ser o olhar de uma pintora.

Mas de que modo opera, nesta pintura, o pensamento transcendental? Quais as modalidades concretas da sua «figuração abstracta»?

Estâncias e estratos, falhas, fluidos e filamentos, membranas, escarpas e morros, jazidas, placentas e pedras, órgãos, nebulosas e enxames, nervuras, vales e dunas, enseadas, sulcos e abrigos, nódulos, montanhas e trilhos, glândulas, vasos e alvéolos, ravinas, películas e penhascos, tufões, fibras e tecidos, cartilagens, seres humanos e quase humanos, núcleos e abismos, golfos, por fim um abismo, um único abismo, tudo a desaparecer, basta mudar de escala, tudo a reaparecer à superfície, por fim o início, nada se identifica, plagas e placas, países... Todas as formas em todos os estados da matéria. Em todas as escalas. De perto e de longe. Tudo a desaparecer. De perto, os longes. A pintora faz aparecer. Uma reinvenção radical da paisagem.

III

«Transcendental», porém, não é a melhor palavra para qualificar a pintura de Fala Mariam. Mantenhamos o espírito desse termo e arrisquemos dizer que esta pintura é *elemental*, em consonância com um escritor que assim caracterizou a sua poesia (e a de alguns outros), afastando conotações redutoras por vezes atribuídas à palavra «elementar». «Elemental»: tal é o termo que, para Ramos Rosa, designa toda a poética que busca exprimir a vida na sua elementaridade, antes da separação entre o mundo e o sujeito, e, portanto, antes da oposição entre um objecto manipulável e um sujeito intencional. Por sua vez, a *pintura elemental* seria feita com os elementos pré-objectivos e pré-subjectivos da visibilidade e da visão, a começar por aquele que torna visível o visível (a luz).

Estamos no interior do «elemento»: não é ainda um objecto nem nós somos para ele um sujeito (do conhecimento). Estamos em meio aquoso, onde uma Vénus surgirá: nessa crista onde começam as figuras, vertiginosa divisibilidade da matéria elemental.

Num sentido próximo, mas mais aprofundado, Lévinas também utiliza o termo «elemental» (sem que o escritor português, tanto quanto seja do meu conhecimento, se tenha referido ao filósofo francês). Lévinas detém-se, com estes termos, sobre o que «precede a distinção do finito e do infinito»: existem as coisas, que vêm à representação e se objectivam, mas essas mesmas coisas só chegam até nós a partir de um «meio» (*milieu*) que as envolve sem que ele mesmo, enquanto fundo obscuro, possa ser envolvido por alguém ou alguma coisa. «O meio tem uma espessura própria. As coisas referem-se à posse, podem levar-se, são *móveis*; o meio a partir do qual elas me chegam jaz ao abandono [*gît en déshérence*], fundo ou terreno comum, não-possuível essencialmente por “ninguém”: a terra, o mar, a luz, a cidade. Toda a relação ou posse se situa no âmbito do não-possuível que envolve ou contém sem poder ser contido ou envolvido. Chamamos-lhe o elemental».

Tudo o que vem à superfície, nesta pintura, emana desse fundo não possuível. Aproxi- memo-nos da tela intitulada *a partida e o adeus*: parece um esboço de lavagante; parece um lago num país distante; parece o osso de um velho animal ou farrapos de luz oriental; parece tudo o que aparece quando partimos ou nos dizem adeus: tudo e — subitamente — nada. O elemento onde tudo reaparece.

Sim, tanto na acepção ramos-rosiana quanto na levinassiana, a pintura de Fala Mariam é elemental: são figuras pré-objectivas e pré-subjectivas, dispondo-se num «meio» incontível. Mesmo nos elementos nitidamente recorta- dos sobre fundo liso: mesmo aí — por exemplo, na pintura *lá fora*,a figura larvar ao centro, vermelho-alaranjada, como que emana do «meio» onde tudo banha e, a qualquer momento, se pode afundar em definitivo. A anterioridade liquefeita desta pintura, a que me referi logo de início, é justamente a manifestação geral do «meio»: «o elemento não tem formas que o contenham», diz ainda Lévinas, à semelhança da matéria em estado líquido cuja forma é unicamente determinada pelo objecto que a contém.

Até as formas geométricas mantêm um vínculo com o «meio»: os contornos chegam a formar um contraste intenso, e as superfícies, transparentes, acentuam a vibração telúrica do fundo.

