

DETRÁS DO BOSQUE NEGRO

Hinter dem schwarzen Wald
verbrenne ich dieses Feuer meiner Seele

Thomas Bernhard

«Detrás do bosque negro/queimo este fogo da minha alma». São dois versos de Thomas Bernhard. O «bosque negro» não será difícil encontrá-lo no negro da pintura. Nem tão pouco andar distante do segundo verso do austríaco a interioridade da pintura: esse negro que se desfaz em negro, enquanto se deixa povoar pelo fogo da própria pintura.

Os dois versos de Bernhard aproximam-se como elementos do sistema da pintura. Tive uma breve conversa com Fernando Calhau, que da minha parte foi preenchida pela ideia de «cruz», aqui tão presente nestas obras de 2000-2001 (e que em muitos outros percursos do seu trabalho serviu de «travejamento» e de «cálculo» visual e geométrico). Mas o pintor deixou cair dois nomes, como ressonância de um longínquo eco: Thomas Bernhard, Giorgione... Esses dois nomes rapidamente se diluíram num instante de silêncio. Esqueci-me de lhe perguntar acerca do primeiro, mas do segundo sei que lhe perguntei: «Que pintura?»

Disse-me: «A tempestade».

Está na Accademia de Veneza. E falei-lhe do vento quando da primeira vez que visitei a Galeria entrava por uma janela inesperada e descuidadamente aberta na proximidade da tela. Dava à «Tempestade» uma mobilidade, como se Giorgione lhe tivesse traçado uma intenção performativa. Descia, sobre Veneza, nessa minha tarde na Accademia, uma forte trovoadas. O relâmpago que no seu traço de luz e oiro rasga o céu da pintura de uma paisagem de intenção veneziana que envolve um cigano e uma mulher amamentando o filho.

Seria desse modo entendida uma primeira leitura. Mas a pequena tela (68x59cm) guarda outros sentidos e faz-nos «descer» nos múltiplos degraus da sua interioridade. Há comentadores que nos referem ser o cigano um soldado; enquanto a mulher representaria uma cigana. Exames recentes da pintura revelam uma primeira versão; e no lugar do homem com o cajado existiu um nu feminino. É que uma tempestade esconde sempre a alma dessa tempestade.

A alma, essa tonalidade que em finais da Renascença, e já abrindo para a ideia de «fogo» maneirista que se confunde com o amor — basta que nos recordemos do soneto camoniano — é ela mesmo um «fogo que arde» e que o artista, num acto de profunda personalidade queima «detrás do bosque negro».

Detrás da pintura negra. Lugar de envio onde o sujeito da própria pintura se esconde e se deixa rodear de enigma. E não será mesmo o enigma quem organiza estas telas de Fernando Calhau — de dimensões bem mais amplas do que a «Tempestade» de Giorgione — a sujeição da perspectiva, do desenho e da cor a uma imagem de síntese do espaço e da atmosfera?

«Detrás do bosque negro». O verso pode bem justificar o seu sentido, como elemento deste sistema de pintura. E aqui, sistema, surge como a expressão singular de uma interioridade. De um cálculo que corresponde a uma disposição da própria pintura, a uma capacidade, a uma competência. Na série presente de dezassete telas (doze com 130x130 e cinco com 190x190cm) vemos o negro isolar-se. Separa-se da superfície onde se confunde, interpenetrando cinzas e brancos. Levíssimos brancos que correspondem a transparências, a passagens e, também, a um registo de campo magnético, do qual decorre uma visão modelar; uma actualidade e confronto que desenvolvem outra «matéria» de exclusiva experiência mental. Como se os sentidos pronunciassem o negro e a razoabilidade instaurasse o negro como acto mental.

Nesse avanço, nessa deslocação para um longínquo ponto de fuga que centraliza toda a pintura, efectua-se um acto (miraculoso) onde «queimo este fogo da minha alma». Aí tem lugar a manipulação dos símbolos: o quadrado (onde se inscreve a pintura), a cruz, que todo o quadrado possibilita enquanto estabelece simultaneamente o centro e o negro, no seu descer e subir de gradação, no seu representar graus de sensibilidade que, à semelhança de um cálculo, se apresentam no esplendor da sua negridão e logo se desfazem na frequência de uma gama de cinzentos ou, mesmo, no desaparecer do branco.

