

O segredo da sombra

João Miguel Fernandes Jorge

Tudo começa no rosto de outro. Mesmo na pintura e no desenho de Pedro Calapez. Sobre-tudo, nesse risco de indiscrição que é o desenho. Não na proximidade de luz que possa trazer e guardar, mas na expressão verbal da sua sombra; esta, sim, é muito mais do que uma mímica, é uma voz que comanda a fragilidade do traço, que não o deixa morrer só, prisioneiro de indiferença, num desfazer de presença. Com uma palidez de bico de lápis ou de ténue carvão, antes de ser absorvido pela mancha que lhe está próxima, diz-nos: «Olhem-me.» De facto, esse ponto de junção, essa passagem, também ela nos olha, mas o seu rosto que foi de traço, de quebrada linha, de risco entre dois instantes perdeu — perdeu e ganhou — o seu rosto particular, para se deixar ser no rosto geral e maior que é a mancha, a sombra. O risco que prendeu o rosto do outro, que guardou a água de um rio, a árvore de uma floresta, a cor de um incêndio ou que foi a expressão pura do seu próprio não-rosto entrou no segredo da sombra. Foi tomado por um cinza, por um negro, por uma cor que é como o pensamento do próprio desenho [da pintura, mesmo, se quisermos]. Pulsação responsável da vida que corre nos traços de culpabilidade e de inocência do que foi [rosto] e é [rosto de] desenho.

A indiscrição que é o desenho tem a sua origem nessa espécie de todos os céus e mundos que se encontram residualmente na sombra, nas sombras. É como que um elemento primordial — e de matéria — dentro do próprio desenho. Aproxima-se de um indeterminado, de um indefinido, por isso é uma mancha, visualmente, uma sombra. Qualquer coisa que não anda longe de um pequeno buraco e da sua possível imensidão — um pequeno buraco no abismo do mundo, que é a esfera do inteligível e do sensível, onde repousa toda e qualquer possibilidade de representação, desde a mais imediata vida quotidiana. «Olhem-me», diz o rosto do desenho que riscou uma casa ou um pensamento. «Olhem-me», diz igualmente o rosto do desenho que tematizou a modalidade contemplativa e abstracta de um «eu decido». Vive o desenho da estrutura de uma intencionalidade, que é visão, modo do sensível pelo qual se acede às coisas, ao mundo, ao múltiplo rosto do mundo, isto é, ao seu desenho e à sua representação, à sua sombra, à sua mancha, ao seu modo indeterminado e indefinido.

Eurípedes comentou esta noção de indefinido, como «a estrutura que não envelhece da imortal natureza» e deu-lhe nas suas tragédias o carácter de irredutível necessidade. Na mancha, na sombra reside o que subsiste, o que passa de desenho para desenho, o que é indefinido: isso

que o pré-socrático que lhe deu origem, Anaximandro, descreveu que «não está em movimento contínuo, nem é uma mistura». É antes uma hesitação racional — apesar da velocidade, quase sempre ou tantas vezes introduzida no acto da sua feitura, no momento do riscar ou da plan-gência da sombra — porque feita de argumentos cuidadosamente pesados [ponderados]. Uma continuada hesitação feita de dúvidas, mesmo de erros, de oscilações, de lutas. Por isso e por tudo isto no desenho circulam e se precipitam desejos e pequenas/grandes vinganças, como se na sombra/mancha estivessem as figuras — os seus fantasmas — da alma e do cocheiro que conduz os platónicos cavalos branco e negro, da teoria do *Fedro*. A partir da mancha, ou a partir de um núcleo, que habilmente a pode ocultar, a hesitação, mais do que quebrar-se o bico de um lápis ou rasgar o papel ou levar a tinta-da-china ou a cor a um abandono de sentimento ou a um ver claramente a luz mais brusca, conduz o desenho, à semelhança da alma, no diálogo de Platão, a um desequilíbrio de forças, a um perder do [cavalo] branco e a um compensar alternante na progressão da marcha [e da mancha e do riscar e do sombrear e do ofertar-lhe a paixão da cor] pelo [cavalo] negro. E tudo isto, todo este processo é bem veloz, pois obedece aos diversos impulsos de uma sensibilidade. Todavia, não creio que haja em função de um ideal definido, mas muito mais em função de temores e de desejos. Porque é quase sempre, se não sempre, tão veloz o desenho, que é ele mesmo quem impõe o seu interesse, por vezes, de forma obstinada; e a haver paixão construtora é ele quem a provoca e coloca sobre o espaço a ser desenhado. Pertencem-lhe princípios de energia, de força e de trabalho, que desde a sua sombra, fóssil vivo, se dispõe à implosão de imagens fixas.