Mas se recupero, aqui, o termo «elemental» é por duas razões — e eis o que, por fim, proponho pensar. Primeiramente, porque Fala Mariam chama «elementares» às cinco técnicas estruturantes de todo o seu pensamento visual (e pictórico). São elas: «Vénus-Sombra, Vénus-Luz, Cunho Orgânico, Cunho Fechado e Cunho Aberto», respectivamente associadas à matéria «telúrica» da pintura, ao «desenho da luz», ao «detalhe na matéria e na luz», à «mestria do tempo», à «chave do espaço». Se traduzirmos este luminoso apontamento para a linguagem a que me permiti chamar «transcendental», torna-se por demais claro que obtemos as condições de possibilidade do seu gesto pictórico: sombra, luz, traçado rítmico, tempo e espaço. Três incisões entre duas Vénus — ou entre o verso e o reverso da mesma Vénus (se nos lembrarmos da sua tensão anadiómena...).

Mas convém não olhar para as pinturas através das «técnicas elementares», como se estas fossem regras formais: não, as «técnicas» estruturam, de cada vez, uma pintura sem instituírem uma composição rígida. Fala Mariam chegou a tais «técnicas» como à depuração do seu pensamento, deixando que a configuração geral se reinvente em cada quadro. Também as «técnicas» são transcendentais — esquemas de pensamento e não formas empíricas já percepcionadas.

Depois — e é a segunda razão — porque «elemental» é um termo que nos conduz à raiz do pensamento e da prática da arte da paisagem (acompa- nhando o movimento mais íntimo — e radical, repito — da pintura de Fala Mariam). O elemental expõe a necessidade imperativa de a natureza ser *delimitada* para que ela própria, como força ou fundo elementar, se demarque e seja visível. Georg Simmel mostrou aliás que, para haver paisagem, «é essencial a delimitação, o estar compreendida num horizonte visual — momentâneo ou duradouro», favorecendo uma constante variação do centro da composição, diferentemente da figuração humana, que se autodelimita e concentra em si a atenção do observador (o que não significa, porém, que a paisagem, como acentuou Jean-Luc Nancy, não possa conter presença humana: mas tal presença manifesta-se então como mais «um elemento da paisagem», uma vez que a noção de paisagem terá apenas começado verdadeiramente quando o cristianismo «expulsa da natureza os deuses pagãos»...). Logo que os elementos naturais passam a ser unificados sob uma particular tonalidade espiritual (*Stimmung*), diz ainda Simmel, é então que estamos diante de uma paisagem. A paisagem, em suma, provém de uma «configuração espiritual» que apreende a torrente da natureza por si mesma, sem implicar outras presenças, numa nova unidade. Diria mesmo que «paisagem» é o nome do visível sem hierarquia entre os seres que se encontram unidos, de relance, num horizonte. E as pinturas de Fala Mariam aparentam-se entre si justamente porque procedem *todas* da tentativa de pintar um horizonte e, mais exactamente, de pintar o horizonte a que devemos chamar «inicial». Mas, ao mesmo tempo, diferenciam-se umas das outras porque *cada* pintura se entrega à atmosfera, ao ambiente, à disposição — numa palavra: à *luz* de um novo início.

Já podemos responder à pergunta que nos orienta (quais as modalidades deste pensamento pictural?): todas as modalidades da paisagem inicial.

Paisagens do perpétuo início do universo. A pintura é sempre inicial e iniciática quando pinta esse início. Em qualquer lugar, a propósito de tudo e de nada, encontrar a coloração exacta do início — delimitando-o e libertando-o. Cápsula ou diagrama que vai espaçar o tempo e temporalizar o espaço: *limiar*, *tardes infinitas*, *a vaga*...

Ora, tal delimitação inicial (que é uma formação espiritual antes de ser uma demarcação física) é propiciada pela ideia de *templo* — que se manifesta, agudamente nesta pintura, pelo modo como os bordos contêm cada suporte, mas também pelas microestruturas geométricas que sustêm, em escala menor, a luz liquefeita. No fundo, esta pintura mostra-nos que a luz precisa de um templo. Como ensina Heidegger, é através do templo que os elementos da natureza, na sua força primordial, alcançam «a sua figura mais nítida e, assim, vêm à luz como aquilo que são». Sem essa delimitação, a pintura esvai-se (na noite). Porque no templo — que é a pintura — *a luz vem à luz*, quer dizer, vem a si recuperando a sua essência luminosa, o seu puro dom. De resto, «templo» significa, originariamente, delimitação ou corte. (A palavra deriva do latim *templum*, sendo aproximado do termo grego *temenos*, «recinto sagrado», proveniente de um verbo que significa cortar ou delimitar, *temnein*.) A pintura é o templo da luz. Uma pintura não é para ser adorada, mas, literalmente, para ser contemplada.

*A porta* mostra a fenda negra do acesso à pintura enquanto templo. Câmara nupcial, Vénus-Sombra e Vénus-Luz. Sobre o portal austero, dois entalhes, duas espécies de monóculos: olhos infra ou sobre-humanos — por onde passam quatro figuras brancas e abúlicas, sobre um fundo álacre e róseo. A porta da pintura abre-se com o nosso olhar. (Após ter escrito estas linhas, soube que foi n’*a porta* que surgiram, para a pintora, as Vénus-Sombra e Vénus-Luz iniciais: aos pares, a primeira formando-se por expansão nuclear, a segunda por contenção orbital; a primeira alastrando-se em manchas, a segunda avolumando-se em traços. Assim, esta imagem não figura somente a entrada de um templo: é o marco, quase objectual, da génese desta pintura. A porta que se tem aberto, de par em par, pelos anos fora.)

IV

«Mariam» é o nome dado a Maria de Bethânia, ou de Magdala, pela antiga cristandade egípcia. Mariam, a pintora, descobriu esse nome, seu «nome sem umbigo» como então declarou, quando lia o derradeiro *lógion* (114) do Evangelho Copta (ou seja, do Evangelho de Tomé). Nesse *lógion*, Jesus contrapõe-se a Simão Pedro, que queria excluir Maria Madalena do grupo de discípulos. Jesus responde-lhe: «Eis que a vou atrair a mim», explicando e concluindo: «Porque toda a mulher que se tornar homem / entrará no reino dos céus». Sem desatender à condição social (subalterna) da mulher que perpassa em tal linguagem patriarcal, importaria contextualizar tal sentença no âmbito de várias tradições interpretativas (entre as quais a gnóstica): o «tornar-se homem» — o ser filho do Homem — de Maria Madalena significa, simbolicamente, o nascimento espiritual da mulher, ou seja, o seu renascimento para além da sua condição enquanto filha de outra mulher (ou enquanto ser encarnado no mundo). Aqui, limitar-me-ei a apontar que Jesus, defendendo Maria Madalena contra Simão Pedro (e a emergente ortodoxia), possibilita à mulher o *segundo nascimento* (aquele que é digno da vida). Em suma, no quinto Evangelho (que poderá bem ser o *primeiro*, se seguirmos a edição crítica de Suarez), o nome «Mariam» designa a primeira mulher a entrar no templo — a primeira *testemunha feminina* do mistério (antes de ser a primeira testemunha da Res- surreição).

A série intitulada *XPTO* (abreviatura do nome «Cristo», em grego) resulta da planificação de seis caixas de cigarrilhas. Sobre um negrume opaco, abrem-se formas dilaceradas. Cada tríptico é uma espécie de sepulcro vazio e espalmado, após a combustão integral: a arte é a única ressurreição dos corpos. Estamos à beira da religião — sim, mas a arte recua ou, melhor, permanece — firmemente — face ao negro dilacerante que possibilitou tanto ela própria, a arte, como a religião.

Se toda a mudança de nome, em contexto sagrado, assinala a condição de iniciado, então Fala Mariam — a pintora que tomou esse nome, em Lisboa, nos finais do século XX da era cristã — terá marcado a sua iniciação à pintura. Terá pontuado o seu ritual de passagem da vida profana (ou mundana) para a vida sagrada (ou antemundana). E, assim, terá entrado no templo da luz — para dele nunca mais sair.

Tomás Maia

Fontes

*o primeiro número refere-se à secção do presente texto, o segundo à página*

II, 8: Fala Mariam, sobre a sua Exposição de Outubro-Novembro de 2015.  
II, 8: Emmanuel Lévinas, *Totalidade e Infinito*, tradução de José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 171 (permito-me alterar a tradução portuguesa na palavra assinalada).  
II, 9: Jean-Marie Pontévia, *La peinture masque et miroir. Écrits sur l’art et pensées détachées*, Bordéus, William Blake & C. Édit., 1993, respectivamente pp. 27-28, 145 e 28.  
II, 9: Fala Mariam, folha A4 dactilografada, 2020.  
II, 10: Paul Klee, *Théorie de l’art moderne*, tradução de Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 34.  
III, 11: António Ramos Rosa, entrevista ao jornal *Expresso*, edição de 19 de Novembro de 1988; consultado na reedição *on-line*: https://expresso.pt/premio-pessoa/laureados/2010-10-31-Laureado-Premio-Pessoa-1988---Antonio-Ramos-Rosa.  
III, 11: Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 115 (assinalo, de novo, a alteração que introduzo na versão portuguesa).  
III, 12: Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 116.  
III, 12: Fala Mariam, notas de atelier, 2019-2022.  
III, 13: Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, versão castelhana: *Filosofía del paisage*, tradução de Mathias Andlau, Madrid, Casimiro libros, 2013, pp. 8 e 20.  
III, 13: Jean-Luc Nancy, «Paysage avec dépaysement», in *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, pp. 111 e 113.  
III, 14: Martin Heidegger, «A Origem da Obra de Arte», tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Raposo, in *Caminhos de Floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 39.  
IV, 15: Fala Mariam, escritos, 1980-1990.  
IV, 15: *L’Évangile selon Thomas*, tradução, apresentação e comentários de Philippe de Suarez, Marsanne, Éditions Métanoïa, 1975, *lógion* 114 (vv. 5 e 9-10).