Há nesta oscilação do negro, uma superação da temporalidade, num percurso que vai da sua brutal e tempestuosa presença à diluição que, de um modo aparentemente lento, se dispõe a postular uma existência que se abre em «fogo» e se resgata na singularidade de um acto mental.

O fogo sustenta a metáfora do cálculo. Desse longuíssimo processo que se distende a partir do ponto de encontro dos braços em cruz, a partir desse construído centro; e que se distancia numa descrição de «sentidos» e numa explicitação de «sentidos» que percorrem não só o visível da pintura, como a interioridade que ilumina a negro todo o já longo percurso da obra do pintor.

De uma a outra pintura se vai justapor uma adequada representação, quer passada quer presente. Tal como se vai aplicar o cálculo, por meio da qual se utilizaram na (feitura da) pintura mínimos sinais manipulados por uma noção de uso. São elementos de ordem — a cruz, o negro, os cambiantes de desvelamento do negro, o quadrado — que têm a sua marcação numa prévia estrutura absoluta da pintura.

Deste modo, o negro, a envolveria negra evita dissolver-se quer num facto de gramática (da pintura) quer num modo de representação (dessa mesma pintura) quer, ainda, numa apropriação de um imaginar de exclusivo domínio psicológico. O negro, o agir tempestuoso do negro, na explosão da sua quietude transporta analogias de grande sedução, isto é, desconcertantes sinais (não esquecer os dois versos de Thomas Bernhard) que são pertença do sublime e do misterioso.

As doze pinturas (130x130 cm) sustentaram, na amplidão designada pelos quadrados, a cruz. Mas dela ausentaram-se dois dos seus braços, de forma a que se visualizasse um novo quadrado dentro do quadrado maior da pintura. Dois braços da cruz tiveram um tratamento semelhante a uma submersão. Submergiram no negro. Foram absorvidos pelo negro. Ou então, num movimento oposto, os dois braços visíveis projectaram-se desde a fundura do negro e ao surgirem na superfície da pintura dão lugar a como que um espelhamento da totalidade do quadrado maior no quadrado de menor dimensão.

À semelhança do quadrado maior que o contém, o quadrado lateralizado envia igualmente para o estabelecimento de novos ângulos cruciformes e para a perceptibilidade da extensão, em lonjura, de um novo ponto de fuga centralizado. Nesse centro, abrindo-se em abismo, a pintura dará lugar à inquietude, à queda, a um lume vivo, a um refulgir e a um aniquilamento. São estas gradações que são enviadas e que se redistribuem por toda a superfície da pintura. Um vulcanólogo recolheria a facticidade destes materiais.

Materiais, «cinzas» de extrema lisura que resultam do fogo de uma «alma», de uma interioridade pictórica. E esses materiais seriam imagens de uma transparência cristalina e, também, de uma opacidade absoluta. Deles resulta a translucidez de maior ou menor bruma de que a pintura se serve para caracterizar a sua relação com a vida, ou melhor, com essa auto-reflexão da pintura que repousa em si mesma enquanto pintura.

Nas cinco pinturas de maior dimensão (190x190cm) a cruz mantém-se como se fosse um fôlego, um respirar emotivo, pausado, envolto em quietude, mas de quando em quando, a ritmados espaços, os braços da cruz suspendem-se, anulam-se no magma matérico do negro; e voltam, regressam de um modo pausado, sincopado, como se de uma pulsão **A** enviasse necessariamente a uma outra pulsão — **B** —, para logo regressar ao equilíbrio inicial de **A**.

Do plano de profundidade que é o negro desliza o território da pintura para o branco, o seu oposto. Mas a própria pintura tenta estabelecer, com todo o rigor, um clima de correcção, um clima que na sua profundidade vai associando múltiplas gamas de cinzento. Sobre o próprio negro, os cinzentos como uma «sensação dada». De certo modo, o cinzento é um pseudo negro, um grau quase valorativo no domínio da colaboração.