Durante a selecção dos trabalhos de Pedro Calapez, a série *Lentas nuvens*, 2012 [24 aguarelas], que acabaria por não ser escolhida, embora surja no catálogo, e tenha sido um dos momentos iniciais para a organização do que pode ser visto, percorremo-la desenho a desenho. Na série, podemos dizer que tudo se inicia com uma nebulosidade, com uma liquidez marítima de um mar calmo a que sucedem vagas revoltas, para se passar às nuvens e à atmosfera que cerca o arroxeadado e o violáceo de uma terra idílica, que já só existe na arte de memória que é a pintura a par da poesia. Depois, um céu azul, não de um azul azulinho, mas de um azul de ferir; e campos, que são prados verdes, cerealíferos; se sobre eles fechássemos os olhos seríamos capazes de ver irromper o amarelo-torrado da flor do tremoço ou azul-ferrete da flor da gençiana. Preservam ainda, *Lentas nuvens*, as areias queimadas de tórridos desertos, barrados de extremos negros e também por ocres e por uma mancha negra. Esta é como que uma meta que aflora, um *arquê*, princípio e sombra. A sua inspiração é a de bloquear o passado e ter das coisas da arte uma compreensão que seja inteiramente contemporânea. Subjaz a atractiva ideia de libertar do peso morto do erro e da ilusão do passado. A sombra negra pede ao desenho que sacuda as suas cadeias, que é um exercício sobre a distância, primeiro, no tempo do saber e do viver da arte — mesmo quando as *Lentas nuvens* pedem Giorgione, Salomon van Ruysdael ou Constable ou ainda um desfazer de tempestade sobre o Atlântico, de Turner ou, bem mais

perto de nós, num azul-cinza de Nolde ou de Howard Hodgkin — e, depois, que se articule, num envolvimento perceptivo do espaço, em reflexão e refração, quase de um modo alquímico; que dê forma e sensorialidade visual a uma *substância* cromática. Mesmo que essa *libertação* em mais desenho não passe de um desdobrar da mancha negra, da sombra, em outros negros-cinzas, transformados e percorridos, agora, pelo que é percebido nos instantes do tempo [da feitura] e do coração aventureiro do engenho.

*A mulher de Lot olhou para trás,
e ficou convertida numa estátua de sal*
Gênesis, 19, 26

Anna Akhmatova escreveu um poema sobre a mulher de Lot [«A Mulher de Lot», *Anno Domini*, 1921-23].

Seguiam atrás do anjo de deus. Que os levava para fora de Sodoma. Eram os justos. Ou assim se dizia. Ou assim pareciam ser. Talvez fossem. A cidade que era a sua, era grande, próspera, por isso crescera na encosta da montanha. Lot e os seus seguiam o anjo. Também a sua mulher, os seus passos iam no caminho do anjo. O Livro não a achou digna de lhe guardar o nome, ela é somente a mulher de Lot. A tristeza marcara-lhe a face, pela mão o filho mais novo. O vulto do anjo, branco, cabelos ardentes, à sua frente. A saudade feria-a, da Sodoma natal, do seu dédalo de ruas, do mercado; um magoado sentimento falava-lhe do pátio onde fiara, da casa onde tivera os filhos e amara. Ela, num repente de incontida dor virou-se, olhou para trás. Salgaram-se-lhe os olhos, cegos. Sodoma restara na lonjura da memória. E na transparência do sal em sal, a mulher de Lot ficou à beira de um caminho.

Transcrevo os últimos versos do poema de Akhmatova: «Quem chorará esta mulher? / Que importância tem? / Mas o meu coração nunca a esquecerá / Ela que, por um olhar, deu a sua vida.»

Porque gosto, também, da mulher de Lot? Porque a chamei a estas páginas sobre desenho? Pelo seu simples movimento de olhar para trás, para o que ficou *detrás*. Porque os seus sentidos se prenderam ainda, por instantes, num gesto volitivo, ao que iria deixar. Como quem se quisesse entregar a esse olhar derradeiro e ali mesmo o fosse então abandonar num para sempre. O caminho que levaria junto dos seus, atrás do anjo, não guardaria mais lugar para a sua cidade, que morreria nesse seu último olhar. A mulher de Lot, comparo-a à folha de papel pronta a receber um desenho. Onde tudo o que há a ficar vai ficar. Onde não há hipótese de apagar e recomeçar desenho sobre desenho ao modo da superfície da madeira ou da tela que suporta a pintura. Porque o papel abre facilmente ferida, porque o papel ao receber o desenho aceita a sua mobilidade de inscrição veloz, avessa ao sentimento do palimpsesto. O desenho, tal como a mulher de Lot, não guarda lixo dentro de si. Camadas

sobre camadas. Uma camada de derradeiro desenho a ocultar vidas outras que lhe foram anteriores, e que permanecem sob um chão tempestuoso de cores e magoadas manchas, que são e serão memória a latejar. A mulher de Lot somente queria partir esse lastro. O olhar derradeiro para a sua cidade, era o que lhe permitia a folha branca, límpida, por inteiro entregue ao esquecimento. De qualquer forma, não terá a mulher de Lot desenhado o primeiro desenho? Aquele que a mancha fez sobre a escura *terra*, quando a estátua translúcida de sal em que se terá transformado se liquefez.

