

VAZIO *seguido de* A VIDA DA VIDA

VAZIO

Diogo Saldanha
Marta Maranhã

seguido de

A VIDA DA VIDA

Tomás Maia

ASSÍRIO & ALVIM



VAZIO *seguido de* A VIDA DA VIDA

VAZIO

Diogo Saldanha

Marta Maranhã

seguido de

A VIDA DA VIDA

Tomás Maia

ASSÍRIO & ALVIM

ÍNDICE

Vazio	
Fotografias, Diogo Saldanha	
Fotogramas, Marta Maranha	9
A vida da vida	
Tomás Maia	33

Vazio









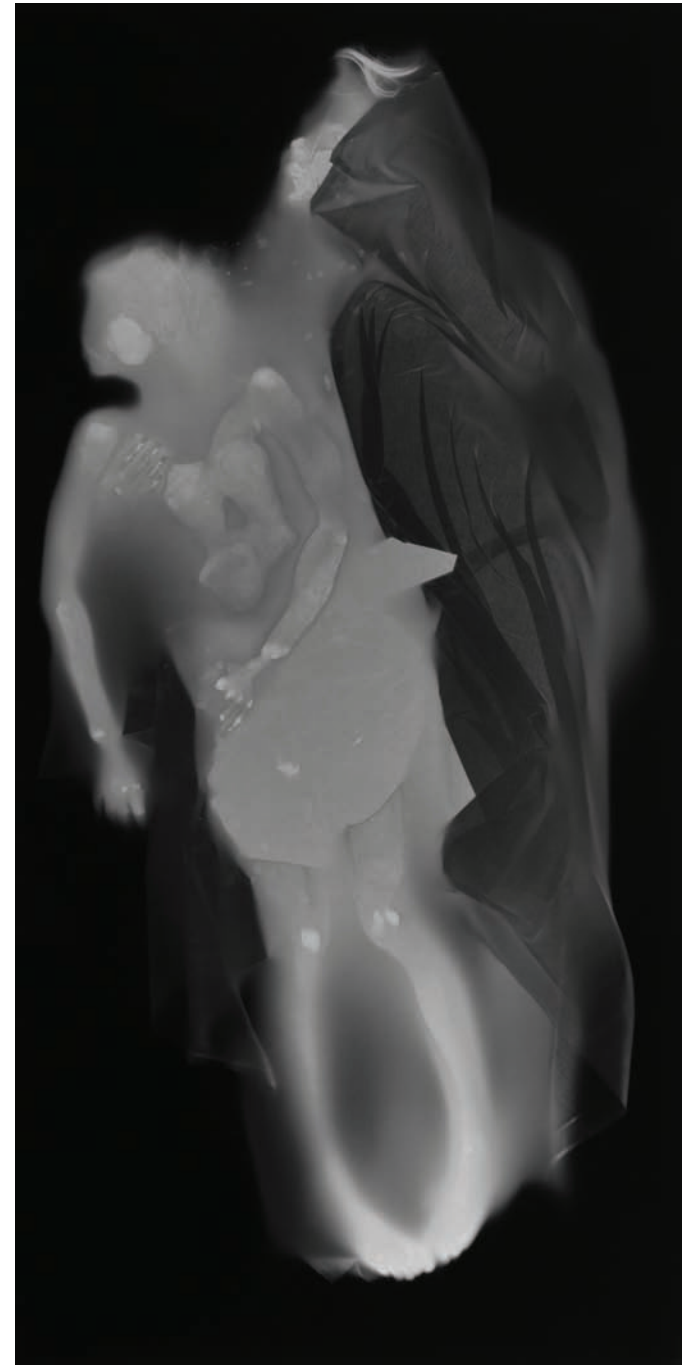
Diogo Saldanha

Fotografia, gelatina e prata, 4 x (130 x 100 cm), 2007



Diogo Saldanha e Marta Maranha

Fotografia / Fotograma, gelatina e prata, 190 x 180 cm, 2007



Marta Maranha

Fotograma, gelatina e prata, 200 x 100 cm, 2008

A vida da vida

... mas porque não comes? *diz-lhe uma voz terna, está a ficar morna. Como poderia ela comer a sopa de letras se ainda mal falava? A voz quase que obriga a criança — mas nesse instante, miraculosamente, o sol intenso incide sobre a face côncava da colher e reflecte-se no seu rosto. Atinge-a em cheio nos olhos — cega-a imediatamente... Não sabe por quanto tempo. Quando recupera a visão, vê a mesma tigela mas cintilante e como que suspensa sobre a toalha branca. Vê um caldo de sons desconhecidos onde os outros continuam a olhar para um nutriente. A sopa esfria sem que as letras cheguem a formar palavras. O tempo doméstico urge: a criança quer falar mas um estranho silêncio emerge da tigela. Não gostas da sopa? Não responde; terá anuído com a cabeça. E nunca mais comeu sopa de letras — não porque não gostasse, como deduziram os adultos, pelo contrário: naquela sopa boiava algo de tão precioso e incompreensível que a criança doravante sentia-se impossibilitada de a comer. Na verdade, nem ela soube que nesse dia uma sopa ao sol a destinara a escrever — a escrever sobre o que não se vê.*

.....

