

Fernando Calhau na Rua Garrett em Novembro de 1973

Nos anos de instabilidade que se seguiram ao 25 de Abril de 1974, milhares de obras de arte desapareceram de museus, igrejas, hotéis, gabinetes públicos e coleções particulares portuguesas, atravessando fronteiras numa vertigem de esvaziamento até hoje por estudar e, em grande medida, mantida em segredo. Para a série Portugal em Fuga, vencedora da I Bolsa de Investigação Jornalística da Fundação Calouste Gulbenkian, Vanessa Rato encontrou o rasto de sete obras e das narrativas, às vezes desesperadas, que ditaram os seus destinos — o retrato de um país em mudança.

A destruição da pintura verde

Série Portugal em Fuga (VI) É uma história de descida ao Inferno e destruição. Durante o PREC, uma das importantes *Pinturas Verdes* de Fernando Calhau acabou dada como lixo e deixada numa cave. Apenas a primeira de várias etapas de degradação. Uma narrativa de ruína que duraria 30 anos, até ao reencontro

Por **Vanessa Rato**



Foi no final de 1998, ano de Exposição Mundial, quando Lisboa virava a oriente e se abria em luz e optimismo. Fernando Calhau fazia então o caminho inverso –, começava a despedir-se (1948-2002). E foi nessa recta de despedida que, um dia, estando a jantar no conhecido restaurante Baluarte, em Cascais, percebeu que a tela com uma paisagem que servia de decoração ao espaço era, na verdade, a maior das suas conhecidas Pinturas Verdes dos anos 1970 – uma tela de quase dois metros por dois (1,95x1,95), entretanto completamente alterada e assinada por outrem.

Realizada entre 1972 e 1975 e composta por uma longa sequência de falsos monocromos acrílicos, a *Série Verde* valeu a Calhau dois prémios: um na 1.ª Bienal de Jovens Artistas de Famalicao, outro atribuído pela Associação Internacional de Críticos de Arte, integrada na UNESCO.

Ao longo de quatro anos, a cada novo quadro, o artista foi introduzindo diferentes sugestões geométricas sobre fundos verdes. Os fundos, em si, foram variando na presença de amarelo para a obtenção de alterações tonais subtis, chegando a um verde ácido específico e distintivo – uma presença cromática rara na pintura de um autor que ficaria conhecido sobretudo pela utilização do negro e que nunca chegaria a conseguir explicar cabalmente aquela excepção.

“Nunca percebi. Sei que tinha uma simpatia pela cor verde (...). Lembro-me muitas vezes de que quando, por exemplo, tinha de escolher

um marcador de cor, escolhia o verde. Não percebi nunca porquê”, explicaria numa longa entrevista para o catálogo da exposição *Work in Progress*, a grande antológica que o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian lhe dedicaria em 2001.

É precisamente integrado na Coleção Gulbenkian que está hoje grande parte do espólio deixado pelo artista, tal como grande parte da *Série Verde*, incluindo as telas *Espaço Verde*, S/ Título #474, S/Título #475, S/ Título #476, S/ Título #477 e S/ Título #478.

Com trabalhos datados de 1972 a 1975, a sequência destas obras cobre a totalidade do arco temporal de realização da série. Outros exemplares foram adquiridos pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, a Fundação Cupertino de Miranda, o Ministério da Cultura de Angola e o Ministério da Cultura Português, para a Coleção da Secretaria de Estado da Cultura. Esta última *Pintura Verde*, dada como apenas *Sem Título* e datada de 1974, está em depósito em Serralves desde 1990. Nela, o quadrado, matriz formal da moldura, é reproduzido no plano pictórico, trabalhado a dois tons de verde, um mais escuro e sóbrio, como fundo, outro mais claro e vivo, a delimitar, replicando a forma da moldura. Daqui resulta um duplo efeito óptico: os vértices quase fluorescentes parecem expandir-se lateralmente enquanto o plano central parece avançar em direcção ao espectador.

Ficavam assim enunciadas as interrogações sobre a espacialidade e a bidimensionalidade que seriam centrais à pintura deste artista. Tal como a questão do apagamento do traço da mão do pintor, ausente das superfícies unifor-

“

Nunca percebi. Sei que tinha uma simpatia pela cor verde (...). Lembro-me muitas vezes de que quando, por exemplo, tinha de escolher um marcador de cor, escolhia o verde. Não percebi nunca porquê
Fernando Calhau

mes e lustrosas, de aspecto quase polido das Pinturas Verdes que, em vez de a pincel, foram feitas com *spray*. Uma estratégia para evocar, por aproximação plástica, as lógicas mecânicas e industriais de reprodutibilidade e serialidade – ambas contrárias ao enaltecimento da ideia de único associada à pintura tradicional.