Foram os desenhos da série *detrás*, 2012 [170 × 125cm, acrílico] e os de *terra*, 2015-2016 [102,5 × 153,5 cm, acrílico c/ pastel de óleo], que me trouxeram a passagem do Génesis da mulher de Lot. Preserva, *detrás*, numa escolha de manchas, uma arte de cinzas e brancos que, na verticalidade do desenho, prefigura de uma maneira velada uma unidade, um sentido de excelência [— conseguimento — como aquele que poderíamos encontrar em alguém que, sendo capaz de contemplar os astros numa noite sem nuvens, também os saberia fazer descer sobre a *terra*, elegendo-os, segundo as suas preferências astronómicas para dentro de si mesmo] e de ligação com um indeterminado, a noção grega de *apeiron*, que vem *detrás*, do início deste meu texto. Que significação mais precisa se poderá pedir a um desenho do que o inverso do seu limite [*peras*] físico, do que o contrário da finita e imediata perfeição do espaço que nos é dado a ver? Pelo indefinido, pelo infindo o desenho opera a sua passagem, mais do que a um seu contrário, a uma transposição e a uma pluralidade, e como que escapa às suas margens de limite. Por *detrás* e por *dentro* do desenho está a sua simplicidade, que se traduz por uma constante *ideia* de fuga, isto é, de partida; a qual muitas vezes é encantamento e servidão — ainda, o dar a vida por um olhar, para que não esqueçamos a mulher de Lot — e onde não se separa a alma do espírito nem tão-pouco do corpo e o que é belo é então necessariamente justo. É aqui que podem e devem entrar os acrílicos da série *terra*.

Nos desenhos de *terra* surpreende-nos não só o peso de um negro, como o que dele se resolve num turbilhão de cor, num trazer de alma à superfície e que nos vai levar, por exemplo, ao *pathos* de luz que podemos encontrar nos desenhos de *Elementos triviais*, 2015 [123 × 80,5 cm, pastel seco]. A série *terra* separa do corpo que resta um chão terroso de sujidade e mancha e contida sombra de negro, para que num dos seus trabalhos possa evolucionar o percurso de uma linha branca. Este traço que é assumido com a energia de uma forte pincelada, sobre si mesmo oscila, subindo e descendo, como personagem que à boca de cena diz intenso e longo e branco monólogo. Mas logo, noutra desenho de *terra* dá-se uma fractura no brutal negro-roxo, e, ainda o branco perfura, flutua, persegue o seu próprio silêncio de desenho e de pintura, agride, como se um choque eléctrico fosse comunicado através de uma imaginada presença líquida.

Tudo começa no rosto que indefinidamente se projecta fora do seu próprio mundo. Também assim num desenho. A sombra desfaz-se, dilui-se desde o mais fundo de si mesma e lança-se na superfície que a cerca e segue depois muito para além, atirando longe. Primeiro, num tempo de coisas não criadas, como se de sementes se tratasse, vindas de um receptáculo, de uma bolsa encapsulada, que a luz solar fizesse abrir numa pequena explosão. Depois a face em latência do desenho expande-se noutros desenhos, em tempos que lhe serão posteriores; e não só se inscreve num horizonte que pertence à mão e ao saber daquele que lhe deu início, mas também se formaliza enquanto ideia mobilizadora do olhar e do ver de outros. De muitos outros rostos. Pois um desenho é sempre um acaso feliz que favorece destinos. No rosto [maior] da abstracção, que é uma espécie de átrio imaginário destas obras sobre papel de Pedro Calapez, convergem múltiplas regras de entendimento e também de ilusão, onde a cor representa um puro uso e uma forma escondida de razão, também ela pura e simples, sob a parte mais velada do desenho. Talvez seja um pouco — ou o muito — daquilo que nos é dado no «Sem título», 2015 [121 × 80,5 cm, pastel de óleo], num deslizar atmosférico de impressões que quase traem o clima abstracto, para instaurarem através de um ondular de colorações uma certa maneira de pintura, que renuncia aos valores dos seus pares e se vai instalar ao abrigo de uma voz de escuta, vinda da intemporal duração da cor.

É desta forma o rosto que se reflecte e vai desde o seu desenho para o rosto de outro. Sustenta-o uma [certa] eternidade. Aquela de que nos fala Wittgenstein: «Se se compreende a eternidade não como a duração temporal infinita mas como intemporalidade, então vive eternamente quem vive no presente. A nossa vida é infinita, tal como o nosso campo visual é sem limites.»[*Tractatus logico-philosophicus*, 6.4311] É essa «vida sem limites» que o *ver* procura e encontra no desenho: um valor em que tudo é como é, em que tudo acontece como acontece. Assim o que está na arte está somente no rosto da arte, está fora do mundo, está fora do rosto do mundo.