Mais tarde, ouviu falar de uma hipótese sobre a origem da vida: «a sopa morna de proteínas» nos mares primitivos —

como dizia tranquilamente um professor. Estremeceu. Viu outra vez o mesmo clarão; viu-se outra vez muda face às antigas letras. Viu claramente que via. O vazio dos seus olhos.

Terá sido também lá que a luz começou a escavar, a concavar a matéria.

E como a forma da luz é o vazio, a forma mais profunda dessa escavação é o olho. O olho é o vazio escavado pela própria luz na matéria. É a escavação cega que a luz deu à luz.

Sem esse vazio, a matéria não distinguiria a direcção e a fonte de luz; sem ele, não haveria imagem — mas somente o claro e o escuro, a noite e o dia. E assim apenas, talvez, o presentimento (o pré-sentimento) do medo. Desse medo tão arcaico do escuro.

Esse vazio não é portanto o nada — de resto, o vazio nunca foi confundido com o nada na história da física (nem, num outro sentido, na história da metafísica). Ele é o que resta de material quando se procura anular toda a matéria (toda a materialidade objectiva). O vazio é a matéria inanulável — aquilo a que, na extremidade daquela história, se deu o nome de *espaço-tempo* (e que Kant pensou como condições — formas vazias ou puras — da sensibilidade). Ora, escavar um vazio luminoso na matéria é abri-la a um espaço-

-tempo outro: distinto do espaço que ocupa essa matéria, e diferente do tempo próprio dessa mesma matéria (do tempo do seu metabolismo, por exemplo).

A matéria que vê é uma matéria imediatamente, instantaneamente alterada, assim como é uma matéria interiormente exposta. Esta exposição íntima, ou esta alteração instantânea, originou o sentimento do medo — e do *medo primordial*: o de deixar de ser si mesmo, se não mesmo de deixar de ser. Medo que a visão reflectia, uma vez que ver — e ver o mais longe, o mais nítido e o mais largo possível — aquietava o medo, mas ser visto só podia estimulá-lo. Ver significava continuar a ver o limite inalterável de um corpo, enquanto ser visto renunciava a incerteza sobre a sua identidade. (Nietzsche afirma que o ouvido é o «órgão do medo» — mas ele mesmo acrescenta que um tal órgão «não pôde desenvolver-se tanto como o fez senão na noite ou na penumbra das florestas e das cavernas obscuras, segundo o modo de vida da idade do medo, quer dizer, da mais longa de todas as idades humanas...». O medo radica-se no ouvido, decerto, mas sobretudo quando este não é auxiliado pelo olho: quando se ouve e não se vê ou, pior, *se teme ser visto*.)

(O enigma da arte estará nisso: fazer do medo desconhecido — melhor: do medo *do* desconhecido — o seu motivo secretamente inspirador: sons e imagens, se posso dizê-lo outra vez, que nos assombram. A arte não passou, não passa «da idade do medo». Mas, precisamente por isso, ela tem algo a ensinar aos homens que visivelmente não sabem o que fazer

com o medo (com o medo primordial) que os domina e os divide em dominados e dominantes.)

Quem tem olho devora, quem não tem (ou dispõe apenas de um mais grosseiro) é devorado. A qualidade da visão (... binocular, nocturna, cromática...) decide quem é a presa e quem é o predador. A extraordinária aceleração evolutiva do olho teve uma causa propriamente e exclusivamente vital. Ainda não era a vingança (o olho-por-olho) nem, ainda menos, a justiça (de olhos vendados): era a pura sobrevivência. O olho devorador. O apêndice luminoso da cavidade bucal. Das mandíbulas, das garras, dos dentes, da luta pela vida.

A vida era a luta pela vida, e nunca mais deixou de o ser.