Logo em 1973, após a primeira mostra das *Pinturas Verdes*, na Galeria Judite Dacruz, José-Augusto França, referência maior da história da arte portuguesa, assinalava na revista *Colóquio Letras* a sua atenção continuada àquele a quem se referia como “moço artista”.

Era a terceira exposição de Calhau, depois da estreia, em 1968, na Cooperativa de Gravura, onde a partir dos 18 anos estudara com Bartolomeu Cid dos Santos.

Invocando o verde ácido como elemento de ruptura com as conotações sensoriais de espacialização e as definições psicológicas próprias das cores primárias, França enaltecia a “dimensão luminosa” do “objecto-quadrado em si, com o seu poder discursivo próprio até ao limite da evidência”. “Calhau encaixava os seus quadros como membros fráscos de uma totalidade significativa enquanto totalidade”, escreveu o historiador. Explicando: “Na realidade, a leitura de uma parte (...) destacada do conjunto tem de ser feita na lembrança do próprio conjunto (...). Cada pintura de Calhau apela a um sistema composto de leituras na sucessão dos problemas que propõe (...). Assim, cada obra (...) realiza uma sequência imaginária (...) a certeza de um mundo total e coerente.”

Alerta aos movimentos do seu tempo, que seguia de Portugal através de revistas do atelier do pai, que era *designer* gráfico, Calhau chamava à sua obra conceitos centrais às práticas da arte conceptual internacional daquele momento, nomeadamente conceitos ligados à ideia de democratização da obra de arte. Por outro lado, por influência do minimalismo, a sua premissa geral era sempre de redução ao essencial, de apagamento de formas expressivas e centralização do trabalho em problemas formais a resolver (o mesmo tipo de problemas que abordaria depois na fotografia e também no vídeo, um meio de expressão absolutamente inovador à época).

Calhau era um artista de sofisticação rara para a época, em Portugal. O seu estarem desconforto não podiam por isso ser maiores face à banalidade figurativa tosca da paisagem decorativa em que a sua antiga *Pintura Verde* se vir transformada e na forma da qual voltara a subir à parede do Baluarte após duas décadas e meia de desaparecimento.

Uma paisagem

Na verdade, foi um dos amigos de Calhau, o físico Fernando Bello Pinheiro, quem primeiro deu pela pintura adulterada. Um erudito, amante e coleccionador de arte, tanto antiga quanto contemporânea, Bello Pinheiro conhecia bem a obra do seu amigo. Segundo acabariam por apurar juntos, a repintura e completa transformação da tela dera-se naquele mesmo ano de 1998. Fora, porém, a conclusão de uma história que começara muito antes, nos anos de reinvenção e instabilidade que se seguiram ao 25 de Abril de 1974.

Aquando da Revolução, Calhau não estava em Portugal, o país a que, numa sua serigrafia de 1969, chamara *Natureza Morta*.

Em Outubro de 2001, em entrevista ao PÚBLICO (ver edição de 21/10/01), o artista recordava com desagrado esse mundo atávico, de mulheres de lenço preto pelas estradas, de gente emudecida, que mesmo num →

ermo falava baixo, com medo de escutas nas árvores. Era como se Calhau não pertencesse, de facto, como se tivesse dado um passo crítico ao lado, observando de fora. Parecia estrangeiro. Usava, na verdade, as mesmas palavras que os estrangeiros.

À chegada ao país, em 1969, o escritor e tradutor Curt Meyer-Clason, por exemplo, lembrou-se das palavras de outro alemão que, cem anos antes, descrevera Lisboa como um necrotério. A partir dessa referência, o então director do Instituto Alemão de Lisboa deixou nos seus *Diários Portugueses* uma descrição ansiosa e pesada da principal artéria da capital – a Avenida da Liberdade: “Arrastam-se os transeuntes no passeio da Avenida. São habitantes da cidade, ou espectros da província, fantasmas vestidos de camponeses? As mulheres com lenços pretos na cabeça, os homens à porta dos cafés, vestidos de negro sem brilho, rostos angulosos, aos magotes, em grupos, imóveis a fumar, calados. Terão uma mordança na boca? Vêm de algum lado, ou vão para algum lado? Eles próprios saberão?”