*Claros mas vagos. Tem talvez vinte e dois anos. Veste
pobremente. Atravessa a rua e olha para os narcisos
e para as túlipas vermelhas na montra da florista. Hesita
e depois segue em direcção a Temple Bar.
Caminha depressa e, todavia, qualquer coisa a distrai.
Tão depressa parece ver, como logo não repara em nada.
Virginia Woolf, O Quarto de Jacob, 1922*

Pelo fim de uma manhã soalheira de Janeiro, em Londres, Jacob, a personagem de Virginia Woolf, Jacob, que é bom observador do rosto do outro quanto distraído do seu, perde-se em conjecturas sobre uma rapariga que segue à sua frente. Ele, Jacob, faz a cada

instante juízos declarativos sobre aquilo que o cerca. Não tem mais do que a idade da rapariga que ora caminha depressa ora se distrai; como ela, Jacob também hesita a todo o momento se há-de chegar ao seu destino, indo por Temple Bar ou por Aldwych, pois o destino era um pressuposto que podia ser iniciado de forma livre e simples, e a partir de um qualquer lugar. Tudo era claro mas vago; a rapariga continuava a ser observada e de certo modo seguida por Jacob. Tudo, na mobilidade da cidade, trazia a claridade de uma série de imagens estáticas, as quais apresentadas umas atrás das outras adquirem carácter fílmico e revelam não exactamente objectos, mas relações de mudança, que aparecem e desaparecem, que são constantes e intermitentes e indefinidos pontos de fuga num marco de referência estável. E também indeterminado. Com Jacob ou com essa rapariga terá ficado uma réstia de sol; talvez por o sol ser uma casualidade empírica numa manhã de Janeiro. Os narcisos amarelos, as túlipas vermelhas. Claros e vagos. Já só com essa eclosão das suas próprias cores. Vago, mas não transcendente, apesar de na sua abstracção de cor poder ser para aqueles dois que caminham, pelo prazer simples e livre de andar entre a multidão da sua cidade, questão maior de uma disputa menor — ainda que verdadeiramente perturbadora — a do rosto que observa e do rosto que é observado.

Esse deambular de Jacob, personagem de paixão e de aprendizagem, por uma manhã de um já longínquo Janeiro entre as duas guerras mundiais do século XX pode trazer-nos os claros *Elementos triviais*; claros, e também vagos, porque desse modo de ser vago, de saberem ir longe, de se perderem no distante da cor e no seu irromper ao longo dos vários estádios da série — aqui um vermelho, além um negro, depois uma barra amarelo-de-Marte ou um arrebatado rosa-velho —, em tudo isso vai um encadeado causal, um porquê. É como se a cor transportasse na superfície que a recebe uma infinidade de acontecimentos decisivos e, todavia, triviais. Claros, enquanto portadores de uma reflexão dentro de uma cor e na passagem de um negro a um rosa, de um amarelo, dito de um combativo Marte, à sua mistura com um dulcificado, mas ainda áspero, amarelo-limão ou de um negro, em que a quantidade de calor oscila, quando envenenado por um verde-pantanosos; e vagos, porque errantes nos limites e ilimites dos seus tempos e espaços, porque indefinidos, livres e obscuros e ainda inquietos, versáteis e vagabundos — sem saberem se hão-de entrar no metro em Temple Bar, como provavelmente terá feito a rapariguinha pobre, ou se terão seguido para Aldwych, como suponho terem sido os distraídos passos de Jacob — claros e vagos. A cor funda a distinção progressiva entre a arte combinatória — o rosa-velho que se esbate sob o vento agreste de um laranjão, o azul-da-Prússia que abre o vestido junto a um seio de branco-titânio e um azul-céu que fustiga rostos antes de se perderem no azul-sujo de terra os olhos claros e vagos da juventude. Depois, em aparente geometria, como se fossem versos em estâncias de poemas, oscilam amarelo intenso, laranja, carmim, ocre, turquesa, verde sujíssimo de terra negra e, logo, um verde-alface. A cor é um conceito que direcciona a investigação do desenho; é a expressão do seu próprio

rosto e com ele constrói a sua sombra e reflexo, e o seu silêncio. Que é a poalha que faz nascer a mistura uniforme de luz e obscuridade.

La Tempesta

Giorgione, c. 1510, óleo s/ tela, 73 × 83cm, Accademia, Veneza

After the Storm

Per Kirkeby, 1985, óleos s/ tela

A série *openspace* [assim escreve o pintor], 2015 [152,4 × 101,6 cm, esmalte sintético, c/ pastel de óleo] mostra-nos desenho concebido como ruptura. O branco é a dominante da mancha, a sua sombra. É o princípio, como se fosse o modelo de uma dicotomia natureza/força. Como uma estratégia militar, o branco sombreou a própria sombra com a sua luminosidade. Enquanto luta, a estratégia do desenho liberta fracções de cor, as quais quase por inteiro vão, em muitas das propostas de *openspace*, aglutinar a matéria da cor branca e desenvolver um tempo de desenho dentro de um desenho — simplificada margem branca. Esta é o que restou de um conflito que, por vezes, larga pincelada de cor distanciou em outro e mais desenho.