Luta que é a necessidade primeira da vida, a necessidade de (se) manter em vida. A vida é o mantimento. E a arte, nesse sentido, não tem nada — nunca teve nada — *a ver* com a vida. Em particular, com a visão predadora. A arte prende a vista, sim, mas para a libertar fazendo aparecer as condições da visibilidade. Nela, o objecto de certo modo anula-se para dar a ver “aquilo” — o espaço-tempo — que lhe permite aparecer. Qualquer obra visual é um *big bang* ao alcance da vista. Ela só aparece para revelar o espaço e o tempo; ela aparece para desaparecer. Por isso a arte liberta o sentido da visão: porque nos liberta da objectividade — sem nos compensar com uma visão subjectiva. (Foi isso que Beckett viu quando perguntou: «... o que é que resta de representável [à pintura moderna] se a essência do objecto é de

se retirar da representação?» E quando respondeu prontamente: «Resta representar as condições desta retirada» — as condições a que ele mesmo deu o nome de «extensão» e de «sucessão».)

Mas esta libertação é devedora da visão da presa. Neste outro sentido, a arte tem algo *a ver* com a vida: a presa tem pavor em ser caçada, e o seu olhar já está ferido de morte. A visão da presa é a do ser-visto mortal. Estranhamente, é para isso que os homens inventaram a imagem: para repetir a visão da presa — sobrevivendo. A arte é feita pela única presa que procura renascer, isto é, libertar-se do medo primordial. Os humanos. Que não fizeram a imagem (artística) para verem (mais do que já vêem na vida) mas para serem vistos por um olhar que nunca verá. O olhar deles mesmos mortos. A imagem assombra, se posso dizê-lo uma segunda vez, porque provém indistintamente do *medo* da morte e do *espanto* perante a vida, do medo de *nada* e do espanto perante *tudo*. Eis o olho não mais subjugado pelo medo — ou, pelo menos, não mais exclusivamente dominado por ele, mas oscilando entre o medo e o espanto, entre a espera e a surpresa, entre a retenção e a projecção (num batimento que será o traço marcante do ritmo).

Eis a presa abandonada à surpresa. A deixar-se prender àquilo que a excede, a querer estar presa por vontade — como Camões dirá do amor. Eis a presa humana procurando a prisão que a liberta. Mesmo se, talvez, nunca possa haver liberdade (como estado da vida humana) mas antes, e de forma fulgurante, libertação (do medo primordial). A liber-

tação de quem não espera por nada e se abandona à surpresa de tudo. Eis, talvez, o ser livre.

Pode chamar-se a isso exorcismo — algo a que a elaboração aristotélica do conceito de catarse não é de todo alheia. E de facto: a arte não nasceu com a magia (com a imagem que ajuda o predador a caçar), mas com a tragédia — ou, melhor, com a experiência trágica (anterior a qualquer género literário e modo de representação). A arte nasceu com a imagem em que o caçador se vê a si mesmo como presa (em Lascaux é evidente: animais que o surpreendem e ele mesmo, no fundo de um poço, caído por terra). A «experiência trágica» é pois o que, num outro léxico, se pôde chamar «morte iniciática»: a representação da morte que consente um *outro* nascimento, que faz iniciar uma *outra* vida.

Essa «outra vida» não está para além da morte — não é uma vida sobre-natural. É a vida *da* vida.

A tradição chamou-lhe «alma»; não enjeito a palavra se ela não designar uma substância imortal ou o órgão da imortalidade. A tradição chamou-lhe igualmente «vida espiritual» — e também não recusa a expressão se esta não significar o poder de atravessar a morte. Aqui, porém, devo limitar-me a dizer essa “outra” vida com uma repetição do *mesmo* termo (e com uma preposição entre as duas ocorrências, subordinando a “primeira” a uma “segunda” vida). Como se, através dessa repetição (isto é, em suma, da representação), e apenas através dela, pudéssemos discernir a diferença íntima (da vida). «A vida da vida» indica que a vida é um diferimento do mesmo,

diferimento que nos conduz ao seu âmago (vazio). Pois a vida não é primeiramente condicionada pelo mantimento: ela é necessidade de se manter devido à sua natureza mortal. A condição da necessidade primeira da vida (o mantimento) é a morte. A vida só se mantém a mesma porque é outra — ou, se se preferir, porque morre. Cada vida, para poder ser a mesma, é desde o início *outra* vida.

A vida da vida é o vazio da vida, o vazio que a vida incorporou. A vida da vida é a morte, o que anima a vida, o que lhe dá continuamente uma outra vida.

A arte mostra a essência da vida, o que há de mais vívido nela: a tensão entre o mantimento e a morte. A arte *visual* mostra a vida da vida do olho, a sua contínua tensão entre medo e espanto.