São flashes de cinza que, sensação após sensação, pulsar sobre pulsar, invadem o tecido da pintura. Visam a reposição do poderoso negro e, desse modo,

anulam a arritmia perturbadora do branco. Porque, na vastidão da pintura, o surgir do branco concebe-se como uma irrupção, como um iluminar excessivo e perturbador. Em termos de efectividade (e de afectividade) ontológica, o branco traz consigo uma avassaladora consciência de desventura à interpenetração do «ser-no-mundo» da própria pintura.

A geometria da cruz mantém-se no extremo dos seus braços, enquanto converge, em vórtice, a um centro que leva e atrai, que conduz e fascina a uma infinitude matérica, a uma profundidade que guarda, preserva, formula e formaliza a pintura. O espectro prossegue uma via de continuidade que prolonga em duração e que no seu aproximar (nunca alcançado) de um negro absoluto vai «queimando» etapas. Estas são uma lenta progressão do mais claro cinza para o escuro negro.

Complementarmente, cada uma das pinturas submete-se a uma seriação que representa uma circunstância tecnológica, uma «obrigação» do espírito do tempo e de uma necessidade produtiva que passa pelo percurso atelier/galeria/coleccionador/museu. Este lugar de circunstância e de ordem, este seriado tem consigo um sentido de perfeição que pré-existe à própria pintura. Liga-a a uma ideia matricial, a partir da qual se vai criar um quadro de ausências e de presenças que amplia e traz, que afasta ou presentifica o espaço consagrado à mancha, ao evoluir de um campo sombreado de cinzas, de plenitude do negro ou de elevação de um branco. Digo «elevação», porque às zonas a que corresponde na geografia da pintura o território da profundidade, aí, encontramos o negro. No entanto, a programada seriação estabeleceu uma evolução progressiva que, enquanto actua, converge para um *logos*, essa razão, esse último sentido quer dizer negro.

Regressemos à forma em «cruz». É uma forma que representa uma reflexão profunda na obra de Fernando Calhau. Parece mesmo trazer consigo a plenitude de um imaginado êxodo, condutor de toda a obra até à proximidade de uma matriz, de um lugar primeiro. Houve, de resto, um seriado momento na cronologia da sua pintura em que, onde «habita» a profundidade plena do negro se situou um verde.

Um verde que se declinava noutros verdes. Que dentro do significado da cor verde admitia a pulsão de outros verdes. Havia já, portanto, nesses verdes, uma circunstância de valia do próprio verde, como se dentro da vastidão «natural» do verde existisse já, e nesse mesmo verde respirasse já uma presença pulsional do negro; um negro de verde. Um negro (de verde) que aceitasse o seu escalonamento em espaciais cinzas (de verde) e bancos (de verde).

«Negro» significa a cor que me vem ao espírito quando vejo uma luz. Tal como «negro» significa a cor que me vem ao espírito quando vejo a palavra negro. É este tipo de mecanismo, de seriação de cores, o que reduz a um mínimo toda a sensorialidade presente numa tábua colorida. Isto é um jogo. Um jogo de profundidades que traz consigo a interdependência da vida e da condição de um trabalho.

Dessa condição resulta a paixão (universal) da pintura que, lenta e progressivamente se vai espalhando, tal qual o negro que transporta a plena vastidão do seu domínio de cor negra, numa ascensão de quem avassala não a mecanicidade física da maré-cheia e da maré-vazia da arte, mas a própria arte.

É este o caso de Fernando Calhau. Gostaria de lhe chamar pintor-dramático. A ele que é uma espécie de auriga condutor do negro através da profundidade da imagem da pintura. E leva-a pela distância, repercutindo-a no negro da própria imagem no papel, na tela, na metafísica superfície do ferro ou na impulsiva imagem fotográfica e fílmica. Porque ele sabe ser a arte semelhante ao primeiro verso de *Debaixo do Ferro da Lua* do seu Thomas Bernhard: «o ano é como o ano há mil anos».

*Fernando Calhau, 00.01, Galeria Cristina Guerra, Lisboa, 2001