Os trabalhos de *openspace* abriram-se para a pintura de Giorgione *La Tempesta* e para a série de Per Kirkeby *After the Storm*. Não me vou deixar prender pelas figuras de *A Tempestade*. Nem pela mulher que amamenta o recém-nascido, num dos extremos da pintura nem pelo homem que a contempla no outro extremo. Estranhas personagens, ambos. É noite. Estão na margem de um rio. Próximo há o que possa ser um altar votivo ou um túmulo, sobre a pedra cimeira erguem-se duas estranhas colunas cilíndricas. Num primeiro plano rochas e ervas, ramos secos que se entrelaçam e dos veios de um dos penedos crescem dois arbustos. O mais pujante, com três ou quatro ramos, de atmosféricas folhas, que são como que leve véu entre o nosso olhar e a nudez da mulher. Um pano branco sobre o qual se sentou envolve-a sobre o lado que se opõe ao escuro maciço vegetal e em intenso branco cobre-lhe os ombros. O rio é um visível e próximo azul-cinza-verde; uma ponte cruza-o; um castelo; uma cidade. Mas tudo foi-nos mostrado nessa noite pela luz da tempestade. Pelo rasgão de um raio que criou reflexos luminosos entre a volumetria das nuvens [foi nelas também que pensei, quando na primeira parte do texto referi a série *Lentas nuvens*] e que deu mais negridão ao verde da vegetação e como que deslocou dessa paisagem nocturna as modelações tão intensas das duas figuras, sobretudo da mulher [foi a pensar nela que, uns parágrafos acima, falei de «um seio de branco-titânio»].

É esse céu de nuvens iluminadas na extensão da noite que quis aproximar de *openspace*. Espaços abertos de grande flutuação, semelhantes aos que encontrei nas várias pinturas da série *After the Storm*, de Per Kirkeby, que vi em 1998 [Londres, Whitechapel]. Elas guardam o correr da cor — verdes, cinzas, azuis, negros e brancos —, pois a tempestade terá passado e

deixou um espaço, uma abertura, um tempo que é marcado, quase por um diapasão — instrumento que por vezes também me parece estar a marcar o ritmo da obra de Calapez — e que vai oferecer não já a sombra nem tão-pouco a mancha, mas a luz de uma tonalidade atmosférica, líquida, de humidade ou de um ridente amarelo ou de um inesperado vermelho-de-orleães.

O olhar está longe de ser o feixe dos elementos abstractos que são os caminhos da cor: um azul intenso, que sobre si mesmo se dobra, um laranja ou um azul-negro que se eleva e encurva, desenhando-se. O olhar procura um ponto de vista determinado e persegue-o e joga essa sua perspectiva sob uma certa ordem de sucessão: de desenho a desenho. Passa desta à série próxima; retrocede, com o sentido único de comprovar. Por fim elege este, aquele outro desenho. Mais do que projectar-se enquanto olhar na *escrita*, na mancha, na sombra e no segredo dessa mesma sombra, o olhar é um passeante solitário e os desenhos são os caminhos que percorre. Mais, nos trabalhos que elege torna-se seu actor. Perde o seu ponto de vista, a sua opinião, para ser olhar, assumido intérprete desta ou daquela cor, ou do desfazer de um círculo de mais brilho; e ao incorporar em si uma velatura perde-se de malícia, como na tempestade que Próspero criou na sua imaginária ilha, para recuperar o trono do seu ducado de Milão, a favor da sua filha Miranda [Shakespeare, *The Tempest*, 1611]. Mas chegará alguma vez o olhar ao segredo da sombra?

De facto, os trabalhos de *openspace* permitem-no. Eles cumprem na perfeição três dos requisitos acerca das forças imaginais da luz e da sombra, que Nicolas Poussin enumerou a Monsieur de Chambray [Roma, 1665]: «Il ne se donne point de visible sans lumière; Il ne se donne point de visible sans moyen transparent; Il ne se donne point de visible sans couleur.»

Naked eye, 2012 [61 × 86 cm, tinta-da-china]. Ao lado uns dos outros dispõem-se os desenhos. Oferecem-se às paredes da sala sem a prisão do vidro ou da moldura. Para que nada se perca no uso que Calapez faz da linha, para que se persiga e partilhe do seu correr e no desenho, breve, ligeiro, que nos pode tocar mesmo com uma leve bonomia, com um bem-estar que de repente irrompe, disposto a um diálogo, antes que passemos para um seu vizinho. Este, que se espraia numa pequena mancha, para que logo outro inscreva nas suas margens um traçado de imaginadas cortinas ou um chão de paisagens líquidas, lacustres. A *olho nu*, sob uma arte de ver que chegou primeiro, o negro da tinta-da-china instruiu velozes escritas, quadros que pressupõem o exercício da divisão, estruturas marcadas e de algumas vezes com um registo feroz, mas sempre sob a máscara de quem dentro do desenho nunca perdeu a compostura de um sorriso. Por isso a forma, a linha, a geometria assumem a ironia de um risco e de uma modelação que cresce e se desenvolve, mas logo, de repente, já está na direcção contrária, por meio de um traçar sobre si mesmo e da presença de uma sugestão de circularidade. Sugestão, que é

uma espécie de lembrança, pois vive do instante em que a linha ou a pequena sombra se suspende de um curto segmento, para dar um lugar de mais existência e de mais visibilidade a esse mesmo fragmento negro; tudo não passa de um equilibrado jogo de mestria, e aparentes sobreposições de acaso — talvez não tão de acaso quanto isso —, de acaso de mão ou de tinta-da-china.