Ser visto pelo seu próprio vazio é portanto o que o homem procura em cada imagem. Como se quisesse entrar no seu próprio olho refazendo o percurso milenar da luz a escavar, a concavar a matéria; como se ele se colocasse no ponto cego da escavação da luz. No ponto a partir do qual a visão se tornou possível — nesse mesmo ponto que ficou marcado, na retina dos vertebrados, com um buraco ou um vazio: mesmo no centro do campo visual. É essa entrada potencial (no olho) ou essa colocação virtual (na ponta do raio luminoso) que se tornam, aqui, na própria acção de quem dá a ver. Aqui, em *vazio*. (Ao sublinhar este termo, assinalo as imagens reunidas sob esse título.)

Vazio propõe um regresso à cegueira da própria luz (como se o artista guardasse em si a memória da escavação cega) — e um regresso à abertura do olho (como se este ainda estivesse a formar-se); *vazio* propõe-se tocar no ponto intocável onde a matéria se deu à luz, na abertura que não é nem interior nem exterior ao olho.

Esse regresso não se opõe ao progresso da ciência (óptica — ou outra); ele é somente a tentativa de manter em aberto o ponto cego da luz. Deste modo, simplesmente, ele mostra que a arte nunca foi um meio de conhecimento (nunca se estabeleceu como relação entre um sujeito e um objecto) e que a arte moderna é estranha à ideia (também moderna...) do homem determinado enquanto *subjectum*, isto é, enquanto fundamento de tudo o que existe. Ora, é aquele mesmo regresso que permite aqui revisitar a história da *camera obscura* sob um ponto de vista diferente do da ciência — mesmo se a esta se deve, sem dúvida, o desenvolvimento e o cruzamento dos dispositivos ópticos e químicos que originaram o aparecimento da fotografia. Digamos que o ponto de vista, aqui, é o de uma certa cegueira — ou de uma visão de quem anda às cegas. Tal é com efeito a visão assubjectiva e anobjectiva da arte, o regresso *em acto* à origem da visão.

Uma primeira vez, este regresso diferencia-se porque procura reter, não mais os objectos exteriores projectados dentro da *camera obscura* (a qual se tornou portátil para assegurar a máxima objectividade), mas, de novo, os observadores que começaram por habitá-la. O “sujeito da observação” (mas esta expressão começa a vacilar), considerado pela ciên-

cia como um intruso, é o resto da arte quando esta se confronta com o espaço-tempo inobjectivável. Apesar de algumas aparências, ou de alguma ilusão sobre a aparência, a arte nunca procurou representar os objectos — e a consciência ou a aceitação desse facto constituirá precisamente um sinal da sua modernidade. (Do que a arte se libertou, ainda nas palavras de Beckett, «é da ilusão de que existe mais do que um objecto de representação, talvez mesmo da ilusão de que esse único objecto se deixa representar».)

Aquela aceitação, todavia, e apesar de outras tantas aparências, não implicou como contrapartida uma expressão desenfreada do sujeito. A redução da arte a um confronto com o inobjectivável é uma redução do “sujeito” (que não é mais um *subjectum*) às condições da representação. O fim da época das «concepções do mundo», de que fala Heidegger, significa, ou deveria significar, o fim de toda a visão subjectiva desse mesmo mundo: de toda a «mundividência» (*Weltanschauung*). Aquele regresso diferencia-se assim, uma segunda vez, porque os corpos no interior da *camera obscura* não podem ver (antecipar) a imagem que eles próprios engendram. Ou só a podem ver já *revelada* — como se acessem à sua própria impressão póstuma.

*... Nunca mais olhamos
com tal vazio dentro das pupilas.*

Escreve Sena num poema intitulado *Os olhos das crianças*. Sim, decerto, com «tal vazio» não — até porque esses olhos «não sabem como a morte existe».

São terríveis.

Porque a vida é isto.

Mas a visão da arte perpetua o olhar da criança com a morte dentro. É por isso que continuo a pensar que o artista é uma espécie de criança apocalíptica. É terrível, docemente terrível — porque a vida da vida é isto.

A imagem das páginas 22 e 23 insere-se num
projecto apoiado pelo Serviço de Belas-Artes
da Fundação Calouste Gulbenkian

© ASSÍRIO & ALVIM (2010)
RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA
TOMÁS MAIA, MARTA MARANHA, DIOGO SALDANHA

DESENHO DO LIVRO: ANDRÉ MARANHA
REVISÃO: ANTÓNIO LAMPREIA

EDIÇÃO 1450, NOVEMBRO 2010
ISBN 978-972-37-0000-0

TIRAGEM: 500 EXEMPLARES
DEPÓSITO LEGAL: 000000/10

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: DPI – CROMOTIPO
RUA PASSOS MANUEL, 78 A e B
1150-260 LISBOA