Outro trecho dos *Diários*: “Há homens aqui de todas as idades, e, no entanto, todos parecem de meia-idade, uma idade em que, neste país, já só se olha para trás, o olhar para diante foi invertido logo na juventude e vem morrer constantemente no bater de pálpebras que protege da transparência da luz (...) O mundo de Tolstoi sobreposto a este, tirado a papel químico, iguais, sem tirar nem pôr. (...) Sempre aquela imagem diante dos olhos: uma mulher velha a uma janela a olhar para o nada.”

Era o mundo a que Calhau fugiria.

Na geração anterior, artistas como Lourdes Castro e René Bertholo tinham rumado a Paris. Ao ganhar o Grande Prémio EDP, em 2000, Lourdes Castro recordaria ao PÚBLICO as lágrimas a brotar ao primeiro encontro com as cores das obras-chave da história da arte que, até então, lhe tinham chegado sempre em produções a preto e branco ao ensinamento português.

Fora nos anos 1960. Entretanto, dez anos volvidos, na capital francesa, vivia-se a morte arrastada da Nouvelle Vague. As referências da nova geração eram outras – era o tempo da ascensão anglo-saxónica, o tempo dos Rolling Stones, dos Kinks, de Bob Dylan.

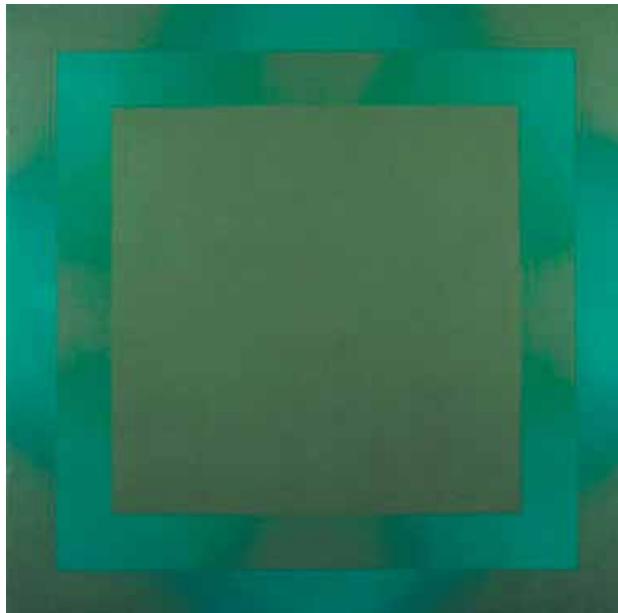
Logo depois de acabar a licenciatura na Escola Superior de Belas-Artes, em 1973, Calhau candidatara-se e ganhara uma bolsa de estudos da Gulbenkian para o estrangeiro. Em Abril de 1974, estava em Londres, na Slade School of Fine Art, a frequentar uma pós-graduação destinada a aprofundar os conhecimentos técnicos que iniciara na Cooperativa de Gravura.

Durante cerca de 20 anos, o conhecido artista e grande amigo Julião Sarmento teve em casa uma fotografia desse momento, uma fotografia de turma, da Slade, em que Calhau surge a empunhar um cartaz onde se lê “*Army Revolt in Portugal*” (“*Revolta militar em Portugal*”).

Calhau pediu esta fotografia de volta cerca de um mês antes da sua morte, mas Sarmento recorda-se e descreve o elemento mais secreto: o estudante português surgia na imagem por duas vezes, em duas posições – a fotografia fora feita com uma câmara equipada com uma lente grande angular rotativa; Calhau deixara-se fotografar numa ponta do grupo e fora a correr por detrás das costas do fotógrafo posicionar-se na ponta oposta a tempo de voltar a ser capturado.

Descida à cave

Calhau tinha nesta altura 26 anos. Tinha 50 e era director do Instituto de Arte Contemporânea,



na, após uma longa carreira de serviço público, quando voltou a encontrar a sua *Pintura Verde* perdida. Um reencontro na origem de um processo judicial durante o qual foram apurados os passos da ruína da obra desde a venda pelo artista.

Calhau vendera a tela em 1973 ao dono do Baluarte e fora na sala de refeições do restaurante que a obra primeiro ficara exposta. Depois vieram a Revolução e o PREC (Processo Revolucionário em Curso).

Logo nas primeiras cinco semanas após Abril, os conflitos laborais e as demandas por melhores condições de trabalho e vida envolveram 200 mil trabalhadores e 158 estabelecimentos. Em apenas duas semanas de Maio de 1974, duas mil casas foram ocupadas em todo o país. E as greves, as manifestações e os saneamentos de dirigentes e patrões ligados ao Estado Novo ou vistos como autoritários ou repressivos explodiram por todo o lado. De grandes fábricas a pequenos negócios de bairro, serviços tanto públicos como privados viam

a vontade dos trabalhadores passar a imperar. Poucas vezes, porém, com bons resultados.