Aqui ou além uma figura quase humana, como que se desfaz na textura percebida que a ergueu. Depois, dois rectângulos geminados desenharam em si o arco de vontade de uma separação; têm consigo a dolência de um adeus, a despedida que oiço nos breves segundos do último andamento do *Capriccio*, de J.S. Bach [BWV992], «sobre a partida do irmão amado»; um ponto permanece e liga-os, assim parece, indefinidamente. A série *Naked eye* inclui numerosos desenhos com elementos vindos de um quotidiano, mas na selecção que deles se fez optou-se, dentro dos que poderiam estar mais próximos de uma imediata representação figurativa, por geometrias que entre si jogam, riscam e tracejam esquemáticas e rudes arquitecturas de muros, portas, iglus — estes, vistos de um outro modo aproximativo, como imagens que esboçam as sobrepostas pedras que formam as tradicionais brandas do Alto Minho, rareiam ainda entre Monção e Melgaço, muitas das vezes abobadadas, que serviam de abrigo a pastores — ou somente imagens de sólidos.

Há em todo este processo de *Naked eye* uma exaustiva fabricação de imagens. [A série tem 134 obras, das quais pelo menos 60 estão expostas.] Como que podemos compreender o deslizar de um a outro desenho através de uma actividade que participa de um actuar demiúrgico. Assim a acção de Pedro Calapez, enquanto pintor, enquanto artífice, resultou de um modo de dar forma, de dar sentido e pulsão emocional — em parte, dar uma ordenação — a uma matéria caótica, preexistente no desenho. Acção demiúrgica, pois é ela que chega primeiro. A *olho nu* parte para a semelhança entre o modelo e a cópia. Com os olhos fixados no modelo, segundo a fórmula de Platão, e seja o modelo o que quer que seja — um plano no espaço que cruza outro plano ou uma cortina que a um e outro lados abre sobre um «Eu quero desenhar aqui» —, a imagem surge-nos mais do que uma forma imutável, que também parece trazer consigo na brevidade do seu desempenho essa qualidade, como uma forma essencial [*ei-dos*] de um desenho que está ali, no seu modo de existência tão simples, em si e por si.

Pourquoi avez-vous fait cela?

Parce qu'il m'a dit de le faire.

G.E.M. Anscombe, §15, *L'Intention*, 2001

O risco negro desenhado que evolui desde um furor negro escorre desse bloco de carvão e, todavia, no que contém de escuro espelhamento negro transporta um envolvimento suave, como se os desenhos presentes das séries *Rumores*, 2014 [76 × 56 cm, carvão], e *Pendentes*, 2016

[76 × 56 cm, carvão], nos perguntassem se eles foram resultado de uma causa ou se de uma razão. E a pergunta não deveria ser feita a nenhum de nós, que os contemplamos, mas ao seu autor. Provavelmente qualquer resposta que nos desse e por mais explicativa que fosse, não andaria longe de um «Porque foi assim que os desenhos me disseram que os fizesse». O que significa que perdem muito o seu carácter de objecto face ao «fazer» que Calapez sobre eles, desenhos, faria actuar; que segundo o exercício de uma razão, a sua, causaria. Mas «Porque foi assim que os desenhos me disseram», então, mais do que objectos, eles têm dentro do seu espaço e tempo de desenho, e dentro do seu envolvimento perceptivo, capacidade criativa, isto é, uma razão ou razões pela qual ou pelas quais se formulam as causas. São uma conseguida espécie de sujeito — não um objecto — com os quais o sujeito seu feitor combateu, enquanto os trabalhou; e como sujeito, nós, seus espectadores, teremos de os aceitar.

Porquê? Pode cada um de nós perguntar. A resposta que possamos encontrar num tempo de representação de um dos três *Rumores* ou de um dos três *Pendientes* seleccionados pressupõe o não-visível e o visível da obra. Nesses desenhos reside um sujeito, e um sujeito que foi tratado e recebido por Pedro Calapez, como se fosse um seu hóspede. Cuidou-o com hospitalidade. Os negros de carvão, moveu-os, conduziu-os, levou-os, tornou-os ainda mais profundos, obscurecendo-os ou deu-lhes contraste, reduziu-lhes a impressão tectónica, para que o corpo, que é o todo da composição, se ordenasse em pequenas rupturas de equilíbrio e de atmosférica idealidade.

O desenho é em *Rumores* e *Pendientes* um espelho prudente, calculador. Produz em negro e branco uma graduação de valores cromáticos, que se traduz num declinar de cinzentos. Antes desse *descer* de colorações, há que recusar vermos a sucessão de tons intermediários que conduzem às sombras e à luminosidade. Há, sim, que fazer um movimento inverso e *subir e entrar* no negro de carvão, conduzindo a *visão* e a *perceptividade* do desenho, desde o vigor da luz e dos atenuados cinzas à *sombra* mais intensa. Quando nesse ponto esperávamos a uniformidade do negro, o seu sentido vai permitir-nos prender — mais do que o exacto espelhamento do nosso rosto — uma variada coloração e negros. Então a imagem abre-se à imaginação. Tal como o «fazer» da epígrafe, que coloquei em hipotética resposta do sujeito [desenho] hóspede [a ser desenhado] a Pedro Calapez, conduz a que este se abra desde a matéria cor negra do carvão à «nobre simplicidade e calma grandeza» nietzschiana da abstracção.

Matéria negra, que tem consigo a energia de uma câmara negra e que me leva a um fresco de Fra Angelico, que um dia vi — e nunca esqueci — no Museo di San Marco, que está hoje onde foi o seu convento dominicano, em Florença. Numa das celas Fra Angelico pintou a negro, para que nele evoluçõessem corpos e chamas, um «Último Julgamento» [c. 1432]. Ou como esquecer, no fugitivo reflexo espelhante que encontro na justeza de tons de *Rumores* e de *Pendientes*, o silêncio dos negros e cinzas da pintura de Vilhelm Hammershoi e dos filmes de Dreyer — igualmente pensei neles com a emotividade e o esplendor de uma perenidade

latente nos seus desenhos de *detrás* e de *terra* — ou do negro que Jan van Eyck e Rogier van der Weyden pintaram nas vestes dos grandes senhores da Borgonha, para iluminar mais do que os traços de um rosto, o rubro de um turbante ou o ouro de um colar do Tosão de Ouro.

O negro do carvão *pende* de *rumor* em *rumor*. É um caçador de imagens, de uma sucessão contínua de imagens, como o negro fílmico por onde Nosferatu se expressa [Friedrich W. Murnau, *Nosferatu o vampiro*, 1922] ou o negro de *Black Square* [1929], de Malevich. Calapez soube partir do labirinto da profundidade do mais sombrio, como quem mede os lados do *Quadrado Negro*, e vê que não são verdadeiramente iguais, e *faz* seguir por invisíveis vales o visível magma e fixa no desenho, o *desenho* da sua fugitividade.

O perverso olhar floral de Odilon Redon

Walter Benjamin, *Livro das Passagens*

[S Pintura, *Jugendstil*, novidade]

O desenho também em Pedro Calapez se constrói com os detritos do desenho. Com os do próprio desenho e com toda a sua história. A que foi passado e a que lhe é presente. Desde *O Pecado Original*, 1504, de Dürer, ao *Estudo de Homem Nu Sentado para a Batalha de Cascina*, 1504-5, de Michelangelo Buonarroti, à *Gruta de Neptuno no Tivoli*, c. 1640, de Claude Lorrain, à *Rapariga a Dormir*, c. 1654, de Rembrandt. Os fragmentos são quase sem fim: Guercino, Salvator Rosa, Fuseli, Egon Schiele... Ellsworth Kelly, Palermo. Não teria um fim próximo a série de nomes e de imagens, se as quisesse referir. O desenho, ou melhor, o acto de o *fazer*, é como lançar sobre a superfície do papel o conteúdo de uma taça com brasas incandescentes. Arde o que tem de arder: é o desenho. Depois, resulta sempre a noção heraclitiana e estoica de cosmos, como uma representação que se opõe ao caos: é o desenho. Mais do que uma natureza, a um só tempo, vulgar e nobre, no desenho percorre-se um *fazer* que é registo de uma abstracção discursiva e também de uma profunda síntese intuitiva. Emoções, harmonia, fúria, abandono, serenidade, acção, amor, ódio, a plangência de um silêncio, transgressão e medida são a validade que encontramos no desenho e no seu modo de se *dar a ver*. É de certo modo o *pathos formulae*, uma das expressões favoritas de Aby Warburg, que Erwin Panofsky refere [*Meaning in the Visual Arts. The Renaissance: Artist, Scientist, Genius*, 1955], a qual funciona como a justa medida do desenho, que talvez seja — e só o desenho saberá — o segredo da sua sombra.

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée.

Charles Baudelaire, «Les Fenêtres», *Le Spleen de Paris*, 1869

Fenêtre fermée, 2013 [216 × 250 cm — conjunto de 40 placas c/ 42 × 30 cm — impressão digital s/ chapa de alumínio pintado a acrílico] é a única obra de Calapez presente na exposição que não é sobre papel. Encontra-se, não nas salas de exposições temporárias da Fundação Carmona e Costa, mas no Espaço de Artes Decorativas.

A *Janela fechada*, tomei-a como quatro colunas erguidas a partir de blocos de pedra desalinados; como se um arqueólogo os juntasse num equilíbrio aparentemente instável, colocando-os uns sobre os outros. Isto foi o que perceptivamente apreendi em termos de representação na pintura que os painéis de alumínio entre si formavam. Quando deveria ver apenas equilíbrio, harmonia, volumetria, cor e desenho na pintura. Quando deveria prender-me ao envio do título. Apenas conferi a primeira frase de «Les Fenêtres», de Baudelaire, pois é logo no início desse pequeno poema em prosa que se encontra «aquele que olha uma janela fechada». Depois andei perdido, com muito prazer, durante dois dias, pela secção J [*Baudelaire*], do *Livro das Passagens*, de Walter Benjamin [trad. espanhola, 2005]. Tenho aprendido muito nesse labirinto, a que sempre regresso, pequena enciclopédia de envios e reenvios que tem o seu acme entre os fins do século XIX e o período que se inicia com a Segunda Guerra Mundial. Benjamin transcreve do sexto capítulo do *Salão de 1859*, de Baudelaire, uma passagem sobre uma obra do gravador Charles Meryon [Meryon é uma figura central, em França, em relação ao *Jugendstil*, movimento próximo da Arte Nova, ao tratar na gravura cenas parisienses, mostrando-o, num primeiro passo, como alegoria e imediato mercado e, de seguida, como instrumento de dissolução social], em que refere «o majestático da pedra acumulada». E são suntuosas as peças que dão forma a «Fenêtre fermée». Conseguem na sua sobriedade, que toca uma beleza de aparato, rasgar misteriosamente — porque é uma janela fechada — o sublime de um *ver* «céus de bruma», «a sombra de grandes parques», «os desejos profundos e impetuosos do coração humano». Preserva na volumetria dos seus painéis e no desempenho da cor, como fantasmagoria, uma *passagem* para um «bosque de símbolos» baudelairianos, que são portadas fechadas sobre melancolias e espiritualização; depositários secretos de um processo de recordar, mais do que ao contemplador, ao seu artífice, de uma justaposição da experiência vivida individual com a experiência concreta das *passagens passeantes* do sonho.

Em *Fenêtre fermée*, as quatro colunas, que serão na verdade quatro ombreiras, ou somente quatro superfícies que sobre si mesmas se fecham, pois é para uma janela fechada que Pedro Calapez nos pede que olhemos e que vejamos no terreno da criação, que é também o do orgulho de quem criou, a necessidade de distinguir o que é inseparável da existência não só de uma janela, enquanto «janela aberta», como, sobretudo, da ilimitação do limite que é, à partida, a hipotética barreira de uma «janela fechada».

O que possamos ver e criar imaginariamente a partir de uma janela fechada trouxe-me a questão da identidade: o mesmo que. A janela é a mesma janela. Mas não é a mesma janela, caso se encontre aberta ou fechada. A janela exprimiria uma relação diferente. Como seria a

janela se Pedro Calapez pintasse, sobre outros quatro painéis de alumínio, uma *Fenêtre ouverte*? Ou se sobre esta mesma *Fenêtre fermée* decidisse pintar por cima uma outra versão a que chamasse *Fenêtre ouverte*? Tudo continuaria a ser uma relação entre os objectos pintados ou entre os nomes que os representam. Frege, Russell, Wittgenstein rodearam a possível verdade desta bipolaridade ao tratarem as várias instâncias do princípio da identidade no enunciado «a estrela da manhã é a estrela da tarde». A estrela que não é uma estrela, mas o planeta Vénus. Também a janela, que é sempre janela, exprime diferença e fonte de informação diversa, como representa uma descoberta empírica de expressão nova e outra, quer esteja aberta quer fechada. Assim como Vénus tem um peso bem distinto no modo como se apresenta aos sentidos, quer seja a estrela da manhã quer a estrela da tarde. Sobre a identidade de uma pintura consigo mesma trabalhou Pedro Calapez. E com a inovação interventiva de quem *faz* aparecer uma eidética do mundo da vida, pela distância, desde o olhar uma janela fechada. As portadas da janela estão cerradas. A estrela da manhã confunde-se com a estrela da tarde. São uma e a mesma. O olhar *crava-se* — quer dizer, pinta, desenha — numa mediação subterrânea e reflecte, projecta na sua arte uma escala humana, o risco e a mancha, a cor; e engendra o mundo íntimo para uma alegria que percorre a clandestinidade que está por *detrás* da *Fenêtre fermée* e que, como um efeito, origina a passagem dessa fortuna de imagem a todo aquele que a observa e se deixa apropriar do seu silêncio, da sua forma, da sua cor, do seu volume e do seu reflectido ritmo, de janela fechada pintada, quem sabe, sobre janela aberta, de janela matinal sobre janela ao entardecer. Como Calapez nos quer confrontar.