Foi o caso do Baluarte.

Intervencionado pelos empregados, que afastaram os patrões, o Baluarte passou a conhecer um novo regime de funcionamento. Foi por poucos anos, acabando rapidamente na falência. Mas foi o momento que ditou o destino da *Pintura Verde*.

Segundo posteriormente apurado, foram os empregados a baixar a tela da parede. Acharam-na “triste”. Juntamente com algumas outras pinturas que até então decoravam o restaurante, a *Pintura Verde* acabou guardada junto a uma caldeira de aquecimento numa cave de quatro metros por cinco.

Não houve necessariamente uma intenção destruidora. Apesar de alguns gestos e momentos, não há indícios de a Revolução portuguesa ter originado uma vaga iconoclasta de fundo. Não foi essa a norma das ocupações. Aconteceu. Claro. Mas apenas em casos pontuais.

“Moço artista”

À esquerda, um dos quadros da *Série Verde* de Calhau; em baixo, serigrafia *Natureza Morta*, referência ao Portugal do Estado Novo. À direita, destruição e saque na madrugada de 27 de Setembro de 1975 no Palácio de Palhavã, onde funcionava a Embaixada de Espanha em Lisboa; ao lado, Calhau apresenta uma exposição na Gulbenkian, em 1975; em baixo, o historiador de arte José-Augusto França, que se referiu a Calhau no início da sua carreira como “moço artista”



Foram célebres, por exemplo, os eventos da madrugada de 27 de Setembro de 1975, quando um grupo revolucionário saqueou e incendiou o Palácio de Palhavã, onde funcionava a Embaixada de Espanha em Lisboa.

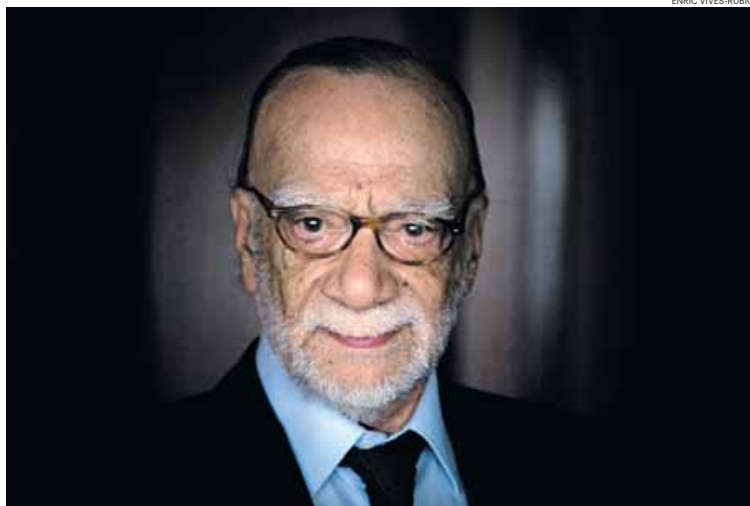
Construído no século XVI para os filhos não legitimados de D. João V, desde 1918, o palácio servia como uma das mais importantes delegações espanholas no estrangeiro, decorada com estatuária neoclássica, tapeçarias históricas, móveis de estilo barroco e obras de arte cedidas pelo Museu do Prado. Segundo as descrições dos funcionários e outras testemunhas, na noite de 27 de Setembro as estátuas foram derrubadas, as tapeçarias descidas das paredes, os móveis destruídos, as porcelanas partidas e os livros rasgados.

O ataque começou perto das 23h com pedras atiradas às janelas. Depois, quando os guardas fugiram, foi invadido o jardim e, por fim, o interior. Os cortinados serviram de pavio ao incêndio. Cá fora, no relvado, móveis, o álbum de casamento do embaixador e as telas do Museu do Prado ali em empréstimo serviram de acendalhas a uma grande fogueira.

Meyer-Clason não se deu imediatamente conta do sucedido – chegava nessa noite de férias, vindo de carro. Nos *Diários*, deixaria um retrato desolador do cenário da chegada à capital: “Na portagem da ponte, quatro ou cinco mutilados de guerra deixam passar os carros sem pagar, como protesto contra o Governo que se esqueceu deles. (...) As bermas da auto-estrada são um depósito de lixo, deixado por retornados de Angola; a praia da Caparica é uma lixeira. Por toda a parte rostos pálidos, pobres, mal-dormidos, à espera, sem saber o que fazer, um homem novo, forte, olha para nós com olhos de quem chorou. Nunca antes sentimos desta forma



ENRIC VIVES-RUBIO



a estagnação, o vazio, a apatia e a impotência, apesar do grande ímpeto inicial da Revolução.”

Tinha passado um ano, cinco meses e dois dias. “Até o tempo está meio parado; o céu pesado sobre a cidade deixa apenas uma estreita faixa de luz sobre o horizonte de casas”, anotou o escritor sobre a manhã seguinte.

A caminho do Instituto, na Rua do Salitre, um polícia ordena-lhe que volte para trás. “Pergunto porquê, e ele levanta os braços deliciado: ‘Há fogo na Embaixada de Espanha!’”

Aquela hora, a destruição era um facto consumado. “A chancelaria [...] ardeu completamente; entediada e ausente, a multidão procura sabe-se lá o quê em *dossiers* chamuscados e móveis à volta do edifício. [...] As

massas estão sedentas de distração, de violência, de uma válvula para as suas necessidades não satisfeitas, que nenhuma ocupação consegue já substituir”, escreveu Meyer-Clason.

Era uma perspectiva redutora. Na verdade, o motivo primeiro do ataque era a luta política: a acção – que levaria à fuga dos funcionários da embaixada num avião especial e ao encerramento das fronteiras entre Portugal e Espanha –, dera-se como retaliação contra o anúncio, por Franco, de uma ronda de cinco fuzilamentos – antifascistas, supostos “agitadores”. Não invalida, claro, que consciente ou inconscientemente alguns dos gestos de destruição não correspondessem a uma *revanche* simbólica da luta de classes.



“Cada pintura de Calhau apela a um sistema composto de leituras na sucessão dos problemas que propõe. Assim, cada obra realiza uma sequência imaginária a certeza de um mundo total e coerente

José-Augusto França

Aconteceu durante as ocupações da Reforma Agrária no Alentejo, por exemplo, onde coches, antigas caleches, livros, documentos, armas antigas e até alfaias agrícolas surgiram como símbolos da classe oprimida e de um modo de vida a abater. Já a *Pintura Verde* de Calhau foi apenas afastada da vista. Não correspondia ao gosto da classe trabalhadora portuguesa, a mais pobre e iletrada da Europa ocidental, sem quaisquer ferramentas que permitissem a leitura crítica ou sequer o reconhecimento do potencial valor de uma obra daquela natureza.

Foram mais de duas décadas na cave, com o calor e a humidade, enquanto o Baluarte falha e, depois, em 1982, ganhava novos donos. Seriam esses novos proprietários, em 1998, a

resgatar a tela da cave sem, uma vez mais, se darem conta do seu valor tanto patrimonial como pecuniário. A pintura estaria já então bastante comprometida. Ter-se-á tornado irreparável quando, durante as obras do espaço, a equipa de limpeza e decoração optou por a reutilizar e lhe pintar por cima a paisagem que Calhau veria com desgosto. Um caso que, como director do Instituto de Arte Contemporânea, considerou ter obrigação de tornar exemplar.

Na verdade, ao abrigo da lei portuguesa, a mutilação de uma obra de arte constitui violação dos direitos morais do autor e deve ser punida com as mesmas penas aplicáveis aos crimes de usurpação e contrafação. Independentemente da responsabilidade criminal, o responsável pela mutilação é responsável civilmente pelos danos causados, sabendo que a obra, caso não possa, tecnicamente, ser restituída à sua forma original, deve ser mandada destruir pelo tribunal onde um processo de pedido dê entrada.

Em primeira instância, Calhau pediu a destruição do quadro e uma indemnização de 75 mil euros por “danos não patrimoniais” – ou seja, por danos morais. Depois de perder em primeira instância, o artista recorreu. O Tribunal da Relação de Lisboa acabou por decidir que, dadas as circunstâncias em que se deparou com a obra, a proprietária do restaurante não teve forma de perceber estar em posse de uma criação intelectual. Por isso, não houve lugar à indemnização pedida. O mesmo tribunal concluiu, porém, que, de facto, a alteração da tela desvirtuou o trabalho que nela previamente existia e também que a existência daquela nova presença, ainda com a assinatura de Calhau no verso, desvirtuava todo o conjunto da obra do artista, afectando a sua honra e reputação.

“Nessas circunstâncias, só a destruição do quadro porá cobro à ofensa”, decidiu a Relação.

A proprietária do Baluarte foi condenada a proceder à destruição.

No próximo domingo: “O mistério das estátuas de jade e outras incógnitas de então”

Vanessa Rato é jornalista e investigadora do CHAM — Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa