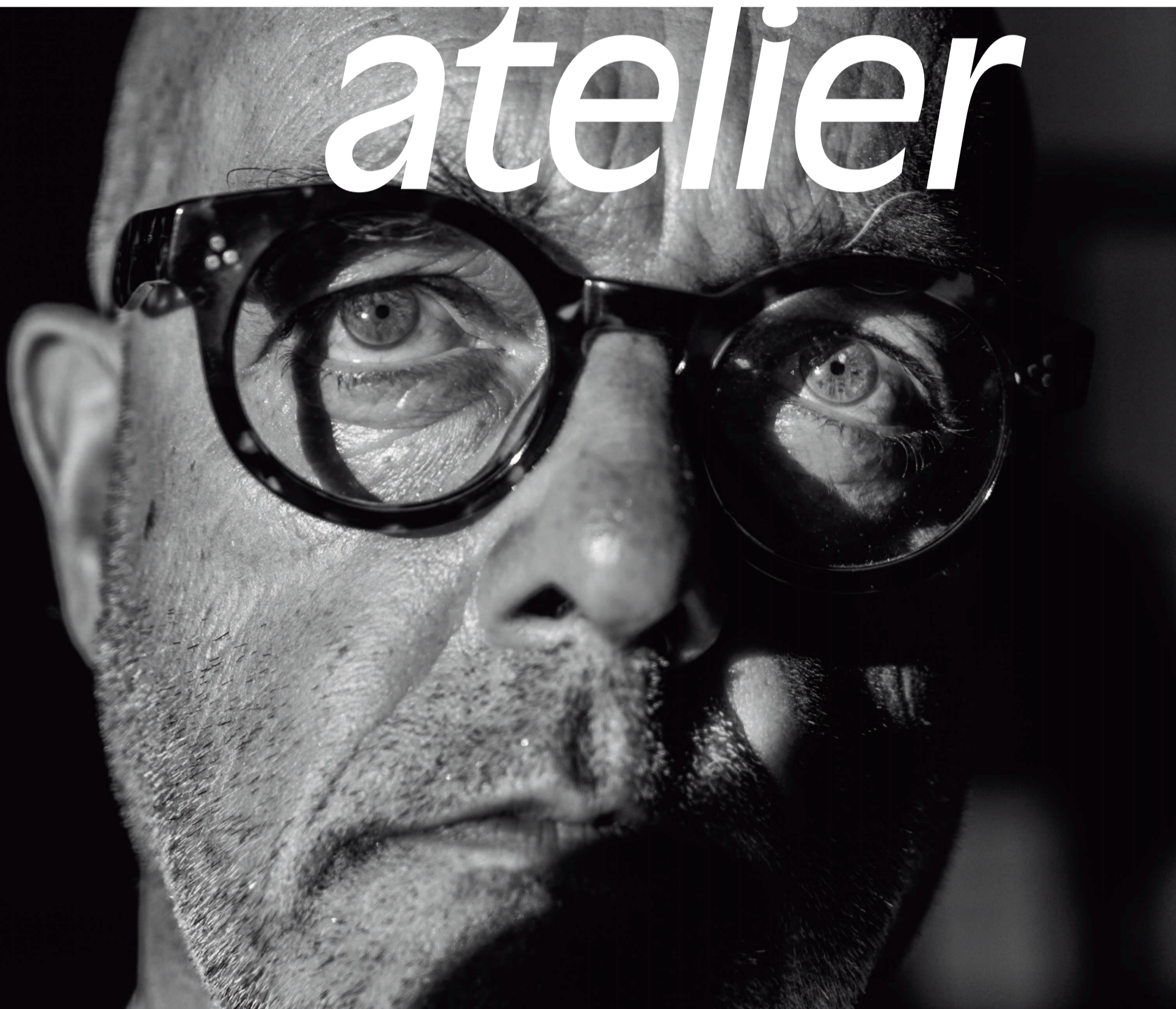


**PEDRO
CABRITA
REIS**

atelier















**A VIDA TODA
É O LUGAR DO
ATELIER?**

**O ATELIER INTEIRO
É MAIOR DO QUE
A VIDA TODA?**

**UM LUGAR
INTEIRO É UMA
VIDA TODA?**

SIM!

**IS THE WHOLE OF
LIFE THE PLACE
OF THE ATELIER?
IS AN ENTIRE
ATELIER LARGER
THAN THE WHOLE
OF LIFE? IS AN
ENTIRE PLACE
A WHOLE LIFE?
YES, IT IS!**

*Lisbon, 01.05.24
Pedro Cabrita Reis*









DOIS APONTAMENTOS DIARÍSTICOS SOBRE A VERDADE NA APARÊNCIA (OU PEDRO CABRITA REIS E UMA ARTE QUE SE INVISUALIZA PELA CLARIDADE)

Carlos Vidal

LIXO, SOMBRA, ENIGMA

A obra de Pedro Cabrita Reis é *uma poética do lixo, da sombra e do enigma*.

Uma *poética do lixo* secundando os materiais que o autor emprega, mesmo sabendo que, apesar da corporalidade e dessa total materialidade ou *naturalidade* (sempre feita de um materialismo infinito, pois o objecto a empregar na obra pode existir, ou surgir de ou em qualquer sítio, canto ou rua, e também no *atelier*...), tal corporalidade da arte é sempre correspondente a uma «verdade infundada»¹, pois a verdade não se realiza na representação nem na mimésis, tampouco nas coisas achadas. A verdade (a forma), apesar da corporalidade aqui evidenciada, não se concilia com a imitação (nem com uma representação ou um objecto de arte imitativo ou evocativo, ainda que parecido ou sacralizado), a realidade destes objectos transfigurados, e convoco Platão como se percebe, em face da verdade, é a realidade, mas a realidade de uma *sedução do verdadeiro*; a arte, para Platão, é uma imitação do efeito da verdade e uma sedução da veracidade. É o tema ou problema da aparência, aquele que aqui exponho.

O que, sublinhe-se, se revolve ou inverte na arte de Pedro Cabrita Reis: ele sabe que qualquer coisa feita «arte» é sobretudo uma sedução do verdadeiro, mas é daí que se trabalha: ele investe e força-nos a entender que a verdade da arte vem da aparência, assim o quer, *lutar* com a aparência; esta, *materialemente*, impõe uma verdade, a verdade do interior da aparência-mundo (ou só «aparência», simplifiquemos), ou seja, a verdade da visualização/exposição do «ventre» do artificio (e para isso, na pintura, por exemplo, há que escavar, rasgar, arrastar/espátular a cor e a composição para que tudo se torne excessivamente claro, como em obras dos anos 80-85, intituladas *Anunciação*, *Da Ordem e do Caos*, ainda muitas obras sem título, incorporando e alcandorando-se à condição de objectos, simples e simbólicos).

TWO DIARY ENTRIES ON THE TRUTH IN APPEARANCE (OR PEDRO CABRITA REIS AND AN ART OBSCURED BY CLARITY)

TRASH, SHADOW, ENIGMA

The work of Pedro Cabrita Reis is a poetics of trash, shadow and enigma.

It is a poetics of trash that reflects the materials the artist uses, even in the knowledge that, despite the corporeal and utterly material or naturalist quality (the always infinite materialism, since the object used in the artwork may exist or emerge from or in any place, corner, street, or even studio...), this corporeality of art always corresponds to an "unfounded truth"¹, since truth does not materialise in representation or mimesis, even less so in found things. Truth (form), despite the corporeality evidenced here, does not reconcile with imitation (nor representation or the imitative or evocative object d'art even if similar or sacrosanct). The reality of these transfigured objects with regard to truth, and I resort to Plato here, is reality – but the reality of a seduction of the truth. Art, for Plato, is an imitation of the effect of the truth and a seduction of the truth. It is the theme or problem of appearance, which I shall expound upon here.

*This theme, one notes, is flipped or inverted in Cabrita's art. He knows that anything called "art" is above all a seduction of the truth, but that is the point at which his work begins. He compels and forces us to understand that truth in art comes from appearance and, potentially, the struggle with appearance. Materially, this imposes a truth – that of the inside of the appearance-world (or more simply just "appearance") – i.e. the truth of the visualisation/exposition of the "belly" of the artifice (which can only be achieved in painting, for example, by digging, scratching, smearing/spreading the colour and composition so that everything becomes excessively clear, such as in his works from 1980–85 entitled *Anunciação* [Annunciation] and *Da Ordem e do Caos* [Of Order and Chaos], and many others that still have no title, which incorporate and elevate themselves to the state of simple and symbolic objects).*

This is also a poetics of the shadow, but not exactly of the same shadow that Plato speaks of once again, or for the first time, in Book VII of The Republic², in the familiar Allegory of the Cave, in which all of us are tied with our backs to a wall

1. Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris: Seuil, 1998, p. 10.

1. Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, transl. by Alberto Toscano. Stanford: Stanford University Press, 2004.

2. Plato, *The Republic*, transl. by H.D.P. Lane and Desmond Lee. Penguin Classics, 2007.

Esta é ainda uma *poética da sombra*, mas não exactamente da mesma sombra de que fala uma outra vez, ou de novo, Platão no Livro VII de *A República*², na familiar alegoria da caverna, onde todos estamos amarrados de costas para um muro onde se vivificam seres e objectos, a verdade, havendo ainda mais atrás um foco de luz que nos faz obrigatoriamente ver à nossa frente sombras e nada mais. Ora, pelo que disse atrás sobre a *mimésis*, a representação ou a imitação, pode parecer que na corporalidade dos artefactos de Cabrita há somente essa sombra platónica de que fala Sócrates, mas a invocação «poética da sombra» é diferente da «sombra», pois a invocação pode ser uma representação crua e desmistificadora, e esta é tanto mais crua quanto diversa nos seus modos de aparecer.

MATÉRIAS, ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A VERDADE DA REPRESENTAÇÃO

Vejamos esta listagem: óleo, acrílico, tela, serapilheira, panos de todos os géneros, com ou sem padrão (desarranjados mesmo), de texturas multiformes, todo o tipo de tecidos, gesso, madeira, vidros, caixas achadas (tornadas portas ou janelas ou mesmo as portas e as janelas elas próprias), fita adesiva, desenho (papel), tinta-da-china, cimentos, tijolos, fibrocimento, espumas, poliuretano, esferovite, estruturas metálicas, fibra de vidro, aço, cabos eléctricos, lâmpadas, luzes (perseguindo a *lumen*³ medieval ou a luz do «templo da arte»⁴, e não a *lux* ou a luz do quotidiano de rua, distinção que aprofundarei adiante), fio condutor (material que pode ser lido simbolicamente), altifalantes, livros, objectos como jarros, azeite, água, esmaltes, caixilhos, alumínio, móveis, roupa, filme, fotografias..... É todo um mundo, o próprio mundo (não sendo por acaso que a série intitulada *Echo der Welt* vem a surgir e a ser determinante dos anos 90 do artista, momento de consolidação que intenta um lugar para o humano no mundo) é o próprio mundo que é aqui convocado nesta metaforicidade que se torna «corpo», o que faz da aparência verdade (conciliando fé-verdade e razão-aparência, pois a razão é aparência diante da fé, como os anjos são corpóreos diante de Deus, seguindo S. Tomás de Aquino, e incorpóreos diante de nós)⁵.

Nos termos e presença deste «excesso» de corporalidade surge a verdade, que é física e orgânica, e uma fusão entre teologia, filosofia e arte. A ordem natural sublima-se em sobrenatural, a aparência é tudo (também diremos, o «todo»). Logo, é a coisa verdadeira. A *poética do enigma* em Cabrita Reis advém deste ponto, desta excessiva aparência que se torna verdade, deste mundo de sombras que se torna a verdade com destemor, por efeito de um esgotamento que torna acessível o inacessível. Mas o inacessível ou a ordem sobrenatural teológica (continuando com ecos de S. Tomás de Aquino) tem de vir do acessível, da razão e da ordem natural filosófica (da aparência, novamente, do infraléve ou do *mundano mundo* e do seu peso).

Em S. Tomás, a razão tem o seu espaço, como se sabe, vasto e quase se espraiando ao infinito, daí que seja ela a origem do sentimento e prática que a supera, é a própria sobrenaturalidade teológica. O que sucede é que, vividamente, a razão se expande e nessa expansão, num determinado momento ou ponto do (seu) mundo, se encontra com o impenetrável. Mas Cabrita procede na sua arte de outro modo: ele *produz o impenetrável no seio da aparência*, inverte o destino da aparência (destino que é a vanglória de que nos fala, entre outros, um autor como S. João Crisóstomo nos seus tratados de ascetismo, criando várias oposições)⁶, mostrando essa possibilidade na pintura, escultura e instalações (e muitas vezes no desenho, como noutros tempos clássicos em que o desenho se equivalia a uma metapintura, ou uma pintura-literatura, sendo mesmo a literatura a origem de toda a obra de um autor como Poussin), e invertendo laboriosamente o destino «negro» da aparência.

Cabrita conquista o impenetrável produzindo o desvelamento da pintura no seu «ventre» (pois o «ventre» da pintura fala a sua própria verdade, é uma *extremação*), como eu lhe chamo, o «ventre do artifício» mesmo nos géneros codificados. Não havendo no autor uma obscuridade impenetrável, mas uma «sobreluminosa escuridão» (S. Boaventura), que Cabrita refere a seu modo desde logo no título da sua primeira antológica, *Contra a Claridade* (CAMJAP, Lisboa, 1994).

De facto, laborar «contra a claridade» é uma forma de produzir a verdade no seio da aparência e não de as ter como entes opostas, pois só a aparência real existe e é dela que a «noite» (Maurice Blanchot) surge. Esta *sobreluminosa escuridão* (muito glosada por Caravaggio e alguns «iniciados») é, pois, a armadilha e o novo espaço que nasce do dia-a-dia (a luz, da luz para a luz). E é muito impressionante que assim seja e que o autor o entenda

where beings and objects are brought to life, the truth, with a point of light even further behind which obligatorily makes us see shadows and nothing more in front of us. From what I mentioned earlier about mimesis, representation or imitation, it may seem that in the corporeality of Cabrita's artefacts there is only this Platonic shadow that Socrates speaks of, but the invocation of the "poetics of shadow" is different from "shadow", since the invocation can be a raw and demystifying representation, and this is as raw as it is diverse in its ways of appearing.

MATERIALS: BETWEEN REPRESENTATION AND THE TRUTH OF REPRESENTATION

Consider this list: oil, acrylic, canvas, burlap, cloths of every kind, patterned and un-patterned (truly messy), with multiple textures, fabrics of every kind, plaster, wood, glass, found boxes (made into doors or windows or even the doors and windows themselves), adhesive tape, drawing (paper), India ink, putty, bricks, asbestos cement, foam, polyurethane, polystyrene, metal structures, glass fibre, steel, electric cables, bulbs, lights (in pursuit of the medieval *lumen*³ or the light of the "temple of art"⁴ and not the lux or the regular street light, a distinction I will clarify below), conductor wire (a material that can be read symbolically), loudspeakers, books, objects like jugs, olive oil, water, enamel, window frames, aluminium, furniture, clothes, film, photographs..... It is an entire world, the world itself (it is no accident that the series entitled *Echo der Welt* appeared and was crucial for the artist in the 90s, a moment of consolidation that endeavours to make a place for people in the world) is the very world convened here in this jumble of metaphors that takes "form", making appearance true (reconciling faith-truth and reason-appearance, since reason is appearance before faith, as the angels appear in bodily form before God, according to Saint Thomas Aquinas, and non-bodily form before us)⁵.

Out of the terms and presence of this "excess" of corporeality emerges the truth, which is physical and organic, and a fusion of theology, philosophy and art. The natural order sublimates itself in the supernatural – appearance is everything (we would also say "all"). Thus, it is the true thing. Cabrita's poetics of enigma comes from here, from this excessive appearance that becomes true; from this world of shadows that becomes the fearless truth, by virtue of an emptying that becomes accessible and inaccessible. However, the inaccessible or the theological supernatural order (continuing with echoes of Aquinas) must come from the accessible, from reason and from the natural philosophical order (from appearance, again; from the inframince or the mundane world and its impact).

In Aquinas, reason has its space, vast and expanding almost to infinity, as we know. Hence, it is the origin of the sentiment and practice that surpasses it – it is theological supernaturalism itself. What occurs is that reason, vividly, expands and during this expansion meets the impenetrable at a certain moment or point in the (its) world. However, Cabrita's art proceeds in another way: he produces the impenetrable in the bosom of appearance; he reverses the destiny of appearance (which is the vainglory of which, among others, a writer such as Saint John Chrysostom talks to us in his treatises on asceticism, creating various oppositions)⁶, revealing this possibility in painting, sculpture and installations (and often in drawing, as in other classical times in which painting was equated with meta-painting, or painting-literature, with literature being the real origin of all the work of an artist like Poussin), and laboriously reversing the "black" destiny of appearance.

Cabrita conquers the impenetrable by unveiling the painting in its "belly" (since the "belly" of the painting speaks its own truth as an extremism) as I call it: the "belly of the artifice" even in the codified genres. Rather than an impenetrable obscurity, there is a "superluminous darkness" (St. Bonaventure) in the artist that Cabrita mentions in his own way in the very title of his first anthological exhibition (CAMJAP, Lisbon, 1994).

In fact, labouring "against clarity" is a way of producing the truth in the bosom of appearance and ensuring they are not opposing beings, as only real appearance exists and the "night" (Maurice Blanchot) springs from it. This superluminous darkness (highly glossed by Caravaggio and some "novices") is the snare and the new space that is born in the quotidian (light, from the light, for the light). And it is very impressive that it should be so and that the artist has seen it the way he does in his two last, and, in fact, exemplary, solo exhibitions in Lisbon (at Galeria Miguel Nabinho): Pinturas de Paisagem (Landscape

2. Edição utilizada: *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

3. Ver *Lumen – Pedro Cabrita Reis*, recolha de todas as obras «luministas» do autor até 2019. Ed.: Lisboa: Fundação EDP, 2019.

4. Faço aqui uma referência a um dos dois tratados de Giovan Paolo Lomazzo. Ed. utilizada: *Idea of the Temple of Painting*, trad. Jean Julia Chai, University Park: Pennsylvania State University Press, 2013. O outro tratado, nada esotérico, intitulava-se *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*.

5. S. Tomás de Aquino, *Suma de Teologia*, trad. José Martorell Capó, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos [BAC], 1998. Ver, da *Suma*, «Tratado de Los Angeles», ST 1, q. 7, a. 1 – 1).

6. S. João Crisóstomo, num dos seus *Tratados Ascéticos* («Da Vanglória e da Educação dos Filhos», 2), mostra-nos a vanglória como um demónio maligno, mas de boa aparência, com pudor e figura de criança, «quem passando por ela não ficará cativo?» Um trabalho de fantasia e ficção irresistível. Ver San Juan Crisóstomo, *III, Tratados Ascéticos*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Madrid: BAC, pp. 763-764.

3. See *Lumen – Pedro Cabrita Reis*, a collection of the artist's entire "light" work up to 2019. Lisbon: Fundação EDP, 2019.

4. I refer here to one of the two treatises by Giovan Paolo Lomazzo: *Idea of the Temple of Painting*, transl. by Jean Julia Chai (University Park: Pennsylvania State University Press, 2013). The other, which is not at all esoteric, was entitled *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*.

5. *Saint Thomas Aquinas*, The Summa Theologica: Complete Edition. Catholic Way Publishing, 2014. See "Treatise on the Angels", (QQ[50]–64).

6. *Saint John Chrysostom*, in one of his tracts, represents vainglory as a wicked demon but one of nice, decent appearance and the look of a child: "Whom of the youth that were there would she not capture?" It is a work of fantasy and irresistible fiction. See *Saint John Chrysostom*, "An Address on Vainglory and The Right Way for Parents to Bring up their Children", transl. by Max L. W. Laistner, Christianity and Pagan Culture in the Later Roman Empire. Cornell University Press, 1951.

como faz nas suas duas últimas exposições individuais de Lisboa, aliás exemplares (na Galeria Miguel Nabinho): primeiro, *Pinturas de Paisagem*, Junho, 2021; depois, *Flores*, Setembro, 2023 (mas esta derradeira exposição lisboeta também se poderia denominar *Naturezas Mortas*, curiosamente, para completar uma evidente viagem por dois géneros da pintura, mas podemos nós encarar *Flores* como um subgénero da *paisagem* – e nos géneros nos quedamos).

As flores de Cabrita Reis são despidas de emotividade ou sentimentalidade, dessubjectivadas pelo pictorialismo, são massas de pintura que se escavam e se sobrepõem na tela, são matéria acumulada, aparentemente divergindo da «suavidade odorosa» das flores reais, mas deixando visíveis todos os elementos de todas as flores reais, e, como elas são tratadas, por fim, até podermos divisar o seu «perfume» nos empastes de tinta em que as cores se interpenetram e as formas se dissolvem ao limite do que uma flor permite, ou permite ser julgada: a aparência é-o, mas brutaliza-se, por vezes (outras vezes dissolve-se em complexas velaturas diáfanas, inefáveis, musicais), e da aparência nasce uma *verdade* que é oriunda da flor pictórica. Ou da flor, somente.

É sempre da aparência que nasce o seu contrário ou, como hábito no autor e por via mais difícil e complexa, é sempre da codificação (e são códigos o que transportam os retratos, os auto-retratos, a paisagem ou a natureza-morta) que nasce a forma-informe, a cor desprendida no campo da tela, como se se autonomizasse do referente e vagueasse na tela sem sinais de composição. Que, no entanto, é evidente, mas despistante.

Temos o referido inefável (o corpo da música aliado a uma nocturnidade, para Jankélévitch). Mas tudo debaixo do rigoroso controlo do autor que, ainda assim, permite a liberdade extrema às matérias aparentando por elas se desinteressar, para que elas se expressem a si próprias e reconstituam o tema ou referente do quadro.

CABRITA, UM PAISAGISTA

Veamos *Pinturas de Paisagem*, de 2021. Aqui, Cabrita enfrenta e liga-se uma outra vez à história (da arte), remete para um dos géneros da pintura, grupo conceptual e corpo físico-pictórico que contém a paisagem, o retrato, o auto-retrato, a natureza-morta e a «pintura de História»; entretanto, que ninguém pense que este último género (a «pintura de História») está morto ou moribundo, tal aqui não existe, a morte não existe nem em Cabrita nem num grupo de alemães que citarei, basta visitar atentamente a obra de Sigmar Polke, Kiefer – este a visitar criticamente (pois, por vezes, vejo-o como um pintor dado a determinada espectacularização) – ou Gerhard Richter; deste, sobretudo, a série *October 18, 1977* (1988), sobre os assassinos na prisão (pelas autoridades) de Andreas Baader, Raspe e Gudrun Ensslin; basta esta pungente série de Richter para percebermos que todos os géneros da pintura são a própria pintura, nenhum se esvai pela sua história e condição de ser (ontológica?), pois não há progresso em arte (Clement Greenberg), porque em arte nada é anacrónico no vulgar sentido da palavra (mas, complexificando, e seguindo o texto de Santo Agostinho quando nos diz que o presente não existe⁷, toda a arte é acrónica e anacrónica).

Daí o trabalho de Cabrita, desde *Da Ordem ao Caos*, título entre vários e muitos outros (em referência a pinturas de meados de 80), desde os poços que nos alimentam (os poços são arquitecturas pobres como a água é pobre, mas é a vida completa de uma iluminada pobreza, metaforizando como a arte alimenta a alma, e os hospitais – tema recorrente no autor – também alimentam sarando o corpo), ou desde o seu modo de referir o tempo que passa (veja-se um seu título de 2004, *The Passage of The Hours*) com as lâmpadas fluorescentes, que são perfeitas linhas ou desenhos tão líricos e clássicos (termo de elevada pertinência) como os de Poussin (que não distinguia pintura de escultura)⁸.

Toda a arte *vista/construída* hoje é arte contemporânea, inevitavelmente, sejam as paisagens de Constable ou as «negas» de paisagens entre as figuras de Caravaggio (que não a praticava com frequência alguma, nem no seu tempo esta tinha autonomia), tudo é contemporâneo, como diz Cabrita, porque o classicismo contemporizado é uma inerência da arte, podendo nós estar junto a um Tintoretto ou junto a uma obra ou marca (poço, hospital, luz) de Cabrita Reis. É sensivelmente indiferente. Porque Cabrita realiza o que Tintoretto não pôde ou não teve tempo de realizar, Cabrita herda Tintoretto ou Duchamp e depois a sua obra, obviamente, será prolongada por todos os observadores (ou «videntes») do futuro – estes serão sempre máquinas de actualização.

Paintings] in June 2021 and *Flores* [Flowers] in September 2023 (though the latter could also be called *Naturezas Mortas* [Still Lives], curiously, to complete an evident journey through two painting genres, albeit we can regard it as a sub-genre of landscape – and genres are our downfall).

Cabrita's flowers are emptied of emotion and sentimentality, de-subjectified by pictorialism; they are masses of painting that dig into and overlap on the canvas. They are accumulated matter, apparently diverging from the "odorous softness" of real flowers but leaving every element of every real flower visible. Ultimately, as they are treated, we can even glimpse their "perfume" in the impasto where the colours interpenetrate and the forms dissolve at the limit of what a flower allows, or allows to be judged: appearance, but sometimes brutalised (other times it dissolves in complex, diaphanous, ineffable and musical glazes). From appearance is born a truth that originates in the pictorial flower. Or from the flower alone.

It is always from appearance that its opposite is born. Or, as habitual in the artist, and via a more difficult and complex process, it is always from the codification (and it is codes which convey the portraits, self-portraits, landscapes or still lifes) that the form-unformed is born, the detached colour in the canvas's field, as if it had made itself autonomous from the referent and roamed across the canvas beyond any sign of composition. Which, however, is evident but disorienting.

We have the aforementioned ineffable (the body of the music allied to the nocturnal, for Jankélévitch), but everything is under the artist's thorough control, which, nevertheless, gives the materials extreme freedom, appearing to lose interest, so that they express themselves to themselves and reconstitute the painting's theme or referent.

CABRITA: PAINTER OF LANDSCAPES

Consider *Pinturas de Paisagem* from 2021. Here, Cabrita confronts and connects to the history (of art) again. He refers to one of the genres of painting, the conceptual category and physical pictorial corpus that contains the landscape, portrait, self-portrait, still life and "history painting". However, so that no-one might think that the latter genre ("history painting") is dead or moribund, it does not exist here; death does not exist in Cabrita's work nor in that of a group of Germans that I shall mention. Just look again, closely, at the work of Sigmar Polke, Kiefer – in this case critically (as he sometimes seems to be given to a certain spectacularisation) – or Gerhard Richter, particularly the series *October 18, 1977* (1988) on the murder in prison (by the authorities) of Andreas Baader, Raspe and Gudrun Ensslin. This pungent series by Richter is enough for us to realise that all genres of painting are real painting and that none is lost through its history and condition of (ontological?) being, because there is no progress in art (Clement Greenberg) since nothing in art is anachronistic in the common sense of the word (while, to complicate things, following Saint Augustine when he tells us that the present does not exist⁷ and all art is acronychal and anachronistic).

Hence the work of Cabrita, which ranges from *Da Ordem ao Caos* [From Order to Chaos], one among various and many other titles (in reference to paintings from the mid-80s), to the wells that nourish us (like water, a well is a rudimentary thing, but it is the whole of life in enlightened poverty, a metaphor for how art nourishes the soul and how hospitals – a recurring theme in his work – also do so by healing the body) and to his way of referring to time passing (see his work from 2004, *The Passage of The Hours*) with fluorescent bulbs that are perfect lines or drawings as lyrical and classical (a highly pertinent term) as those of Poussin (who did not distinguish between painting and sculpture)⁸.

All art seen/created today is inevitably contemporary art, be it Constable's landscapes or the "snippets" of landscapes between Caravaggio's figures (who barely touched the genre, which was not a distinct one at the time he lived). Everything is contemporary, as Cabrita says, because contemporised classicism is inherent to art, whether observing a Tintoretto or one of Cabrita's works or hallmarks (a well, hospital or light). It matters little, for Cabrita realises what Tintoretto could not or did not have the time to. He is Tintoretto and Duchamp's heir and hence his work, obviously, is prolonged by all observers (or "seers") of the future – those who will always be machines of modernisation.

Therefore, the "future of longitude", in Hölderlin's hymn (Germania), dwells at the heart of time. Because, as we have known since Saint Augustine, in time there is no extension, no present, no saying or definition, as I have explained. Historical

7. Ver Santo Agostinho, *Confissões/Confissões*, trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria C. de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000. Concretamente: Livro XI, XIV 17. – XXXI 41.

8. No método de trabalho de Poussin não há diferença entre pintura e escultura, pois o desenho e os arranjos tridimensionais são o que apaga e liga. Vejamos como trabalhava o autor:
– Primeiro, ler tudo sobre o tema tratado (o que nos faz recordar a distinção esboçada por Svetlana Alpers entre a pintura flamenga, descritiva, e a pintura italiana, literária);
– Começar sempre pelo desenho;
– Segue-se uma primeira maquete em cera, pequena, já com todas as figuras ornadas dos seus panejamentos, e rodeadas de paisagem;
– A este arranjo, segue-se novo desenho;
– Depende do desenho e só do desenho, mudar, alterar grupos e massas, figuras individuais e pequenos detalhes, mudar, em suma, a maquete;
– Elaborar novo desenho até uma perfeição satisfeita;
– Escolhida por fim a composição, elaborar uma nova maquete numa escala maior – nunca pintar nada do natural: trazer ainda para as figuras das maquetas, poses e panejamentos, as proporções da estatúária clássica;
– Consultar, seguidamente, os tratados contemporâneos de Poussin, de Félibien e os textos do historiador do século XX, especialista em Poussin, Anthony Blunt.

7. See Saint Augustine, *The Confessions of St. Augustine*, transl., introd. & notes by John K. Ryan. New York: Image Books, 1960, Book XI, XIV 17–XXXI 41.

8. In Poussin's method, there was no distinction between painting and sculpture, as drawing and three-dimensional arrangements are what erase and connect. Consider how the artist worked:
– First, read everything about the theme addressed (which reminds us of the distinction outlined by Svetlana Alpers between descriptive Flemish painting and literary Italian painting);
– Always begin with a drawing.
– Produce a small initial wax model, with all the figures already ornately attired and surrounded by landscape.
– After this arrangement, do a new drawing.
– According to the drawing, and nothing but, make changes – alter groups and masses, individual figures and small details. In sum, change the model.
– Create a new drawing until deemed perfect.
– Once the composition has finally been chosen, make a new, larger model – never paint anything from reality: use classical statue proportions for the figures in the models and poses and clothes;
– Next, consult the contemporary treatises of Poussin and Félibien and the writings of the 20th-century historian and Poussin expert, Anthony Blunt.

Deste modo, o «futuro das lonjuras», no verso de Hölderlin (*Germania*), habita no centro do tempo, porque no tempo, sabemos-lo desde Santo Agostinho, não há extensão, não há presente, não há *dizer* nem *definição*, como já explicitarei, o tempo histórico é o Éter (ainda Hölderlin), o núcleo de si mesmo, a duração e a memória (Bergson) indefinida, ele é o tempo das paisagens, das paisagens do autor, das naturezas mortas de Chardin (figurações rarefeitas, sem espaço ou apenas de tempo feitas sem espectador, ficcionando a sua ausência, sem espaço mas encimadas por Diderot como exemplares), dos retratos (concretamente, dos grandes desenhos de Cabrita, por exemplo, nos seus auto-retratos).

Cabrita sabe que não há espectador individualizado (a contar como «um» de cada vez, o «um» que caracteriza a situação em Badiou, o conservadorismo, a perpetuidade) de uma pintura, esse espectador é o Olhar, que habitando no mundo torna actual Tintoretto, Bruce Nauman e os lixos perecíveis de Cabrita Reis. Que nunca são perecíveis, pois não desaparecem do Olhar – pois como se apagará o que reside inscrito no fundo do Olhar?

Diz o autor que um quadro é toda a pintura e toda a história da arte, o saber do autor é directamente proporcional ao peso do tempo da sua arte e do que ela concretizou. Por isso, estas paisagens (as da bruma de onde pode vir Ulisses)⁹ são abstractas, são mais luzes, pontos, traves e pilares do que quadros. É a sensação que temos quando entramos na sala da galeria: toda a massa pictórica aqui envolvida, em sobreposições e apagamentos infinitos, gera não a obscuridade, mas a luz, da pintura em particular. Estas paisagens são abstractas (apesar de terem um referente explícito: *paisagem*, o que em cada uma é nítido), tão abstractas quanto os retratos de Richter, as suas fotografias, as suas paisagens de Veneza (como a música de Vivaldi e Caldara) ou os mortos de *October 18, 1977*. O preto e branco destas pinturas remete-as para a história, que vem até nós, aqui e agora. Fantasmas que assombram o presente que habitamos (ou que os alemães habitam, diga-se).

LUZ, OFICINA E MÃO

O que vemos nesta exposição, nestas «pinturas de paisagem» (auto-suficientes e entrelaçadas em si, mas num estrato diferente do que possui a «natureza», por isso é nesse outro/seu entrelaçamento que actua o artista)?¹⁰ Manchas ou empastes de tinta (com a matéria que o autor entender, ou só tinta, por exemplo), «agrupadas» ou arrumadas (questão de composição) em formatos irregulares, com ou sem sobreposições, misturas «limpas» ou «sujas» (para retomar termos do Impressionismo, que por aqui não anda) dispostas em rectângulos, trapézios, triângulos.... Definidos por superfícies cromáticas planas, entre vermelhos, indefinidas sobreposições e misturas, passando por azuis luminosos em telas «protegidas» por vidros e aparecendo como caixas, os nossos objectos. Monocromos, portanto, sem misturas, ou a negação de tudo isso; por vezes, as cores parecem reportar a cores de paisagens imaginárias, denotando o seu real imaginário, em matéria que parece rasgada ou raspada com as mãos. Em superfícies impecavelmente lisas (espatuladas) ou em empastes caóticos (que podem ser uniformizados pelas cores). Outras vezes, as manchas misturam-se com empastes e evocam paisagens (figuração), riachos, marchas de rios imparáveis e denso arvoredo – mas esse é talvez o nosso Olhar a querer ver o que não está presente (ou assim parece). Noutras obras, nada é evidente e tudo evoca o que evoca com grande subtilidade, noutras pinturas são vários pincéis que arrastam a matéria ao monocromo, mas a uma quase monocromia sempre muito texturada. A gestualidade é caótica, livre, mas calculada, sem que seja pensada *a priori*. A paisagem não é construída, dissolve-se. No ruído dos gestos ou toque curto, aparentemente sem composição. O arrastamento das pastas define horizontais (e tal é o símbolo da paisagem, o seu horizonte: linha de costa, linha do infinito, linha do horizonte, linha da vida...). O monocromo é o lugar onde nada e tudo existe (tanto mais se for branco). Todas as tonalidades sobrepostas geram a obscuridade que nunca deixa de ser a luz de uma paisagem. Omnipresente a paisagem, mesmo quando apagada, una no seio da unidade natural. Que é a forma de a iluminar.

Junho, 2021 – Setembro, 2023

time is the Ether (also Hölderlin), its own nucleus, the duration and the undefined memory (Bergson); it is the time of landscapes, of Cabrita's landscapes, of Chardin's still lifes (rarefied figurations, without space or just set in time without viewers, fictionalising their absence, without space but surmounted by Diderot as examples) and portraits (specifically Cabrita's large drawings, for example, in his self-portraits).

Cabrita knows there are no individual observers (counted "one" by one, the "one" that characterises the situation in Badiou, conservatism and perpetuity) of a painting. The observer is the Gaze, who by inhabiting the world makes Tintoretto, Bruce Nauman and Cabrita's perishable trash contemporary. They are never perishable, as they do not disappear from the Gaze – how can you erase what dwells in the background of the Gaze?

*The artist says that any painting is all of painting and the entire history of art. The knowledge of the artist is directly proportional to the importance of the era in which his art was created and what it has achieved. Therefore, these landscapes (of mist out of which Ulysses might emerge)⁹ are abstract. They are more lights, dots, beams and pillars than paintings. It is the sensation that we have when we enter the gallery: the entire enveloped pictorial mass, infinitely overlapping and erasing itself, creates not obscurity but light, and that of painting in particular. These landscapes are abstract (despite each having landscape as an explicit and clear referent), as abstract as Richter's portraits, photos, Venetian landscapes (like the music of Vivaldi and Caldara) and the dead in *October 18, 1977*. The black and white of these paintings refer us to history, which comes to us, here and now. They are ghosts that haunt the present we inhabit (where the Germans are said to live).*

LIGHT, WORKSHOP AND HAND

What do we see in this exhibition, in these "landscape paintings" (self-sufficient and interwoven, but in a different stratum from possessing "nature", so it is in this other/its interweaving that the artist works)?¹⁰ Patches or impasto (with whatever material the artist chooses, or just paint, for example), "grouped" or arranged (a question of composition) in irregular formats, with or without overlappings; "clean" or "dirty" mixtures (to use Impressionist terms, which have no place here) arranged in rectangles, trapezoids or triangles.... They are defined by flat chromatic surfaces, interspersed between reds, with non-defined overlappings and mixtures, including luminous blues on canvases "protected" by glass and looking like boxes, like our own objects. Monochrome, therefore, unmixed, or denying all of that, the colours at times seem to relate to imaginary landscape tones denoting an imaginary reality, in matter that seems torn or scratched by hands. The surfaces are impeccably smooth (spread) or comprise chaotic impasto (which can be harmonised by the colours). In other examples, the patches mix with impasto and evoke landscapes (figuration), streams, unstoppable river courses and dense woods – but this is perhaps our Gaze wanting to see what is not present (or seems so). In other works, nothing is evident and everything evokes what it evokes with great subtlety; in yet others, brushes spread the matter to the point of monochrome, but a near and always very textured one. The gestures are chaotic, free, but calculated, without being pre-considered. The landscape is not built but dissolves, in the noise of the gestures or short touch, apparently composition-less. The smearing of the pastes defines the horizons (and the horizon is the symbol of the landscape: the coastline, vanishing line, horizon line, lifeline...). The monochrome is the place where nothing and everything exists (so much more so if white). All of the overlapping hues create the obscurity that is always the light of a landscape. Omnipresent, this landscape, even when erased, joins together in the bosom of nature's oneness. Which is the way to illuminate it.

June 2021 – September 2023

9. Cf. Anne Cauquelin, *L'Invention du Paysage*, Paris: PUF, 2000.

10. Ver o muito presciente (e muito citado) ensaio de Georg Simmel, «Filosofia da Paisagem». Edição ut.: Georg Simmel, *El Individuo y la Libertad: Ensayos de Crítica de la Cultura*, trad. Salvador Mas, Barcelona: Península, 1998, pp. 175-186.

9. See Anne Cauquelin, *L'Invention du Paysage*. Paris: PUF, 2000.

10. See the highly prescient (and oft-quoted) essay by Georg Simmel, "The Philosophy of Landscape", in *Theory, Culture and Society*. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE, 2007, Vol. 24 (7-8), pp. 20-29.

E quanto ao marceneiro? Acaso lhe chamaremos o artífice da cama?
Chamaremos.
E do pintor, diremos também que é o artífice e autor de tal móvel?
De modo algum.
Então que dirás que ele é, em relação à cama?
O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo que os outros são artífices.
Seja – concordei eu. Chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador.
Exactamente.

Platão, *A República* (597d – e1-7)

Será que não encontraríamos, por assim dizer, caminho mais fácil para ir para o inferno? Mas, se era inevitável que para ali descêssemos, porque não escolhemos, ao menos, aquela via larga pela qual seguem muitos (...), a qual conduz à morte, mas com a vantagem de passarmos do gozo para o luto e não do luto para o gozo? Oh! Como são muito mais felizes aqueles que não pensam na sua morte e para os quais não há sofrimentos, que não têm os trabalhos dos homens nem são atormentados como os outros homens (...); esses, embora pecadores e por causa dos prazeres temporais condenados a tormentos perpétuos, ao menos receberam no mundo abundantes riquezas.

S. Bernardo de Claraval,
*Apologia para Guilherme, Abade*¹¹

Em suma, a pintura de Pedro Cabrita Reis *fala*. Porque é preciso falar, como veremos, da pintura, e é necessário que ela dela própria nos fale, pois está no campo das riquezas e aquém do trabalho do artífice (como escreve Platão).

A fala desta pintura pode até ser uma «poesia muda» (Simónides de Ceos), porque o trabalho de dissolução das imagens e de reconstrução do caos inicial (acompanhando mesmo o sentido de Hesíodo, em referência ao início do mundo)¹² é simultâneo, o corpo da pintura vê-se rasgado e escavado para depois surgir a imagem em contraste bidimensional e tridimensional, magma inicial que se mantém em permanência como se a pintura fosse um corpo (que o é!), e o artista necessitasse de revelar esse corpo, de onde provêm as manchas como que com vontade própria; seja a pintura evocativa de um combate sereno entre mão, espátula ou pincel, matéria e cor, seja a pintura uma forma de expressão ascética de monocromos por vezes luminosos e saturados, usando o autor óleos, gessos ou esmaltes sobre vidro, rarefazendo-se o pictórico entre vislumbres de tridimensão, onde as texturas repõem relevos que a pintura nunca deixa de ter, ela, a pintura, corpo simultaneamente bidimensional e tridimensional, falando o autor da origem não das imagens, mas da pintura que, por vezes, muitíssimas vezes, desaparece e se confunde com o objecto, um objecto, falando de si mesma na diversidade das suas declinações. Por isso direi que esta pintura fala. Da sua presentificação, origem e desenvolvimento. Fala de si, veremos a importância e fundamento dessa expressão.

Nos monumentais tratados teológicos de Hans Urs Von Balthasar, comparáveis aos de S. Tomás ou, muito mais tarde, de Karl Barth, em dimensão e ambição, começa-se em volumes como *Herrlichkeit: Eine Theologische Ästhetik* (*A Glória do Senhor*), passando para *Theodramatik: Erster Band* (*Teo-Drama*), e culminando em *Theologik* (*Teo-Lógica*)¹³, começa-se, dizia, por falar (e é da *fala da pintura – do que ela é capaz de dizer de si mesma – que aqui quero tratar*) da beleza do criado e do criador para culminar não naquilo que o homem tem a dizer sobre Deus, mas antes no que Deus tem a dizer sobre si mesmo.

E é aqui que nos encontramos com *uma pintura que fala de si mesma*, que sabe falar exibindo o «ventre» da sua dimensão artificiosa, indo, desse modo, ao encontro do ascetismo de S. Bernardo e de sua Ordem de Cister, pois o artificio é ao mesmo tempo aquilo que é revelado (externamente, digamos) e o conteúdo da pintura, que nunca deixa de ser teatral ou caótica. A teatralidade desta pintura (que é, como disse, a de um Pedro Cabrita Reis também e ao mesmo tempo autor de ordenações ascéticas) manifesta-se em contraposição «interna», ou contradição evidente, mas gerida com parcimónia (pois os

And what shall we say of the carpenter – is not he also the maker of the bed?
Yes.
But would you call the painter a creator and a maker?
Certainly not.
Yet if he is not the maker, what is he in relation to the bed?
I think, he said, that we may fairly designate him as the imitator of that which the others make.
Good, I said; then you call him who is third in the descent from nature an imitator?
Certainly, he said.
Plato, *The Republic* (597d–e1-7)

Why hasn't someone discovered a more comfortable way to hell? If we must go there, why shouldn't we join the throng which takes the broad path that leads to death? Then, at least, we could have joy instead of sorrow, before passing into the final sorrow.
Oh, how much luckier are they who have no thought for death! They remain steadfast throughout their troubles. They are not upset and afflicted as other men are. Even though sinners will have to suffer forever because of life's joys, at least they enjoyed plenty of the good things of this world.

Saint Bernard of Clairvaux,
Apology to William of St. Thierry¹¹

In sum, Cabrita's paintings talk. Because it is necessary to talk, as we shall see, about painting, and for painting to talk to us about itself, since it is in the field of good things and outside the work of the maker (as Plato writes).

What it says might be considered "mute poetry" (Simonides of Ceos), because the work of dissolving the images and reconstructing the initial chaos (following Hesiod's reference to the beginning of the world)¹² is simultaneous. The body of the painting is torn and hewn so that the image can emerge later in two- and three-dimensional contrast, an initial magma that remains permanent as if the painting were a body (which it is!), which the artist must reveal, and from which the patches originate as if of their own free will. Be it the evocative painting of a serene battle between hand, spatula or brush, material and colour, or painting as a form of ascetic expression of at times luminous and saturated monochrome, in which the artist uses oils, gesso or enamel on glass, rarefying the pictorial amid glimpses of three dimensions in which the textures recreate reliefs that the painting never loses. It is a simultaneously two- and three-dimensional body wherein the artist speaks of the origin not of the images but of the painting, which, at times – myriad times – disappears and merges with the object – an object – talking about itself in its diverse declinations. Which is why I say that this painting talks. About its presence, origin and development. It talks about itself. Let us examine the significance and rationale for this.

In Hans Urs Von Balthasar's monumental theological treatises, comparable to those of Aquinas and, much later, Karl Barth, in size and ambition, one begins with volumes such as *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics before moving on to Theo-Drama: Theological Dramatic Theory and culminating with Theo-Logic: I: Truth of the World*¹³. One starts, it is said, by talking (and it is this talking of painting – of what it can say about itself – that I want to look at here) about the beauty of the creation and the creator before culminating not in what man has to say about God but rather in what God has to say about himself.

And it is here that we come across painting that talks about itself, that knows how to talk by exhibiting the "belly" of its artificial side, thereby responding to the asceticism of Saint Bernard and his Cistercian Order. For the artifice is also that which is revealed (externally, so to speak) and the content of the painting, which is always theatrical or chaotic. The theatricality of this painting (which, as said, is that of a Cabrita who is also, and at the same time, author of ascetic ordinations) manifests itself in "internal" opposition, or evident but parsimoniously managed contradiction (as the rudimentary materials here tend to dominate or play a rare and significant role). The panels-paintings (supported on two frame-like metal feet) of *A Roving Gaze* (Serralves, 2019) take a found or trash aesthetic to the extreme, using many of the materials listed here but as a

11. S. Bernardo de Claraval, *Apologia para Guilherme, Abade*, trad. Geraldo J. A. Coelho Dias, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sd, p. 25.

12. Versão ut.: Hesíodo, *Teogonia e Trabalhos e Dias*, trad. Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005, pp. 43-45 (verso 116).

13. Trata-se de vários tratados, cada tratado contendo vários volumes, num total de 15 volumes. Indico apenas o número 1 de cada tratado: Hans Urs Von Balthasar, [Tratado 1] *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*, trad. Erasmo Leiva-Merikakis, Edimburgo: T & T Clark, 1982. [Tratado 2] *Theo-Drama: Theological Dramatic Theory*, trad. Graham Harrison, São Francisco: Ignatius Press, 1988. [Tratado 3] *Theo-Logic: I: Truth of the World*, trad. Adrian Walker, São Francisco: Ignatius Press, 2000.

11. Saint Bernard of Clairvaux, "An Apologia to Abbot William", *The Works of Bernard of Clairvaux*, Vol 1, Treatises I. Cistercian Publications, 1999.

12. Hesiod, *Theogony and Works and Days*, transl. by M. L. West. Oxford: Oxford University Press, 1988.

13. These are various treatises by Hans Urs Von Balthasar, each of which comprises several volumes out of a total of 15. I mention only the first volume of each: (treatise 1) *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*, trad. Erasmo Leiva-Merikakis, Edimburgo: T & T Clark, 1982; (treatise 2) *Theo-Drama: Theological Dramatic Theory*, trad. Graham Harrison, San Francisco: Ignatius Press, 1988; (treatise 3) *Theo-Logic: I: Truth of the World*, trad. Adrian Walker, San Francisco: Ignatius Press, 2000.

materiais pobres aqui tendem a dominar ou a representar um papel raro e significativo); os painéis-quadros (suportados em dois pés metálicos como quadros) de *A Roving Gaze* (Serralves, 2019) levam ao extremo uma estética do achado ou do lixo com muitos dos materiais já aqui elencados e «sem pintura» (isto é, aparentemente, sem «composição»), numa teatralidade que é essencialmente orgânica e se contrapõe aos caixilhos de alumínio que suportam monocromos (ver *Lisbon Gates*, 1997, ou *Estrada das Lágrimas*, 1997) em que a frágil e pobre fita adesiva (elemento «despropositado») *suporta* o tecnicamente «perfeito» caixilho, de novo os lixos elevados à mais nobre situação estética junto a caixilhos regradamente concebidos e tecnicamente “limpos” como que a servirem a funcionalidade de janelas (*Barcelona Red and Black Window*, 1999); estas (ou esta, a citada) pertencentes à série das *Cidades Cegas* (do mesmo ano), maquetas ou casas a destruir sinalizando a precariedade da fita adesiva como material de construção – da casa e do quadro ou da casa de cartão, papelão ou vidro.

PICTURA FICTURA FUCATA

Restos de casas, estruturas que sinalizam totalidades, restos, base de tijolos, que apontam para estruturas finalizadas outrora nobres e aqui rarefeitas, «catedrais», princípio e fim de uma casa ou templo, estruturas e sobejos de estruturas que anunciam os anos 90 desta obra, cidades imaginárias e invisíveis (ou *invisualizadas*, como prefiro afirmar). Espaços crus e abertos à contemplação desde o seu interior. E assim estes objectos, pinturas e casas, se juntam e aproximam aos termos de Santo Isidoro de Sevilha, quando compara a pintura à ficção e ao simulacro, ao mesmo tempo que dessas considerações se afastam porque exibem tudo por igual, dentro e fora de si mesmos.

Vejamos como o sábio hispalense nos fala da pintura, que é *fictura* (ficção, pintura) e *fucata* (simulacro), não se afastando grandemente de Platão, que considera a arte da pintura e do poema, em *A República*, como espelhamentos ilusórios do real, objectos aparentes e desprovidos de existência (596e1-606e1). Mas Cabrita aceita o desafio e faz dos objectos espelhados algo de real *desde o interior*, desde o ponto onde nasce, tornando a *fictura* pintura, acima de tudo táctil e não aparente, pois, como venho afirmando, a pintura vem do simulacro e dele se reconstrói verdadeira, ou seja, a verdade nasce no simulacro, táctil e impressivamente. Leia-se, portanto, o próprio sábio hispalense e autor de *Etymologiarum / Etimologias*:

A pintura é a imagem que representa a aparência de alguma coisa que, contemplando-a, nos provoca a sua recordação. Diz-se *pictura* no sentido de *fictura* (ficção), porque é uma imagem fictícia e não autêntica. Daqui que também se denomine *fucata* (simulacro), quer dizer, pintada com cor fictícia, à qual não devemos dar crédito, por não ser verdadeira. Por esta razão há algumas pinturas que no seu afã de representar a realidade autêntica abusam da cor e, ultrapassando a própria realidade, conduzem à mentira¹⁴,

Interessa perceber que o táctil ou o pobre elemento de construção (sobretudo gostaria de referir a fita adesiva), em Cabrita, representa a realidade sem abusos: na temperança e escolha das matérias, à beira da sua dissipação. A organicidade de certos materiais e processos de Cabrita, *do cartão até à luz* (e da luz à velatura), leva-nos a uma pintura e arte simultaneamente pictórica, escultórica e ficcional.

LUX LUMEN ILUMINATIO

E somos chegados aos usos da luz, da luz que desenha lâmpadas (mais do o contrário, porque o *fiat lux* vem antes de tudo). As suas múltiplas declinações foram reunidas num largo volume intitulado *Lumen* (2019)¹⁵. Certamente não por acaso, escolha pertinente, portanto, *lumen* e não *lux*. Tentemos a explicação.

Este entendimento e divisão medieval da luz em *lux* e *lumen* parece-me herdar, de certa forma, o tratamento ambíguo e ambivalente da luz por Platão (esta e a realidade da sombra, seu par) ou melhor, podemos experimentar tomar esta divisão como uma tentativa de sistematizar algumas ideias de Platão à escolástica. O abade Suger de Saint-Denis, «inventor» do gótico (na teorização de Panofsky), esquematiza as diferentes «luzes» neste triplo movimento: *lux*, *lumen* e *iluminatio*. É aqui deveras importante percebermos que esta partição da luz exemplifica-se privilegiadamente na obra de arte, que, no caso de Suger, é a função representacional da arquitectura (de novo, a casa). E aliás, é a obra de arte arquitectónica que produz e

“non-painting” (i.e. apparently not as part of a “composition”), creating an essentially organic theatricality that contrasts with the monochrome-supporting aluminium door frames (see *Lisbon Gates*, 1997, or *Estrada das Lágrimas* [Road of Tears], 1997). Here, the fragile and rudimentary adhesive tape (an “inappropriate” element) supports the technically “perfect” door frame, once again elevating trash to the highest aesthetic status alongside the meticulously designed and technically “clean” door frames used as windows (*Barcelona Red and Black Window*, 1999). These (or the cited ones) belong to the series *Cidades Cegas* [Blind Cities] (from the same year), consisting of models or houses to be destroyed, suggesting the precariousness of adhesive tape as a building material – for houses, picture frames or houses made of card, paperboard or glass.

PICTURA FICTURA FUCATA

Remains of houses, structures that suggest entire buildings, debris and brick foundations that indicate finished and once-grand, and here thinned out, structures, or “cathedrals”; the start and end of a house or temple, structures and surplus structures announcing the 90s to which this work belongs, and cities that are imaginary and invisible (or non-visualised, as I prefer to say). Raw spaces that can be contemplated from inside. These objects, paintings and houses gather and converge with the words of Saint Isidore of Seville, who compared painting with fiction and simulacrum, while they diverge at the exact same time from these considerations because they are identical, within and without.

Take how the Hispanic sage talks to us of painting, which is *fictura* (fiction, painting) and *fucatus* (simulacrum), remaining largely true to Plato, who, in *The Republic*, considers the art of painting and poetry as the imaginary mirroring of reality – apparent objects devoid of existence (596e1–606e1). However, Cabrita accepts the challenge and makes something real from the mirrored objects from the inside, from the point at which it is born, turning *fictura* into painting, above all tactile and non-apparent. As I have suggested, painting comes from simulacrum and from it the truth is reconstructed. That is, the truth is born in the simulacrum, tactilely and impressively. Here is what the Hispanic sage and author of *Etymologiae*/*Etymologies* has to say himself:

A picture is an image representing the appearance of some object, which, when viewed, leads the mind to remember. It is called “picture” (*pictura*) as if the word were *fictura*, for it is a made-up (*fictus*) image, and not the truth. Hence also the term “painted” *fucatus*, that is, daubed with some artificial colour, and possessing no credibility or truth. Thus, some pictures go beyond the substance of truth in their attention to colour, and in their efforts to increase credibility move into falsehood...¹⁴

It is interesting to realise that the tactile or rudimentary constructive element (I would especially like to mention the adhesive tape) in Cabrita’s work represents unalloyed reality: in the moderation and choice of materials, at the very edge of their own dissipation. The organic quality of some of Cabrita’s materials and processes, from the card to the light (and from the light to the glaze), leads us to painting and art that is simultaneously pictorial, sculptural and fictional.

LUX LUMEN ILUMINATIO

And now we come to the uses of light, that which designs bulbs (as opposed to the other, *fiat lux*, which comes before all others). Its multiple declinations were compiled in a large volume entitled *Lumen*. (2019)¹⁵. The choice – *lumen* rather than *lux* – was a purposeful, and therefore pertinent, decision. I will try to explain why.

This medieval understanding and division of light into *lux* and *lumen* seems, I think, to inherit to a degree Plato’s ambiguous and ambivalent treatment of light (this and the reality of shadow, its peer) or, rather, we can experiment with making this division as an attempt to systematise some of Plato’s ideas on scholasticism. Abbot Suger of Saint-Denis, the “creator” of the Gothic style (according to the theory of Panofsky), outlines the different types of “light” in this triad: *lux*, *lumen* and *iluminatio*. It is very important here to realise that this partition of light is ideally exemplified in the work of art, which, in Suger’s case, is the representational function of architecture (once again, the house). In fact, it is the architectural work of art that produces and allows this partition. Therefore, *lux*, *lumen* and *iluminatio* (the sublimeness of and in illumination).

14. Santo Isidoro de Sevilla, *Etimologias*, trad. do latim José Oroz Reta e Manuel-A. Marcos Casquero, Madrid: BAC, 2018, p. 1283 (XIX16.1).
15. Ver Nota 2.

14. Saint Isidore of Seville, *The Etymologies of Isidore of Seville*, transl. by Stephen A. Barney et al. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 380 (XIX.xvi.1–xvii.12).
15. See note 2.

permite tal partição. Portanto, *lux*, *lumen* e *illuminatio* (a sublimidade da e na *iluminação*).

Lux é a luz física exterior, a luz do sol e do luar noturno, a luz exterior na qual vivemos fora do templo, no exterior da catedral gótica feita para transformar a luz em *outra luz*. Esta luz profana ilumina tudo e todos por igual. A partir do momento em que ela atravessa o vitral do templo e penetra na casa de Deus, *lux* é *lumen*, luz sagrada e sobrenatural (espiritual, genésica e princípio das formas que criam e foram criadas para o Abade Grosseteste, e é também a *lumen supernaturale*, na filosofia escolástica de Henrique de Ghent, no século XIII). Entretanto, dentro do templo, esta luz-*lumen* atravessa o olhar do crente; nele penetrando transforma-se em iluminação, elevação e transformação interior. Seguindo alguns destes ensinamentos é então possível aproximar a luz nunca vista por aquele que se liberta da caverna platonista desta luz-conhecimento, coisa não profana, *lumen*, portanto.

Lumen provavelmente, sim, mas não algo de natureza apenas incorpórea, porque a obra de Cabrita, na pintura, nos poços (que são sinais ou fluxos de respiração das casas e a casa um motivo central, a «casa do ser», eco heideggeriano), nas figuras escultóricas de hospitais (*H. Suite*, série de meados de 90) ou na convocação da luz, esta obra, dizia, é algo da ordem da *matéria*, parecendo seguir Plínio, O Velho, que, como teoriza Georges Didi-Huberman¹⁶, se opõe à ordem das ideias de Vasari, cujo neoplatonismo (veja-se posteriormente também Giovan Pietro Bellori, curiosamente um dos mais acesos opositores de Caravaggio, repito)¹⁷ convoca a ideia contra a matéria, sendo a ideia servida pelo *disegno*, a perfeição teleológica (em Vasari há, na arte, uma finalidade, em Plínio há antes uma dignidade e nenhuma narrativa, nenhum progresso, nenhuma teleologia). Os outros conceitos de Vasari são a *gentileza*, a *grazia*, a modelação e o *chiaroscuro*, este, em Leonardo, o apogeu da arte (ainda segundo Vasari), a que se junta a *terribilità* de Miguel Ângelo (Vasari, outra vez).

Em Pedro Cabrita Reis, como se vê, não há uma ordem cronológica evolutiva (em contraposição, em Vasari tal existe na passagem do medievalismo para o Renascimento, questão de vida ou morte para a pintura), em Cabrita, como disse, não há progresso nem linhagem natural (e aqui, nesta exposição, nesta antologia que também é um «dizer», uma fala, um *statement* como numa sinfonia, segundo Nikolaus Harnoncourt), não há uma narrativa, a série *H. Suite* pode misturar-se com as *Flores*, os anos 80 com a actualidade e num destacado relance pode aparecer um desenho dos anos 70, tudo matérias não cronológicas, logo, nada aqui tem uma data. O caminho é o da matéria, a exposição é não cronológica e Apeles (Plínio) pode misturar-se com Miguel Ângelo (não lhe é inferior, há factos que aqui não fazem sentido), a história avança e recua, em suma, lê-se a contrapelo e sem triunfalismo.

Não há neste território nenhum triunfo das finalidades, não há uma arte cuja finalidade seja a superação de algo, como em Vasari, quando a Idade Média tinha de ser superada em nome da sobrevivência da pintura desprestigiada. Aparecem paisagens de onde menos se espera, ou então paráfrases de Goya. Luz, poços e água, tubos e cabos de ligação, casas em tijolo «escavacadas»¹⁸, nestes termos há nesta poética dos lixos, da sombra e do enigma, sobretudo um discurso da origem e não do tempo que passa e como passa, pois a origem é algo que interessa muito mais do que a perfeição de Vasari ou Bellori.

POÉTICA DA ORIGEM... COMO SE DEUS NÃO EXISTISSE

A origem é um conviver com a essência mais do que com a história. Enquanto em Vasari havia a bela «escultura», em Plínio elevava-se um género de efigies que sinalizavam genealogias de famílias e seres cuja origem podia ser anónima, mas não forçosamente nobre. Apenas reconhecíveis para os seus. A arte, para Plínio, era de natureza ritual e abandonava a ideia bela, elegante e mimética. A busca era pela imagem justa (*dignitas*). Cada peça se isola no seu corpo e tem a sua história não integrando a História (e, neste ponto, recordamo-nos de Warburg). Ou melhor, só há história no interior de cada obra, a dos fluidos que atravessam os poços, cada casa é, como um dos títulos, uma *casa do esquecimento*. O branco dos poços cega, portanto é *lumen*, como *lumen* é a notável intervenção luminista *Campo / Field* para a Chiesa de San Fantin de Veneza, onde a luz (*lumen*) se mistura, vinda das profundezas indefinidas, misturada com roupa, esses pedaços do ser humano e seus objectos (mas pessoais), tudo revolvido por pedras entre luzes que afirmam que do caos vem a noite, o Éter, a terra, o

Lux is the exterior physical light, the light of the sun and of the nocturnal moon. It is the exterior light in which we live outside the temple, outside the Gothic cathedral made to transform light into another light. This profane light illuminates everyone and everything equally. From the moment it passes through the glass of the temple and penetrates the house of God, lux becomes lumen, the sacred and supernatural light (spiritual, genésica and the beginning of the forms that create and were created for Abbot Grosseteste; it is also the lumen supernaturale in Henry of Ghent's 13th-century scholastic philosophy). Meanwhile, inside the temple, this lumen light crosses the gaze of the believer; penetrating it, it becomes enlightenment, elevation and inner transformation. Following some of these teachings, it is then possible to approach the light never seen by they who break free of Plato's cave, of this light-knowledge, of this non-profane thing and therefore lumen.

Probably lumen, but not something of a merely incorporeal nature. Because Cabrita's oeuvre – in his paintings, wells (which are signs or flows of respiration of the houses and the house is a central motif, the “house of being”, echoing Heidegger), sculptural figurations of hospitals (H. Suite, a mid-90s series) or convening of the light – is, so to speak, material in nature and seemingly takes after Pliny the Elder. As Georges Didi-Huberman theorises¹⁶, Pliny the Elder opposes Vasari's order of ideas whose Neo-Platonism (see also later Giovan Pietro Bellori, oddly one of Caravaggio's most ardent detractors, I repeat)¹⁷ pits idea versus matter, the idea being served by disegno, teleological perfection (Vasari sees a purpose in art, whereas Pliny sees a dignity and no narrative, progress or teleology). Vasari's other concepts are kindness, grazia, modelling and chiaroscuro, this latter of which, in da Vinci, represents the pinnacle of art (still according to Vasari), to which one can add Michelangelo's terribilità (Vasari again).

As we can see, there is no evolutive chronological order in Cabrita's work (in contrast, it exists in Vasari's in the passage from medievalism to the Renaissance, a matter of life or death for painting). As I said, Cabrita's work has no progress or natural lineage (and here, in this exhibition, in this anthology that is also a “remark”, an utterance, a statement like in a symphony, according to Nikolaus Harnoncourt), there is no narrative. The series H. Suite can be mixed with Flores, the 80s with today and, in a highlighted glance, can look like a drawing from the 70s; all non-chronological material and, therefore, nothing here has a date. The path is that of matter. The exhibition is non-chronological and Apelles (Pliny) can be mixed with Michelangelo (he is no lesser an artist – there are facts that make no sense here); history advances and retreats; in short, it goes against the grain and without any sense of victory.

There is no triumph of purpose in this realm; there is no art whose purpose is to go beyond something, as with Vasari, when the Middle Ages had to be overcome in the name of the survival of a discredited painting. Landscapes appear where they are least expected, as do paraphrases by Goya. Light, wells and water, connecting pipes and cables, “escavacadas” brick houses¹⁸ – in these terms, there is in this poetics of trash, shadow and enigma above all a discourse of the origin and not of the time that passes and how it passes, since the origin is far more interesting than Vasari or Bellori's perfection.

POETICS OF ORIGIN... AS IF GOD DID NOT EXIST

The origin is about living with the essence rather than history. While Vasari had his beautiful “sculpture”, Pliny elevated “effigies” that signalled genealogies of families and beings whose origins could be anonymous but not necessarily noble. Merely recognisable to their own. Art, for Pliny, was ritual in nature and abandoned the beautiful, elegant and mimetic idea. It was the search for a fitting image (dignitas). Each piece is isolated in its own body and has a past outside history (and here we bring Warburg to mind). Alternatively, there is only history inside each work, that of the fluids which wind their way through the wells; each house, like one of the titles, is a house of forgetfulness. The whiteness of the wells is blinding, so it is lumen, just as it is lumen in Campo / Field, his remarkable piece for the Chiesa de San Fantin in Venice, where the light (lumen), from the indefinite depths, merges together, mixed with clothes, those bits and pieces of human beings and their (personal) objects, all stirred up by stones between lights affirming that out of the chaos come night, Ether, soil, day and calm. Or the end, death and dreams (Hesiod). The divine clamour, that does and does not exist but, in not existing, is subject to prayer, as Simone Weil writes (“pray as if God does not exist”)¹⁹.

16. Cf. Georges Didi-Huberman, *Diante das Imagens: História da Arte e Anacronismo das Imagens*, trad. Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2017, pp. 75-107.

17. No «terceiro domingo de Maio de 1664», Bellori profere a sua conferência, «A Ideia do Pintor, do Escultor e do Arquitecto, Seleccionada entre as Belezas Naturais Superior à Natureza», na Academia Romana de S. Lucas. Aqui desenvolve princípios neoplatonistas nos quais a Ideia de Beleza na mente tem por finalidade corrigir a Natureza, Ideia não inata, mas antes fruto da contemplação do sensível. É o culminar de um processo de purificação das formas. No fundo, há muito que as artes se afastaram da poética da origem de Plínio.

18. O termo «escavacar» uma arquitectura vem de Cabrita. «Escavacada» torna-se escultura reverberando a citada desconstrução ou destituição da pele da escultura, exposta desde o seu «ventre», como tenho vindo a considerar. Em 2001, Cabrita é convidado aceitando, da parte do amigo Alberto Carneiro, a participar com uma escultura, que foi inicialmente uma casa de tijolos num jardim perto de uma cascata. Foi então realizada *Uma escultura para Santo Tirso*. Mas, para o autor, a obra estava inacabada, faltava «escavacá-la» (aos tijolos). Dezassete anos depois, Cabrita procede como ideara de início: a casa foi escavacada por um conjunto de pessoas com martelo de pico de pedreiro, abrindo-se mais do que à escultura, à natureza, fazendo parte de uma outra verdade, como afirmo das artes: a sua aparência (Platão) aberta torna-se uma verdade impressiva. Ver Álvaro Moreira (organização), *Pedro Cabrita Reis: La Grande Table et al...*, Santo Tirso: Museu Internacional de Escultura Contemporânea, 2019.

16. Cf. Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Penn State University Press, 2004: pp. 75-107.

17. On the “third Sunday of May 1664”, Bellori delivered an address at the Accademia di San Luca on “The Idea of the Painter, the Sculptor and the Architect”. In it, he set out Neo-Platonic principles in which the purpose of the mind's Idea of Beauty is to correct nature, not an innate idea but rather the product of contemplating the sensory. It is the culmination of a process of purification of forms. In essence, the arts distanced them-selves from Pliny's poetics a long time ago.

18. The term escavacar, to “hack at”, an architectural structure is Cabrita's own. An escavacada structure becomes a sculpture by reverberating the cited de-construction or destitution of the skin of the sculpture, exposed from its “belly”, as I have discussed. In 2001, Cabrita accepted an invitation from his friend Alberto Carneiro to create a sculpture, originally a brick house in a garden near a waterfall, which resulted in “A sculpture for Santo Tirso”. However, for the artist, the artwork was never finished, not having been “hacked at” (the bricks). Seventeen years later, Cabrita started it again as he had imagined it. The house was hacked at by a group of people with masonry hammers, opening it up to more than just sculpture or nature and making it part of another truth, as I affirm of the arts: its open appearance (Plato) becomes an im-pressive truth. See Álvaro Moreira (coordinator), Pedro Cabrita Reis: La Grande Table et al.... Santo Tirso: Museu Internacional de Escultura Contemporânea, 2019.

19. Simone Weil, *La Gravedad y la Gracia*, trans. by Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 1998, p. 70.

dia e a bonança. Ou o fim, a morte e o sonho (Hesíodo). O clamor divino, que existe e não existe, mas, não existindo, é sujeito da reza, como escreve Simone Weil (*rezar pensando que Deus não existe*)¹⁹.

Cada obra se despe de adornos e datação. Cada corpo é isolado pela sua aparência (um desafio: trabalhar com a aparência para gerar o verdadeiro, uma dialética difícil, mas a única que merece ser lidada, porque só vale lidar com o impossível), teatro sem teatro, obras isoladas e, na exposição em que tudo se liga, obra única. Revelação do segredo da aparência, *mas na aparência*, no seu interior, desde o seu interior. Catedral por construir mas já terminada ao mínimo sinal. Os ecos dos mapas do céu na viagem do céu ao mundo. Este, por onde ainda se caminha.

Janeiro, 2024

Each artwork is empty of adornment and date. Each body is isolated by its appearance (a challenge: work with appearance to generate the truth – a difficult dialectic but the only one that merits being dealt with, as it is only worth dealing with the impossible) – a theatre-less theatre, isolated works and, in an exhibition where everything is inter-connected, unique work. Revelation of the secret of appearance, but in appearance, on the inside and from the inside. A cathedral yet to be built but already finished with the least of fuss. The echoes of the maps of heaven in the journey from there to the world. This place where one continues to plod along.

January, 2024

19. Simone Weil, *La Gravedad y la Gracia*, trad. Carlos Ortega, Madrid: Trotta, 1998, p. 70.





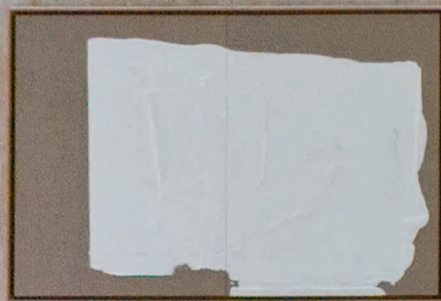
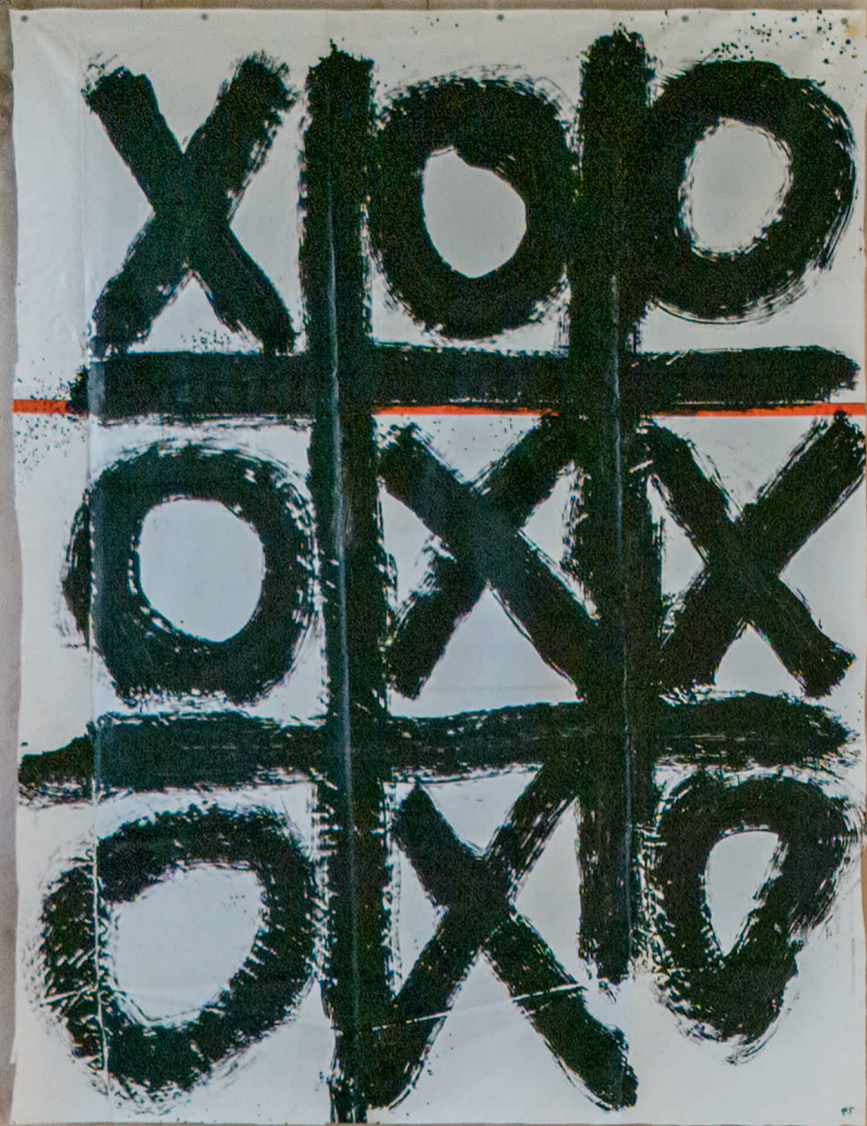


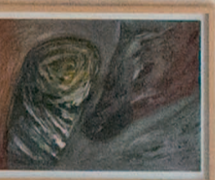
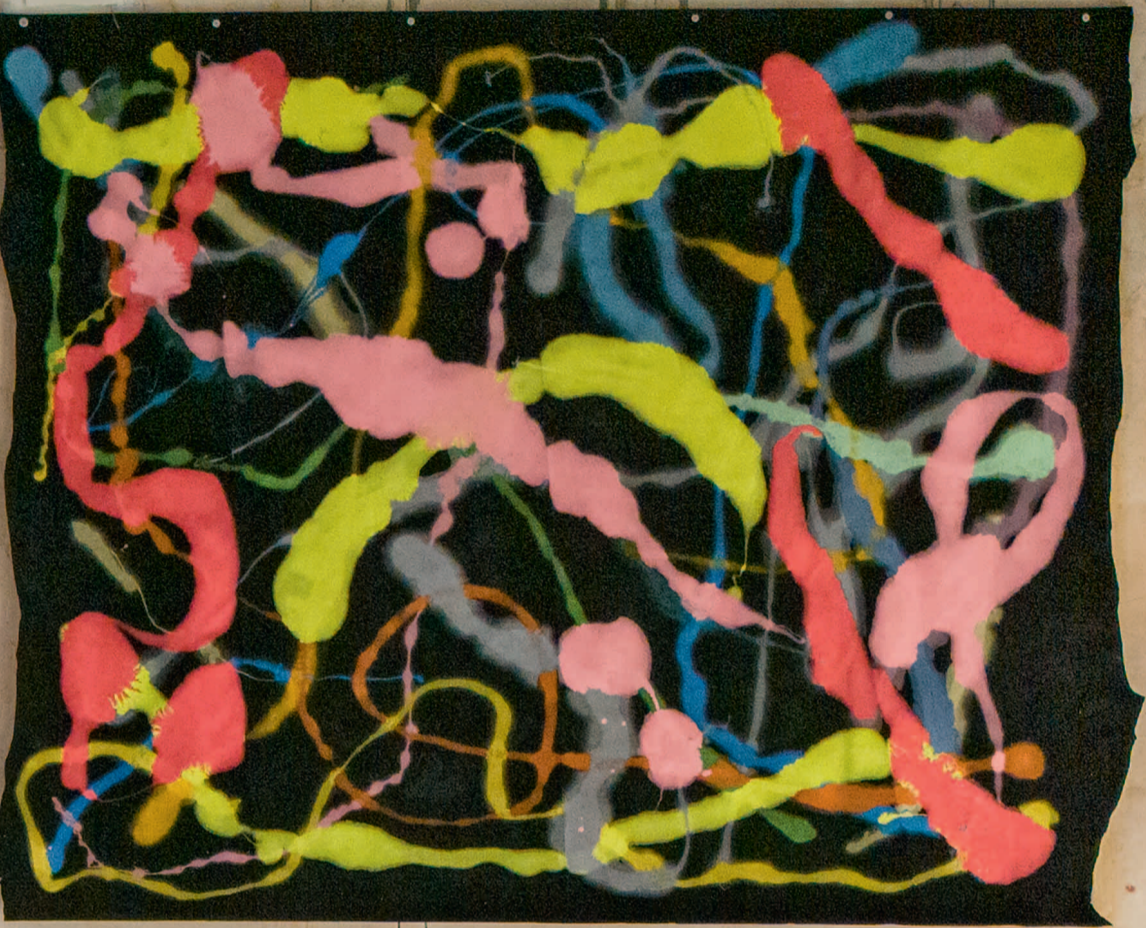












UM ARTISTA QUE TRABALHA PARA A HISTÓRIA

Dalila Pinto de Almeida

O PRINCÍPIO

Tudo começou à mesa, como de resto muitas das concretizações do Pedro, e desta vez, como também é frequente, à volta de uma travessa de bacalhau cozido com batatas, grão e ovos e vinho, mais o tinto da sua produção algarvia Casa da Queimada. O remate traria a doçaria de mão familiar e tudo é muito, tem a generosidade de mãos dadas com o excesso.

É claro que a ideia do projecto vinha há muito germinando na cabeça do artista e, quando senta à mesa uma espécie de núcleo central que irá reflectir sobre o mesmo, percebemos a grandiosidade do empreendimento.

De imediato fala-nos do esboço que naquele momento ainda só está na sua cabeça e começam a saltar toda a espécie de sugestões próprias do entusiasmo gerado para tornar possível o que viria a revelar-se uma epopeia com a sucessão de acontecimentos extraordinários, surpresas, obstáculos e vitórias também, determinados pela escassez de tempo.

Quando me atira, «Vais escrever um texto para o livro», sou apanhada de surpresa, afinal frequento o meio artístico, mas não sou do meio. O livro, venho a perceber, é esta publicação da exposição retrospectiva de 50 anos de trabalho, onde cabem as análises à obra pelos críticos de arte Carlos Vidal e João Pinharanda e as fotografias de João Ferrand, Juan Rodriguez e Manuel Falcão.

À minha primeira pergunta – «Sobre o que pretendes que escreva?» – lança-me: «Tens carta branca», o que significa encontrar a matéria base nas conversas que fomos tendo e na observação privilegiada que pude fazer em diferentes momentos. Mais tarde haverá de acrescentar a ausência de tabus, significando com isso que tudo o que vier a dizer-me não necessita de ser editado nem de ser visto antes da publicação.

Será claro, para quem conhece o artista, para quem o escuta, que não é difícil encontrar matéria no discurso prolífico e intenso que lhe é característico. Em todo o caso posso dizer que, além das questões que desde logo me surgiram, como saber o que representa esta retrospectiva neste momento, como entender a conceptualização e a *desintelectualização* (palavra sua) da sua obra ou perceber como recebe a imagem que lhe é dada pelos outros, me foi muito útil a observação de toda a sua gestualidade, como que uma ilustração de um imago que lhe é muito próprio.

Depois de uma conversa formal e estruturada, combinada para iniciar o processo, pude acompanhar a sua evolução, com mais ou menos detalhe, em encontros com outros envolvidos que foram chegando por via da extraordinária capacidade do Pedro de mobilização e de gerar entusiasmo em pessoas com papéis tão diferentes como um patrocinador ou um electricista.

Sem que estes se dêem conta, apropria-se do seu tempo de uma maneira que os galvaniza, há momentos em que todos estão atrasados para as suas vidas, como que sugados.

A DÁDIVA

São cerca de 1500 trabalhos, grande parte deles mostrados pela primeira vez em Portugal, incluindo os estudos para As Três Graças, um conjunto escultórico integralmente feito em cortiça e que foi apresentado uma única vez em Paris, no Louvre, no Jardim das Tulherias em 2022.

Para esta exposição foram seleccionadas apenas pinturas, esculturas, fotografias, desenhos e gravuras da colecção privada do artista. Nasce assim o título do projecto: «Atelier».

O conjunto de obras atravessa um percurso histórico de cerca de 50 anos de carreira que Pedro Cabrita Reis descreve como

AN ARTIST WORKING FOR HISTORY

THE BEGINNING

It all began at the table, as in fact do many of Pedro's creations, and this time, as is also frequent, around a tray of boiled salt cod with potatoes, chickpeas, eggs and wine, plus Casa da Queimada, the red he produces himself in the Algarve. The finishing touch comprised a dessert made by familiar hands in large quantities – he has the generosity of someone given to excess.

Of course, the project had been germinating in the artist's head for a long while, and when he sits at the table, like a kind of central brain to reflect upon it, you realise the grandeur of the undertaking.

He immediately outlines his plans which at that moment are still only an idea in his head and a whole flood of suggestions generated by his excitement start to emerge for what will be an epic occasion, with a succession of extraordinary events, surprises, obstacles and triumphs, all dependent on the shortness of time available.

When he throws "You're going to write something for the book" at me, I'm taken aback. I dip into art world, but I'm not a part of it. The book, I come to realise, is this catalogue for the retrospective exhibition of 50 years of his work, including essays by the art critics Carlos Vidal and João Pinharanda and photos by João Ferrand, Juan Rodriguez, and Manuel Falcão.

To my first question – "What do you want me to write about?" – he replies with: "You decide." Which means finding the basic ingredients in our conversations and my privileged observations at different times. Later, the absence of taboos will have to be added, meaning that everything he might tell me won't need editing or reviewing before publication.

For anyone who knows the artist, anyone who has listened to him, it will be obvious that it is not hard to find material in the prolific and intense discourse he is known for. In any event, I can say that, besides the questions that immediately came to mind – such as how to understand what this retrospective represents at this moment, what is meant by the conceptualisation and deintellectualisation (his word) of his work and how he reacts to the image others have of him – it was very useful for me to observe his every trait, as if it were an illustration of an imago that is deeply his own.

After a formal and structured conversation, agreed upon to get the process underway, I was allowed to follow its evolution, in greater or lesser detail, in encounters with other people who gradually became involved through Cabrita Reis's extraordinary ability to motivate and excite people as different as sponsors and electricians.

Without them realising, he appropriates their time in a way that galvanises them. There are moments when, as if completely sucked in, all of their lives are put on hold.

THE GIFT

The exhibition will comprise around 1500 works, most of them shown for the first time in Portugal, such as the drafts for As Três Graças (The Three Graces), a set of sculptures made completely out of cork and shown only once in the Tuileries Garden at the Louvre in Paris in 2022.

For the exhibition, paintings, sculptures, photos, drawings and engravings were selected from the artist's private collection, hence the project's title: "Atelier / Studio".

The set of works traverses a historical trajectory of around 50 years of Cabrita Reis's career that he describes as being a period of "dreams, enchantment, travel, exhibitions and discoveries, and is a testimony to an in-depth learning that he happily offers up to Lisbon's scrutiny, as well as the countless foreign visitors that come to experience its charms."

The desire for this retrospective to happen alongside the ARCO Lisboa Art Fair in May 2024 will boost these "countless visitors" among an audience comprising gallerists and collectors.



sendo de «sonhos, encantos, viagens, exposições, descobertas e que são testemunho de uma profunda aprendizagem que com todo o prazer oferece ao escrutínio da cidade de Lisboa, bem como dos inúmeros visitantes de fora que vêm experimentar os seus encantos.»

A vontade de que esta retrospectiva aconteça alinhada com a Feira de Arte Contemporânea ARCO Lisboa, em Maio de 2024, vem reforçar esses «inúmeros visitantes» com um público feito de galeristas e colecionadores.

A exposição funcionará ainda como a antecâmara do seu projecto de criar uma Fundação, «uma ferramenta para instituir o artista como lugar da comunidade.» Será a continuação do seu lugar no mundo: «Protejo a obra, aquela que não vai para os meus descendentes.»

Há algo de religioso, de transcendente quando expressa o «dar aquilo com que se foi abençoado», sublinhando: «o que faço não me pertence, às pessoas e ao mundo pertence.»

É esta ideia de dádiva que quer transmitir. No livro *Les Trois Grâces* que acompanhou a referida obra aquando da exposição nas Tulherias, João Pinharanda escreveu: «Os seus cadernos

The exhibition will also work as an antechamber for his project to create a foundation, "a tool to establish the artist as a place for the community." It will be a continuation of his place in the world: "I protect my work, whatever won't be passed on to my descendants."

There is something religious, transcendental, when he says "giving what you've been blessed with. What I don't mine; it belongs to the people and the world," he stresses.

*It is this idea of a gift that he wants to convey. In the book *Les Trois Grâces [The Three Graces]* that accompanied the aforementioned work when it was shown at the Tuileries, João Pinharanda wrote: "His notebooks were full of images of the Three Graces and research on the historical genesis and evolution of the symbolic significance of the figures: grace and beauty; the gift of God; reception and retribution..."*

I remember what he told me some time ago: "I don't complain, because I never put myself in the position where people think they're doing me a favour." He is the giver, the one who bestows, even if others regard what they give him as a privilege.

encheram-se de imagens das Três Graças e de pesquisas sobre a gênese histórica e a evolução do significado simbólico das figuras: de graça e de beleza; de dádiva; de acolhimento e de retribuição...»

Recordo o que me disse lá mais para trás no tempo, «não me queixo porque nunca me ponho em posição de as pessoas acharem que me fazem favores.» É ele que dá, que oferece, ainda que os outros vejam o que lhe oferecem como um privilégio.

A PERSONA

Que personagem existe na cabeça desta pessoa, o Pedro Cabrita Reis? Como refere David Brooks, autor de *The Road to Character*, provavelmente já todos tivemos ou temos um arquétipo a capturar o nosso papel na sociedade. Quem será ou terá sido o herói de alguém que ainda hoje se arrepiá com a grandiosidade, por exemplo, de um funeral como o de Fidel Castro, que teve oportunidade de presenciar? Que sugere Maquiavel e Jorge de Sena como leituras? Que só viaja se o trabalho o exigir ou por motivos gastronómicos? Alguém que escreve mensagens no telemóvel em maiúsculas exclamadas? Para quem cada refeição tem contornos de um ritual religioso, como quando com gestos brutos, expandidos, desfaz com as próprias mãos um *panetone* que de seguida rega de alto com *zabaione*, como se estivesse perante a tela onde a tinta vai escorrer? Acredito que para Pedro Cabrita Reis não existe um herói que não seja ele próprio.

Há nele uma energia que persegue o prazer, a intensidade e a excitação, a sua vida parece ter sido e continuar a ser vivida sob o lema da satisfação, o risco trar-lhe-á mais recompensa, certamente, do que o medo da punição. O que possam dizer dele não lhe interessa e a esse propósito, no seu relato acerca de Picasso, adiante neste texto, que lhe entrou pelos seus 14 anos adentro, podemos entender o alcance desta afirmação.

Quando começo por lhe perguntar se o projecto que tem na cabeça para esta retrospectiva, que vai além de uma exposição da sua obra, é uma visão, um sonho, prefere falar-me de balanços, cuja importância é determinada pelo «olhar que trazem à prática do atelier». Esses balanços funcionam como uma espécie de crítica, uma «rarefacção ou limpeza» em simultâneo com uma «crítica de construção» que permitirá a continuação do trabalho. Mas logo de seguida acaba por falar-me de um sonho com «contornos amargos», surgindo o tema do balanço de vida. Esta é uma conversa por onde perpassa a morte e a vida, por esta ordem.

Já em 2016 nas conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro, publicadas sob o adequado título *A Voragem do Mundo*, o artista referia: «Tenho uma ambição de imortalidade incontável e vejo-me na história daqui a 200 anos».

Agora diz-me:

«Os balanços de vida trazem inevitavelmente a medição da morte. E essa medição da morte, que acompanha inexoravelmente a vontade de rever o que foram os momentos de vida, traz um limite a partir do qual não se pode imaginar mais nada. Portanto, a retrospectiva tem sempre um carácter, não diria ambivalente, nem dúbio, mas sim de complexidade, porque inclui noções de olhar sobre a vida e reflexões sobre a perspectiva da morte. Por isso é que se calhar elas são tão importantes.»

Quando conversámos havia pouco tempo que, numa entrevista à revista *Visão*, referira a vontade de «desaparecer no anonimato.» Intrigada pelo que para mim soava a um paradoxo, alguém com tamanho desejo de imortalidade a querer desaparecer no anonimato, questiono a convivência dessas duas vontades. Acresce o registo «obsessivo» que faz do seu quotidiano, os cadernos em que esboços e pensamento estão lado a lado com o quotidiano de uma conta de supermercado e que espera lhe sobrevivam.

Esses cadernos vão ficar?

«Esperemos que sim, quer os cadernos, que é, como sabes, o registo quase diário, de uma forma obsessiva, exaustiva e talvez até, diria eu, cansativa, de uma enumeração dos momentos de vida. Perguntamo-nos para quê, se a vida foi vivida para quê escrever sobre ela com um tal grau de exigência e de detalhe. Não sei porquê, só sei que não consigo furtar-me a essa necessidade de permanente registo do que sou, do que faço, do que penso, das conversas que tenho, das pessoas que encontro, dos momentos que vivo no dia-a-dia. Isso poderá fazer parte do legado. Poderemos sempre questionarmo-nos sobre a importância do legado. O conceito de legado tem agarrado a si uma vocação, a meu ver, talvez negativa, que é a vocação historicista e de uma presunção arrogante da importância do que se fez, que é inevitavelmente contraditória da vocação do anonimato. Ora, nessa contradição entre o desmesurado ape-

THE PERSONA

Who is this person that inhabits Pedro Cabrita Reis's head? As David Brooks, author of The Road to Character, notes, we have probably all had or have an archetype that captures our role in society. Who is or was the hero of someone who still gets goose bumps at, for example, the grandeur of the funeral of someone like Fidel Castro, which he had the opportunity to attend? Who suggests Machiavelli and Jorge de Sena as reading matter? Who only travels if work requires or for gastronomic reasons? Who writes text messages in full caps? Who regards each meal as akin to a sacred ritual, as when destroying a panettone with his own hands in rough expansive gestures and then pouring zabaione all over it from a height, as if he were standing before a canvas of dripping paint? I don't believe Pedro Cabrita Reis has any hero except himself.

He has an energy that pursues pleasure, intensity and excitement; his leitmotif seems to have been, and still is, satisfaction; risk certainly brings him more reward than the fear of punishment. He doesn't care what people say and in his comments further on about Picasso, who penetrated deep within him at the age of 14, we realise the full extent of what that means.

When I start by asking him if the project in his head for this retrospective, which goes beyond an exhibition of his work, is a vision, a dream, he prefers to talk about taking stock, whose importance is determined by the "eye it brings to studio work." It works as a kind of critique, a "rarefaction or cleansing" in tandem with a "construction critique" that allows the work to proceed. But immediately afterwards he mentions a "darkly contoured" dream that leads to the theme of taking stock of life. This is a conversation that traverses death and life, in that order.

In 2016, in his conversations with Sara Antónia Matos and Pedro Faro, published under the appropriate title "A Voragem do Mundo" [The Whirling World], the artist said "I aspire to an uncontrollable immortality and I see myself being talked about 200 years from now."

He tells me:

"Taking stock of life inevitably leads to scrutinising death. And this scrutiny, which inexorably accompanies the urge to review life's moments, introduces a limit after which you can't imagine anything more. So, a retrospective always has its own character – I wouldn't call it ambivalent or dubious but complex, because it includes ideas about looking at life and reflecting on views of death. Perhaps that's why they're so important."

Briefly before we spoke, he mentioned in an interview for Visão magazine the desire to "vanish into anonymity." Intrigued by what sounded to me like a paradox – someone with such a pronounced desire for immortality who wants to vanish into anonymity – I ask him about the coexistence of these two urges. He adds his "obsessive" recording of daily life – the notebooks, which he hopes will survive him, full of sketches and thoughts side by side with the mundane, such as supermarket bills.

Are you going to keep these notebooks?

"We hope to, yes, both the notebooks, which, as you know, are an almost daily record, an obsessive, exhaustive and perhaps, I'd say, even dull list of moments from my life. We ask ourselves why, if life has been lived, write about it in so much detail. I don't know; all I know is that I can't hide myself away from this need to permanently record who I am, what I do, what I think, the conversations I have, the people I meet, the moments in my daily life. This could be part of my legacy. We can always question ourselves about the importance of legacy. The concept of legacy has a vocation, perhaps negative, that I see as being tightly bound to it; this is the historicist vocation and an arrogant presumption of the importance of what we have done, which inevitably contradicts the vocation for anonymity. In this contradiction between the disproportionate appetite to remain and the urge to vanish there exists a kind of no man's land, which I think could be the place where one asks the questions about the life one has led, the desire for the life one wants to have. There's no correspondence between these and other questions; there's no overlapping. But there is a place of questioning and of non-existent answers. Perhaps, this very fragile place, which cannot be materialised, this place of fragile answers and questioning, is the very place where this dynamic of life is. Because we can't imagine that life is formed, materialised, that there is a norm that says life is here, there or somewhere else. Life depends on things that we nevertheless can't determine, or totally understand, or imagine. There's a degree of interrogation, perplexity, uncertainty and certainly of non-answers that life is made of. If I say, as a joke, that when I'm eighty I want to sell beer in Moscovide, or, also as a joke, that

tite de ficar e a vontade de desaparecer há ali uma espécie de lugar nenhum, que eu diria que poderá ser o lugar das perguntas que se fazem sobre a vida que se teve, o desejo da vida que se quer vir a ter. Não há coincidência entre umas e outras destas perguntas, não há sobreposição; há, isso sim, um território de interrogação e de inexistência de respostas. Se calhar, este território tão fragilizado, tão impossível de se materializar, este território de fragilidade de respostas e de interrogação, quem sabe se não será o sítio onde está exactamente esta dinâmica de vida. Porque não podemos imaginar que a vida seja conformada, materializada, que haja uma normativa que nos diga que é por ali, ou por acolá, ou por além, que a vida vá. A vida vai em função das coisas que nós ainda assim não conseguimos determinar, nem perceber por completo, nem imaginar. Há um grau de interrogações, de perplexidades, de incertezas, e seguramente de não respostas, que é a matéria de que a vida se faz. Se eu digo, enfim, a brincar, que quando tiver oitenta anos quero ir vender cervejas para Mosca, ou se digo, ainda a brincar, que tenho a vida toda controlada, na verdade há uma espécie de uma dulcíssima e irresistível inverdade nisso tudo. Porque seguramente eu não sei o que é que vai acontecer. É apenas o meu desejo de controlar aquilo que possa vir a acontecer que me leva a declarar estas intenções de princípio que em boa verdade não constituem um território de rigor ou de pensamento.»

Na sua avidez pela vida, o desejo de controlar está lá, sim, e parece traduzir-se também no espírito colecionador que mais uma vez se materializa e agrega lados bem distintos. A colecção de arte que durante anos construiu e que a Fundação EDP adquiriu, a colecção de cinzeiros enormes e pesados, das mais diferentes origens, da qual me mostra o que lhe foi oferecido pelo Manuel Reis, a quem faz a merecida vénia. E mais recentemente, o início de uma colecção de espumantes portugueses pelos quais começou a interessar-se.

Claro que sabe que não controla nada, ninguém controla, sabemos-lo, e que «é a dúvida que determina o caminho da vida». «Eu sei disso, já sei disso há muito tempo, mas gosto de combinar esta assunção da dúvida com a assunção do desenho da planificação, sendo certo que entre um e outro destes momentos há uma contradição insolúvel, mas se calhar a vida é feita, justamente, do exercício destas contradições insolúveis.»

Qual será então a sua maior perplexidade neste momento da sua vida? – atrevo-me a perguntar, sabendo que raramente o vi surpreendido. Prefere falar de curiosidade.

«Eu não tenho assim tantas perplexidades quanto se possa imaginar, pelo menos tendo em conta aquilo que seria o significado imediato que atribuímos à palavra perplexidade. A perplexidade impõe, ou invoca, uma noção de surpresa e de desconhecimento e de inesperado. Ora, eu não tenho nada disso na minha vida. Se calhar, se eu quisesse dar-te uma resposta a essa tua pergunta, derivaria do conceito de perplexidade para um conceito de... curiosidade. Se a perplexidade é dúvida sobre o que está a acontecer, ou que se prevê que venha a acontecer, já a curiosidade é uma total disponibilidade e abertura para o que venha a acontecer. E eu preferiria que este conceito de perplexidade, pudesse ser substituído pela riqueza que está inerente ao conceito de curiosidade. A curiosidade é o que faz com que não haja nada que esteja fora daquilo que é nossa intenção, o nosso olhar e o nosso pensamento. E porquê a curiosidade? Porque é a curiosidade que é matéria da construção da obra artística, da obra de arte. A curiosidade é justamente o lugar onde se está e a partir do qual se percepção a forma como olhamos as coisas, sobre as quais temos curiosidade, e esse modo de olhar é a matéria, a dinâmica, o processo da construção da obra de arte. A curiosidade levamos a olhar para uma coisa qualquer, por muito simples que ela possa ser, mas dá-lhe uma dimensão nesse olhar que extrapola apenas a mera percepção. Do olhar passamos para a percepção, e chegamos à absorção, à compreensão da estranheza, da riqueza, da vastidão daquilo para que estamos a olhar, e que num momento inicial não nos teríamos apercebido: só a curiosidade é que constrói isso. Da interiorização disso tudo, nasce o acto da obra de arte. Portanto, a curiosidade é, seguramente, para um artista, mais rica do que a perplexidade. A perplexidade introduz a dúvida sem produzir respostas ou soluções, a curiosidade cria-te o território exacto para perceberes como é que deves olhar para aquilo que estás a olhar, e daí advém aquilo que se transforma em obra de arte.»

O que é que ainda hoje estimula essa curiosidade? É claro que o «ainda» não lhe faz sentido.

«O «ainda» não existe, a curiosidade não tem tempo, a curiosidade é parte daquilo que é ser artista. E é uma parte importante.

I have total control over my life, there's actually a kind of very sweet and irresistible untruth about it all. Because of course I don't know what's going to happen. It's just my desire to control what might happen that makes me say these principled intentions that aren't actually realistic or thought through."

In his lust for life, there is indeed a desire to control which also seems to express itself in the collecting spirit that once again manifests and aggregates very different sides. The art collection he built up over years and was acquired by the EDP Foundation, the collection of huge and heavy ashtrays from all over, of which he shows me the one given to him by Manuel Reis, to whom he offers a deserving salute. And more recently, the start of a collection of Portuguese sparkling wines that he has begun to show an interest in.

Of course, he knows he doesn't control anything – nobody does, that much we know – and that "it is doubt which determines life's path. I know that. I've known it for a long time, but I like to combine this assumption of doubt with the assumption of a designed plan, knowing full well that there's an irreconcilable contradiction between them. But perhaps it is the action of these irreconcilable contradictions that life is all about."

So what most perplexes you at this stage in your life? I dare to ask, knowing that I've rarely seen him surprised. He'd rather talk about curiosity.

"There's not much that perplexes me, as you might imagine, at least when you consider the immediate meaning we give the word. Perplexity imposes, or invokes, an idea of surprise, unawareness and the unexpected. There's none of that in my life. Perhaps, to answer the question, I'd drift away from the concept of perplexity towards that of... curiosity. If perplexity is the doubt about what is happening, what is predicted to happen, curiosity is a total receptiveness and openness to what may happen. I'd prefer to replace this concept of perplexity for the depth of meaning inherent to the concept of curiosity. Curiosity is what ensures that there's nothing outside what we intend, what we see and what we think. And why curiosity? Because curiosity is the substance of artistic work, of the work of art. Curiosity is exactly the place where we are and from which we perceive the way as a mode for looking at things, which we are curious about, and this mode is the substance, the dynamic, the process of creating the work of art. Curiosity lets us look at something, however simple it is, and by doing so give it a dimension that extrapolates just the mere perception. We move from looking to perceiving, and we arrive at absorption, at the understanding of oddity, depth, the vastness of what we're looking at, and which we wouldn't have initially realised: only curiosity can do that. From interiorising all of this comes the act of the artwork. So, curiosity is definitely deeper for an artist than perplexity. Perplexity introduces doubt without producing answers or solutions. Curiosity creates the exact place for you to realise how you should look at what you are looking at, and from that comes what turns into the work of art."

What still stimulates this curiosity today? Of course, the word "still" does not apply to you.

"The word 'still' doesn't exist. Curiosity doesn't exist in time; curiosity is part of being an artist. An important part. Curiosity has no temporal duration; its temporal duration is the time of the artist's physical existence."

One of the questions I inserted into the conversation concerns how the artist felt regarding the pejorative or dismissive tone people sometimes adopt when assessing his work. When someone looking at a pile of bricks or heap of wood says "This is or could be a Cabrita Reis", is there any link between a comment like that and his desire to deintellectualise? Pedro roundly – and vehemently – refutes the idea. In contrast, he welcomes the comments, giving them, in all their simplicity, almost transcendental value.

"Let me just say that it could never be seen as a form of de-intellectualisation. The fact that a material object offered up for people to look at could arouse a comment like that is rewarding and ennobling. In other words, when the circumstances are provided to say 'Oh, that could be a Cabrita' at the sight of a pile of bricks, a door leaning against a wall, a broken table missing a leg at the edge of the pavement waiting to be put in the bin, a comment like that is redemption; it is a redemption of the objects which in your view reveal, through your intellectualised knowledge, your aesthetic experience, your historical experience, what Pedro Cabrita Reis's work is. You can transfer this constructed thought of yours, your aesthetic, philosophical thought, to the simple, humble and basic object there at the side of the pavement that looks like trash. And you, someone

Não há uma validade temporal para a curiosidade, a validade temporal da curiosidade é o tempo de vida física do artista.»

Uma das questões que eu trazia para a conversa era a de entender como o artista olha e sente o tom, por vezes, pejorativo ou depreciativo com que algumas pessoas avaliam a sua obra. Quando alguém, perante um amontoado de tijolos ou de restos de madeira empilhados, diz «isto é ou podia ser um Cabrita Reis», haverá alguma conexão desse tipo de comentário com o seu desejo de *desintelectualização*? Pedro recusa essa ideia liminarmente – e com veemência. E, por oposição, valoriza esses comentários atribuindo-lhes uma dimensão quase transcendente na sua simplicidade.

«Deixa-me dizer-te que jamais poderá ser entendido como uma forma de *desintelectualização*. O facto de um objecto material que se oferece ao olhar das pessoas poder suscitar esse comentário é enriquecedor e engrandecedor, ou seja, quando se oferece a circunstância de dizer – “ah, isto poderia ser um Cabrita”, em face de um monte de tijolos, uma porta encostada a uma parede, de uma mesa partida com uma perna a menos na beira do passeio para ser levada pelo caixote do lixo, essa frase é uma frase de redenção, é uma redenção dos objectos que à tua visão oferecem, pelo teu conhecimento intelectualizado, pela tua experiência estética, pela tua experiência histórica do que é a obra do Pedro Cabrita Reis. Tu consegues transferir esse teu pensamento construído, pensamento estético, filosófico, e transportá-lo para a simplicidade, a humildade e a pobreza do objecto que está ali na beira do passeio, aparentemente como se fosse lixo. E tu, que conheces o que é a obra do autor e olhas para essa coisa, que não é mais do que uma coisa que encontraste encostada ao caixote do lixo, dizes – “ah, isto poderia ser um Cabrita.” Isso é um acto de criatividade profundo, porque faz a ponte entre a experiência de uma obra de arte e a confirmação dessa obra de arte como parte do pensamento, em algo que nos vem da vida real do dia-a-dia. Não há entendimento mais perfeito, e mais redentor, e mais rico na construção da percepção do que uma obra de arte pode ser a partir dos modos que estão na origem do seu conceito, da sua construção, da sua materialização, não há nada mais rico do que salvar esses quase nada e trazê-los justamente para dentro da história, da arte neste particular, para dentro do percurso da história da arte, que é aquela que acompanha a obra deste artista em particular – Pedro Cabrita Reis. Não é uma *desintelectualização*, é, ao contrário, um acto de salvação. Tu não tens que ser historiadora, crítica, és uma pessoa informada, as pessoas vão às exposições, conhecem, e, de repente, essa é a minha pequena glória. A de ter conseguido construir, por aquilo que eu disse, por aquilo que eu fiz, por aquilo que eu sou essa espécie de *memento*. O momento que é fazer com que as pessoas, depois de saberem quem eu sou e o que faço e como o faço, terem percebido que a melhor forma de glória é a forma de que as pessoas encontrem no anonimato das coisas que fazem parte da sua vida diária – pontes, portas, janelas, ligações àquilo que seria a obra de arte de um artista, neste caso eu próprio. Portanto, não é, não é... espero ter respondido à tua pergunta com isto.»

Parcialmente, e insisto, lembrando que são os comentários de pessoas que gostam ou precisam que as obras tenham uma explicação. Será que a obra de um artista, qualquer que seja, precisa de ser explicada? Não será maçador um artista explicar porque é que desconstruiu uma série de portas ou de cadeiras? Mais uma vez a resposta vem de rajada:

«Eh pá, não. Ambas as circunstâncias são verdade. Por um lado, é verdade que as obras de arte não carecem de explicação, elas próprias trazem consigo o sentido que transportam, e está disponível, está patente, está ali, para ser visto, olhado, sentido. Mas também, em paralelo com isso, temos de aceitar que haja pessoas que desde já se interessem pela obra de arte, provavelmente por razões que nem elas próprias descortinam a justeza, mas que lhes deixa uma vontade de que alguém lhes traga uma qualquer verdade, uma qualquer explicação, porque é que isto é assim, porque é que esta porta que você põe na parede lhe chama jardim, ou porque é que esta escada que você encosta à parede lhe chama casa. Todo o segredo que é inerente, e é imanente na construção da obra de arte, tem ainda assim uma qualquer possibilidade de ser transformado em palavras, em narrativa, até mesmo ter-se transformado num qualquer território emocional que faça com que as pessoas se lhes cheguem ao pé.

Ao artista, não deve repugnar essa circunstância. Pelo menos a mim não me repugna. Imagino, calculo que sim, que haja outros artistas que se indisponibilizem, e que considerem



who knows what an artist's work is and looks at this thing, which is just something you found beside a bin, says "Oh, that could be a Cabrita." That's an act of profound creativity, because it creates a bridge between experiencing a work of art and confirming it as a part of thought, in something that comes from real day-to-day life. There's no better and more redemptive and richer understanding in building perception than an artwork based on the modes that lie at the origin of its concept, construction and materialisation; there's nothing richer than saving these almost worthless things and bringing them inside history, the history of art in particular, inside the course of the history of art, which is that which accompanies the work of this artist in particular – Pedro Cabrita Reis. It's not deintellectualisation. On the contrary, it's an act of salvation. You don't have to be a historian, a critic; you're an informed person. People go to exhibitions, see, and suddenly that's my small glory. That of having built, through what I said, what I did, what I am, this kind of momentum. The moment that makes people, after discovering who I am and what I do and how, realise that the best form of glory is the one people find in the anonymity of things that are part of their daily lives – bridges, doors, windows, links to what is an artwork by an artist, in this case me. So, there, there isn't... I hope that's answered your question."

Partially, so I insist, remembering that these are comments by people who like or need an explanation for an artwork. Does an artist's work, whoever they are, need to be explained? Is it annoying for an artist to have to explain why he deconstructed a series of doors or chairs? Once again, the answer is immediate:

"Oh God, no. Both circumstances are true. On the one hand, it's true that works of art don't need explaining; they carry the meaning they convey inside and it's there, patent, there to be seen, looked at and sensed. But in tandem with that we have to accept that there are people who are just interested in the work of art, probably for reasons not even they properly understand, but which leaves them wanting someone to bring them some truth, an explanation – why that is like that, why that door you put on the wall is called a garden, or why this stairway you've leant against the wall is called a house. The secret that



que a única coisa que a obra de arte poderá dar às pessoas, e têm razão nisso, seja de facto aquilo que elas são, e que deverá ser percebido pelas mais diversas formas, pelas mais diversas maneiras. Cada pessoa olha para uma pintura de forma diferente, e todas essas formas são identicamente boas, e é a conjugação dessas leituras diversas que constrói aquilo que seria uma natureza absoluta, ou uma identidade total da obra de arte. A mim não me choca que essas questões se ponham. Quando é possível, eu gosto até de fazer isto. E gosto de falar com as pessoas acerca do que eu faço. Acredito, porque não tenho perspectivas paternalistas sobre aquilo que as pessoas são ou pensam, que além das pessoas serem todas originalmente más, são todas originalmente inteligentes, todas elas, independentemente da classe social a que pertencem. Portanto, quando um artista fala de uma obra de arte, seja a sua ou outra qualquer, e dirige esse seu falar a uma assembleia, a um grupo de pessoas que o esteja a ouvir, nunca deve, em nenhuma circunstância, fazê-lo de forma paternalista. Só é possível transportar o sentido da obra de arte para aqueles que te perguntam sobre ele, se essa divulgação, essa manifestação, essa conversa sobre o sentido da obra de arte for feita exactamente ao nível do que essa obra de arte tem para dar.

Aplica-se aqui uma história que eu várias vezes já mencionei: há duas maneiras de ensinar uma criança a jogar pingue-pongue. Ou jogas mal, tu, enquanto praticante e adulto, para que ela aparentemente te possa acompanhar, ou jogas bem, para que ela seja obrigada a acompanhar-te, pelo esforço. Eu sou um convicto adepto da ideia de jogar bem e levar o meu parceiro de jogo, neste caso uma criança ou alguém que esteja a ouvir uma explicação de uma obra de arte, de o levar a acompanhar-me pelo seu esforço intelectual. Não posso reduzir o nível da troca, da comunicação no sentido de paternalistamente esperar que aquele que me ouve compreenda o que eu digo. Não, isso é, do ponto de vista social um erro grave, é de uma arrogância sem limites e, do ponto de vista pedagógico, é inútil. Portanto, eu acho que todas as obras de arte podem ser à *la longue* perceptíveis, respeitando o facto de que sobre elas tudo o que houver a dizer a quem quiser saber o que elas são terá de ser de uma forma que não seja paternalista, e que exija, obrigue o auditor a subir o seu nível de percepção. E se não o puder fazer no momento, seguramente que mais tarde isso virá a acontecer.»

E já que o paternalismo surge sem que o chame à conversa, aproveito a oportunidade para o confrontar com o que tenho observado em alguns momentos entre amigos. Na sua atitude sobressai a dominância, é ele que ocupa a sala, o espaço e o tempo. Em tom jocoso chegou a intitular-se «O Padrinho» [escuta-me e esboça um sorriso que, se fosse possível, diria embaraçado], que vejo como uma figura com fortes traços de paternalismo.

O que parece ser a ausência de paternalismo face ao público de uma maneira geral, um público mais ou menos informado, mais ou menos culto (não me refiro à visão que essas pessoas terão da sua obra, mas à relação que estabelece com elas, por exemplo, a maneira como agrega as pessoas com quem virá a trabalhar) pode ser vista como uma forma de paternalismo. Decididamente não é por aí que quer ir e agarra-se ao mote que lhe dei com a menção da sua capacidade para envolver os outros no que é seu.

«Eu tenho, sempre tive, acho eu, esta qualidade de conseguir congrega a vontade e o entusiasmo de outros, no sentido de construir os projectos que partilho com eles, e aos quais eles dedicam e dedicam a totalidade do seu empenhamento. Porque é que isso será? Porque provavelmente eu aprendi muito cedo que nada se faz sem os outros. E que a única forma de eu poder imaginar que aquilo que eu quero fazer se virá a fazer, na verdade porque não posso fazê-lo sem que outras pessoas o queiram fazer comigo, é entregar-lhes aquilo que é uma coisa minha e fazer com que elas a tomem como uma coisa sua. Não há nesta forma de envolvimento nenhum paternalismo, nenhuma hipocrisia, nenhum cinismo, nenhuma maldade, nenhuma mentira, há, se assim o quiseres, uma forma de crença, uma forma de imaginar uma espécie de um entusiasmo primordial, que é a construção da obra por todos. Poderás dizer – ah, bom, se calhar, isso é uma coisa como na idade média... a questão das catedrais... se calhar é a questão dos *brothers in arms*, dos irmãos juntos a construir uma coisa.»

Existe um estilo definido de liderança em Pedro Cabrita Reis, há uma maneira de fazer com que os outros o sigam, e isso é o que se torna necessário na hora de levar por diante um projecto. Percebo que o tema o aborrece mesmo quando

is inherent and immanent in constructing a work of art nevertheless also has some possibility of being turned into words, into narrative, until it transforms itself into an emotional domain that makes people come up close to it.

The artist shouldn't condemn that. At least, I don't. I imagine, I suppose, that there are other artists who make themselves unavailable, who consider that the only thing an artwork can give someone, and they're right, is what it is, and that it should be perceived in every way and every manner possible. Everyone looks at a painting differently, but each way is equally valid, and it is the combination of these that builds the artwork's absolute nature or total identity. It doesn't shock me that people ask these questions. When possible, I like to too. And I like talking to people about what I do. I believe, as I don't see what people are or think in a patronising way, that in addition to all being originally sinful, people are all originally intelligent, all of them, regardless of their social class. So, when an artist talks about an artwork, be it their own or someone else's, to an assembly or group of people that are listening, they must never, under any circumstances, be patronising. An artwork's meaning can only be conveyed to those who ask about it so long as this explanation, this manifestation, this conversation on its meaning is done at exactly the same level as the quality of the artwork itself.

A story I've mentioned a few times before illustrates this: there are two ways to teach a child to play ping-pong. Either you, as a player and an adult, play badly so they can seemingly keep up or you play well so they are forced to keep up. I'm an ardent fan of the idea of playing well and making my fellow player, in this case a child or someone hearing an explanation about an artwork, keep up with me through intellectual effort. I can't tone down the level of exchange, of communication in the patronising hope that the person listening can understand me. From a social perspective, that is a grave mistake; it is incredibly arrogant and pedagogically useless. So, I think all artworks can be perceived à la longue, respecting the fact that whatever there is to say about them to someone who wants to know what they are must be done in a way that is not patronising and demands, obliges, the listener to raise their level of perception. And if they can't at that moment, then they most definitely will later."

And now that this matter of paternalism has come up uninvited, I take the chance to put something to him that I've noticed at certain times among friends: his tendency to dominate – the room, the space and the time. Jokingly, he even once took to calling himself the Godfather (he smiles imperceptibly, almost embarrassed, if possible, as he listens to me), who I see as someone with very paternalistic traits.

What appears to be a general absence of paternalism vis-a-vis a public that is mostly informed and educated (I do not refer here to how they view his work but to the relationship he establishes with them – for example, the way he gathers together the people with whom he works) can actually be seen as a form of it. But that's clearly something he doesn't want to go into, latching instead onto the theme of his ability to involve others in his work that I brush upon.

"I have always had, I think, this ability to get others interested and excited, in the sense of building projects that I share with them and to which they can and do commit themselves fully. Why is that? Probably because I learnt very early on that you can't get anything done without others. And that the only way I can imagine that what I want to do will actually happen, because I can't do it unless others want to do with me, is to hand over what is mine and make them see it as their own. There's no paternalism, hypocrisy, cynicism, cruelty or deceit involved. There is, if you like, a form of belief, a form of imagining a kind of primaeval enthusiasm, which is the creation of a work by everyone. You might say – oh, right, perhaps that's a bit medieval... like cathedral building... perhaps it's like brothers in arms, working towards something together."

Cabrita Reis is clearly a leader. He has a way of doing things that inspires others, something that is needed to take a project forward. I realise it's a theme that bores him, even when I mention the acts of generosity he's known for, preferring to see himself as a dreamer.

"I'd say that despite everything I've done to the contrary, all the times I've said it's this or that or something else, I'm really a dreamer. And it's due to being a dreamer, and having that élan and that urge to share my dream with others and to make it theirs too, and, throughout my life, to having created forms of thought, attitude, dialogue and infatuation that have let people into my dream who I identified and realised had certain

menciono a sua generosidade demonstrativa e reconhecida por todos. Prefere ver-se como um sonhador.

«Eu dir-te-ia que apesar de todas as demonstrações em contrário, de todas as vezes que eu disse que era isto e aquilo e aqueloutro, eu na verdade sou um sonhador. E é pelo facto de ser um sonhador, e ter este *élan*, e ter esta vontade de trazer o meu sonho aos outros, e que eles façam parte dele, e por ter ao longo do tempo da minha vida conseguido criar formas de pensamento, de atitude, de diálogo, de encantamento, que me permitiram trazer ao meu sonho as pessoas que eu indexei e percebi que eram aquelas que teriam qualidades, como as minhas, para fazer com que esse sonho se tornasse verdade. Portanto, eu não dou nada, eu com isto não dou nada. Eu, com isto, não dou nem peço, são as pessoas que vêm ter comigo.»

Poderá haver melhor definição para a liderança, ter um sonho, que foi por onde esta conversa começou, e conseguir que os outros, de quem ele precisa, o queiram também tornar realidade?

«E vêm encantadas pelo entusiasmo, pela beleza, pela força, pela importância, pelo rigor daquilo que eu lhes dou para que eles façam parte. E qual é o retorno disto tudo? O retorno disto tudo não é nada, é imponderável: é o prazer. A noção de prazer é muito importante. A noção de prazer está intimamente ligada à noção de completamento interior da alma e pensamento e de espírito.»

O prazer de dar e que o investe de poder.

«A noção de prazer, em função do qual as outras pessoas vêm ter comigo para que juntos façamos o que eu lhes contei, a história que eu lhes contei, essa noção de prazer restitui-te uma alegria e uma força, e uma noção de saber onde se está e por que é que se está e o que é que é preciso fazer. O poder é o que eles me atribuírem. Eu não tenho esse poder.»

Esse prazer de dar remete-me para a imagem daqueles meninos que na escola dão tudo aos colegas, e assim são gostados. E recordo-me de me ter referido, em entrevista para o livro *Visita Privada*, que no Liceu Pedro Nunes, muitas vezes, fazia os desenhos para os colegas. Porque era ele que sabia desenhar, era ele que tinha jeito, como é costume dizer-se, «uma frase que ainda não perdeu, infelizmente, validade.»

Insisto no poder, como é sentido?

«É evidente que eu sinto esse poder, eu tenho noção exacta do poder que tenho. Sei que esse poder, aquilo a que se chama o poder, me dá uma forma de estar e uma relação com os outros que eles acabam por ratificar, pelo entusiasmo com que se ligam àquilo que eu lhes proponho fazer. Eu não tenho um poder de afirmação, tenho um poder de absorção, integração, sedução, se quiseres. O meu poder não é o exercício de uma violência, é o exercício de uma crença, de uma maneira de estar, de uma convicção, de um acreditar. Esse é o meu poder. E tenho tido a capacidade de o transformar na palavra, a palavra é aquilo que traz os outros ao pé de ti. Isto parece quase religioso, e se calhar é, à sua maneira.»

Percebo que atribui uma conotação negativa à palavra poder e como não, se é o poder que tantas vezes regula ou desregula as relações entre as pessoas e faz emergir o pior que existe dentro de cada um? A ignorância, a falta de mundo que Pedro vê nas pessoas que «mandam no mundo e que nem sequer nos deixam melhorar as premissas do capitalismo por medo», levam a que o léxico que faz parte do meio corporativo lhe provoque desconfiança.

António, o filho mais novo, entrou recentemente nesse mundo para trabalhar na área da sustentabilidade e consigo ver no Pedro, mesmo que não o declare, um orgulho disfarçado e a expectativa de que ele possa fazer parte de alguma mudança.

Mas será que pode haver um poder transformador quando os outros se sentem beneficiários dessa transformação?

«Não tenho a certeza de que eu tenha esse desejo de agradar: não tenho a certeza que tenha de facto esse desejo. Tenho seguramente um desejo de trazer as pessoas todas a mim. Não sei se isso se consegue fazer, ou se a metodologia, ou o dispositivo, ou aquilo que faria com que as pessoas viessem até mim, como é o meu desejo, se baseia num desejo de agradar. Também não tenho resposta para te dar, como substituição desse desejo de agradar. Poderíamos talvez especular um pouco sobre... um desejo de possuir, mais do que de agradar. Possuir as pessoas, tê-las comigo, tomá-las para mim. Não é agradar, mas sim – inevitavelmente – ter. Possuir. Então, até podes levar a coisa mais longe e poderias dizer – dominar. A dominação não é um exercício nem de violência, nem de qualquer verdade consabida, qualquer plano, não é a magnificação daquilo que seria a capacidade encantatória. Voltamos aqui à velha metáfora

qualities, like my own, that I've managed to make this dream a reality. So, I don't give anything, I don't give anything in this. I don't give or ask for anything in this. People come to me.»

Could there be a better description of leadership than having a dream, which is where this conversation began, and managing to persuade others, who he needs, to want to turn it into reality as well?

"And they're caught up by the enthusiasm, beauty, power, importance and rigour of what I give them to take part in. And what do they get from all of this? What they get isn't nothing, it's imponderable: pleasure. The notion of pleasure is very important. It's intimately linked to the notion of inner completion of the soul and thought and the spirit."

The pleasure of giving and what invests it with power.

"The notion of pleasure, according to which other people come to me so that we can work together on what I've told them, the story I've told them. This notion of pleasure restores joy and strength; it is a notion of knowing where you are and why you are and what you need to do. The power is what they give me. I don't have that power."

*This pleasure of giving reminds me of those kids at school who become popular by giving everything away to others. And I recall referring, in an interview for the book *Visita Privada* [Private Visit], that he'd often do drawings for his schoolmates at Pedro Nunes High School. Because he knew how, he had a knack for it, as people say, "a phrase that, unfortunately, is still in use."*

I insist with this issue of power. What does it feel like?

"Of course I feel it, I have a clear idea of the power I have. I know that what is called power gives me a demeanour and relationship with others that they eventually ratify through their enthusiasm for what I propose they do. I don't have any power of affirmation; I have the power of absorption, integration, seduction, if you will. My power doesn't come from violence; it comes from a credo, behaviour, conviction, belief. That's my power. And I've been able to convert it into words, which draws others towards you. It sounds almost religious, and perhaps it is, in its own way."

I realise he gives the word "power" a negative connotation and why not, if it is power that so often regulates or deregulates the relations between people and inspires the worst that exists in each of us? Ignorance, an unworldliness that Pedro sees in the people who "run the world and won't even let us improve the principles of a capitalism based on fear", ensures that he distrusts the lexicon used within the corporate world.

António, his youngest son, recently entered this world to work in the area of sustainability and I can see Pedro's concealed pride, even if unsaid, and a hope that he might be part of introducing change.

But can transformative power exist if others are beneficiaries of this transformation?

"I'm not sure I have that desire to please, I'm really not sure that I do. I certainly have a desire to bring everyone to me. I don't know if you can do that, or if the methodology, or device, or whatever makes people come to me, as I hope, is based on a desire to please. I also can't tell you what replaces that desire to please. We might be able to speculate a bit on... a desire to possess rather than please. Possessing people, having them near, keeping them for myself. It's not about pleasing but – inevitably – having. Possessing. You could even take it further and say dominating. Domination is not about acts of violence or any well-known truth, any plan; it's not about magnifying the ability to charm. We come back to the old children's metaphor of the serpent and the eagle. I think I'm going a bit far here. I have to avoid that. You can't say everything to everybody all at the same time."

It's true that there's an child-like side to Pedro Cabrita Reis, the enfant terrible and provocateur, which is cultivated to a certain extent. But the artist wants to explain:

"Child-like here could be understood to mean, leaning into the critical understanding of our conversation, restless rather than infantile, in the sense of hiding from good sense or the right attitude. Which doesn't necessarily lead to an attitude that might be called provocative; if it's provocative, it's as a consequence, not intentional. But it's clear that this desire to save and preserve the irreverence that could be attributed to youth, or an almost child-like thought, is actually uniquely and solely translatable into a kind of permanent restlessness."

Which is connected to curiosity at the same time.

"I'd say that. I don't know if the word 'restlessness' exists, but it will do and I think everyone will understand what it means. And, yes, this restlessness is a precursor to curiosity. There's no

infantil da serpente e do passarinho. Acho que me estou a es-
ticar muito nesta conversa, vou ter que evitar isto, não se pode
dizer tudo, a toda a gente, à mesma hora.»

Sim, há um lado infantil em Pedro Cabrita Reis, o *enfant terrible* e provocador, que é, de certa maneira, cultivado. Mas o artista quer esclarecer:

«Por infantil aqui poderíamos entender, com maior pro-
veito para o entendimento crítico da nossa conversa, que não
é tanto infantil, mas é mais irrequieto, no sentido de se furtar
ao domínio do bom senso ou das atitudes corretas. O que não
desemboca necessariamente numa atitude que poderíamos
dizer provocatória; se ela é provocatória é como consequên-
cia, mas não como intenção. Mas é claro que esse desejo de
guardar e preservar a irreverência que se poderia atribuir a
uma juventude, ou um pensamento quase infantil, é na verdade
traduzível unicamente e apenas numa espécie de permanente
irrequietude.»

O que está ligado com a curiosidade, ao mesmo tempo.

«Eu diria isso. Não sei se a palavra irrequietude existe, mas
passará a existir e creio que toda a gente perceberá o que ela
quer dizer. E sim, é verdade, essa irrequietude é uma antecâ-
mara da curiosidade. Não há curiosidade sem esse permanente
sentimento de querer saber. E esse querer saber é a irrequie-
tude. Só depois vai à curiosidade. A curiosidade não é irrequieta,
é permanente, serena, continuada, tem uma metodologia, é
um processo. Na base desse processo, que aparentemente se
nos oferece como um desenho continuado, há a vibração in-
controlável dessa irrequietude. A curiosidade é quase um modo
filosófico, e o irrequieto é a matéria de vida de que esse modo
se constrói.»

Sinto-me provocada a encontrar um lado provocatório e
insisto.

Quando alguém diz que quando se reformar irá aviar cerve-
jas, quando atira, por exemplo, «Não me interessa nada estar
aquí (num qualquer acontecimento social), só me interessam
os copos, e agora vou para os copos. Já fui visto, já vi, agora
vou para os copos, não me interessa nada isto», isso é uma afir-
mação extraordinária pela ausência de constrangimento social
que o faz ganhar liberdade.

O que é, então, uma atitude provocatória?

«Uma atitude provocatória não é mais do que uma excrescên-
cia incomodada do bom senso. Não há atitudes provocatórias,
o que há, por parte daquilo que chamaríamos de uma forma,
agora sim, paternalista o público, é que este tem tendência a
estabilizar a sua relação, quer com o mundo, que ele acha que
compreende, quer consigo próprio, que compreende menos.
Não há, na verdade, por parte das pessoas, na esmagadora
maioria dos casos, uma noção exacta do que se é. E onde se
está nem porque é que se é assim ou porque é que se está
assim. Isso constrói um sistema de normalização daquilo que
é o entendimento do mundo, nas suas minudências sociológi-
cas, políticas, culturais e económicas. Ou seja, leva à criação
de um território de conforto e estabilidade, fora do qual tudo
aquilo que, aparentemente não faça parte dele, ou não seja
percebido como parte dele, é designado, de uma maneira assaz
simplista, como provocação. O que é que retiramos daqui?
Que a provocação não é assacada ao aparente provocador, mas
é apenas o resultado, numa perspectiva medíocre, dos que não
querem ser, entre aspas, provocados. A palavra provocação só
existe para o lado dos que a emitem como um sinal de medo.
Já os outros, que dizem o que pensam...»

Tal e qual como aqueles que dizem que um monte de tijo-
los ou um monte de lascas de madeira podia ser um Cabrita?
Aí regressamos, como me atrevo?

«Não, não coincide, peço desculpa, mas não coincide. Por-
que a provocação está desprovida do momento de criatividade.
A provocação é negativa, o entendimento daquilo que é uma
provocação é uma afirmação por parte do senso comum, ou
do bom senso, como algo negativo. Não há identidade entre –
“isto é um Cabrita”, e aquilo que os outros acham que é uma
provocação. E até o tom não interessa. De maneira nenhuma.
O tom não interessa, o que interessa é a formulação semântica.
Se tu, do ponto de vista do peso das palavras, dizes “isto é um
Cabrita”, podes dizê-lo a rir, a chorar, a ser sarcástico, não inte-
ressa. Disseste uma coisa que é a afirmação de um conheci-
mento. A forma como o dizes é irrelevante. Já está dito, é assim,
“isto é um Cabrita”. O que é que vem daqui? Vem daqui a ab-
sorção, a assunção e a ratificação de que essa pessoa sabe o
que é que é um Cabrita.»

A sua dominância, expressa no desejo de possuir as pessoas,
de dominá-las, na necessidade de controlo, caminhará ao lado

*curiosity without the permanent desire to know. And that is
restlessness. Curiosity only comes later. Curiosity isn't restless;
it's permanent, serene, continual; it has a methodology and
a process. At the core of this process, which apparently offers
itself to us as a perennial drawing, there is the uncontrollable
vibration of this restlessness. Curiosity is almost a philosophical
mode and restlessness is the substance of life that this mode
constructs.”*

I feel provoked to find a provocative side and insist.

*When someone says that when they retire they're going to
sit and drink beer, when they blurt out, for example, "I don't
want to be here (at some social event or other). All I want is a
drink and now I'm going for one. I've put in an appearance and
now I'm off for a drink. I couldn't care less about this", it's an
extraordinary affirmation of the absence of social constraints
that leads to greater freedom.*

What then is a provocative attitude?

*"A provocative attitude is nothing more than an inconvenient
excrescence of good sense. There is no such thing as a pro-
vocative attitude. What there is, and here we are indeed being
patronising, is the public, which tends to stabilise its relationship
both with the world, which it thinks it understands, and with
itself, which it understands less. In fact, there isn't, amongst
people, in the overwhelming majority of cases, an exact idea
of what it is. Nor where it is or why it is the way it is or why it
behaves the way it does. This constructs a system where the
understanding of the world, in its sociological, political, cultural
and economic details, is normalised. In other words, it leads
to a place of comfort and stability outside of which everything
which, seemingly is not part of it, or is not perceived as part of it,
is designated, in a very simplistic way, as provocation. What do we
take from this? That provocation is not assigned to the apparent
provocateur but is just the result, from a mediocre perspective,
of those who don't want to be, in inverted commas, provoked.
The word 'provocation' only exists on the side of those who say
it as a sign of fear. As for the others, who say what they think..."*

*Just like those who say that a pile of bricks or a heap of wood
chips could be a Cabrita? But we're coming full circle, how could I?*

*"No, I'm sorry, that's not the same thing. Because provocation
doesn't have a moment of creativity. Provocation is negative;
what we understand as provocation is common sense, or good
sense, an affirmation of something negative. There's no identity
between 'that's a Cabrita' and what others think is a provoca-
tion. And not even the tone matters. At all. The tone doesn't
matter; what matters is semantics. If you, from the point of
view of the import of words, say 'that's a Cabrita', you can say
it with laughter, tears, sarcasm, whatever. You said something
that is the affirmation of knowledge. The way you say it is irrel-
evant. It's been said, it is thus, 'that's a Cabrita'. What's the re-
sult? The result is absorption, assumption and ratification that
this person knows what a Cabrita is."*

*Does his dominance, expressed in the desire to possess
people, to dominate them, in the need to control, coexist with
a competitive spirit? Is Pedro Cabrita Reis a competitive person?
Yet another term to which a dreadful connotation is attributed.*

*"What's that?" he asks me. "A competitive person, in my ig-
norance, would help me if I was deceived; it's someone who's
predisposed to act in a kind of behavioural mode that's in op-
position to or apart from others. That's not me. I am, I know
I am, something other than that. Competitiveness isn't a trait
I recognise in myself."*

Not even with yourself?

*"No, I'm huge. Competitiveness doesn't exist. I attribute
that to a quality of people without qualities. And who express
through competitiveness their ambition and desire to be some-
thing else. I don't have that ambition or desire, because I'm al-
ready THAT other thing. That sounds just awful, but actually...
I'm not like that. To take this to the extreme, I could say I'm so
big, and so good, that I'm totally calm about what I am. As I say,
I never doubted I'd be an artist. I'll say that again: not only did
I never doubt I'd be an artist but I knew I'd be a special one."*

*How do you relate to other artists you don't see as peers?
Those for whom you don't talk about respect, or say that you
are following, or that they have something to teach you? What
do you do to ensure that some of them deserve your attention,
others your condescension and others confirmation of their
existence but without recognising their work?*

*"I have a very simple view of these people: they do what
they do, they don't necessarily pay the same degree of atten-
tion that I do to other things. I recognise their existence, which
doesn't concern me, and they do what they do. I'm something*

de um espírito competitivo? Será o Pedro Cabrita Reis uma pessoa competitiva? Mais uma vez um termo a que atribui uma conotação desprezível.

«O que é isso?», pergunta-me. «Uma pessoa competitiva, na minha ignorância, ajudar-me-ás se eu estiver enganado, é alguém que se predispõe a um exercício de uma espécie de um módulo de estar contra ou para além dos outros. Eu não tenho isso, eu sou, eu sei que sou outra coisa para além disso. Eu não incluo a competitividade no meu modo de ser.»

Será que nem consigo próprio?

«Não, eu sou grande. A competitividade não existe, atribuo isso a uma qualidade de pessoas com falta de qualidades. E que traduzem na competitividade a sua ambição e desejo de ser outra coisa. Eu não tenho essa ambição nem esse desejo, porque eu já sou ESSA outra coisa. Isto soa da pior maneira possível, mas na verdade...eu não sou assim. Eu posso dizer, para levar isto mesmo ao extremo, eu sou tão grande, e tão bom, que sou absolutamente sereno em relação àquilo que sou. Tal como te digo, nunca tive dúvidas de que seria artista. Posso dizer a mesma coisa, não só nunca tive dúvidas de que seria artista, como seria um artista à partida especial.»

Onde se situa a sua relação com outros artistas que não vê como pares? Em relação aos quais não quer mencionar respeito, ou dizer que segue este ou aquele, ou que aprende com aquele outro? O que faz com que alguns mereçam o seu olhar, outros a condescendência, outros ainda a constatação de que existem, mas sem lhes reconhecer a obra?

«Eu tenho em relação a essas personagens uma perspectiva muito simples: são pessoas que fazem o que fazem, não têm necessariamente o mesmo grau de atenção que dou a outras coisas, reconheço a sua existência, não me preocupa a sua existência, fazem o que fazem, eu sou outra coisa e faço o que faço. Não tenho quaisquer momentos de hesitação, dúvida, ou competitividade em relação a outros autores. Tenho, em relação a outros autores, uma atenção particular, porque sei que me ensinam. E estou sempre num permanente processo de aprendizagem, que se radica na minha atenção, por Mark Rothko, Bruce Nauman, aquele rapaz italiano, Morandi, Caravaggio, outro rapaz italiano, e é por aí que eu vou.»

Mas a atenção que dá aos artistas que considera pode ter nele um efeito de desejo violento de aniquilação do outro, um desejo intenso de mergulhar no seu próprio trabalho, que não quer confundir com estímulo. É anulação do outro, como se não suportasse ver que alguém fez antes dele.

«Tudo o resto são coisas que eu vou vendo ao longo do caminho. Passo pela A2 em direcção ao Algarve, onde tenho casas no campo e na praia, vejo a paisagem à esquerda e à direita, emocionono-me mais com uma e menos com outra, mas o meu objetivo é chegar ao sítio onde eu quero estar; o sítio onde eu quero estar não se prende com paragens ao longo do caminho. Portanto, não tenho quaisquer momentos de perturbação, de competitividade, seja com quem for. Tenho momentos de encanto, com outros artistas, mas não tenho momentos de competitividade com alguns outros. Mais nada, simples.»

E a visibilidade de outros considerados grandes pelo público, às vezes até coincidente com o seu público, é maçadora?

«A aparente visibilidade que outros artistas da contemporaneidade a que eu pertença possam ter é fruto de circunstâncias exteriores à criação artística e ao modo como ela deve ser vista. Prendem-se muito mais com factores de ordem sociológica, mediática e política. Ora, eu com isso não quero ter nada que ver. Eu trabalho para a história, não trabalho para os telejornais. Esta é uma frase para o título. Onde é que íamos?»

PICASSO

Este «trabalhar para a história» que volta a acentuar e a adicionar ao desejo de imortalidade faz com que me recorde de uma ocasião em que, em Veneza, depois de lhe ter relatado as exposições que tinha visto, me atira: «Vocês pertencem a uma geração antiga que gosta de arte moderna» e leva-me também a Picasso, aliás, é o próprio Pedro que encontra com frequência a oportunidade para trazer Picasso para as conversas como se fosse uma música que ouvimos em repetição.

Também a forma como escolheu interpretar a obra *As Três Graças* quando foi convidado pelo Louvre a executar uma escultura para o Jardim das Tulherias, traria Picasso no seu pensamento? «Trata-se de um piscar de olhos recorrente na história de arte», afirmou em entrevista ao jornal *Expresso*, em Janeiro de 2021, para logo acrescentar, «Não é só Picasso que pinta coisas do Goya e do Velásquez. Outros artistas fizeram o mesmo – e eu não sou diferente.»

else and I do what I do. I don't have moments of hesitation, doubt or competitiveness in relation to other artists. What I do is pay particular attention, because I know they teach me things. And I'm always in a permanent process of learning, rooted in the attention I pay to Mark Rothko, Bruce Nauman, that Italian guy, Morandi, Caravaggio, that other Italian, and so on.

But the attention he pays to the artists he esteems can create a violent desire within him to destroy the other, an intense desire to dive into his own work, which he doesn't want to confuse with stimulus. It's a cancellation of the other, as if he can't bear to see what anyone did before him.

"All the rest are things that I see along the way. I drive down the A2 to the Algarve, where I have houses in the countryside and at the beach. I see the landscape on the left and the right and something grabs me more than something else, but my goal is to reach the place where I want to be; that place has nothing to do with stops along the way. So, I don't feel troubled or in competition with anyone. I have enjoyable moments with other artists but not competitive ones. Just that."

And are you bothered by the exposure of other artists that the public, which sometimes coincides with your own, regard as major figures?

"The apparent exposure of other modern-day artists like me is due to circumstances outside artistic creation and the way in which that creation should be seen. They relate closely to factors of a sociological, media and political nature. That's something I don't want anything to do with. I'm working for posterity, not for the news. That would make a good title. Where were we?"

PICASSO

This "working for posterity" that he stresses and adds again to the desire for immortality brings to mind an occasion when, in Venice, after telling me about the exhibitions he'd seen, he blurted "You lot belong to an old generation that likes modern art" and also mentions Picasso. In fact, it is Pedro himself who frequently takes the opportunity to introduce Picasso into conversations as if he were a musician listened to on repeat.

*Did the way he chose to interpret the work *As Três Graças* [The Three Graces] when invited by the Louvre to create a sculpture for the Tuileries Garden also bring Picasso into his thoughts? "It's a recurring nod in the history of art", he said in an interview for the *Expresso* newspaper in January 2021, before immediately adding: "Picasso wasn't the only one who painted things by Goya and Velásquez. Others did too – and I'm the same."*

Picasso's influence on Cabrita Reis stems from the discovery and admiration of a life that helped him lead his own. Was Picasso his hero? And Caravaggio too? "Everyone wants to be Caravaggio; every kid out of university wants to be him," he mentions in an informal chat.

*"Picasso is a youthful infatuation. Why? I'll explain, and there are objective reasons for it. When I was really young, I still lived with my parents, where I had a studio in one of the rooms, in that house in Campo de Ourique that had twelve. The first book I ever read, which in some way introduced me to modern and contemporary art, and had a huge impact on who I was, who I became, and who I am, and which I'm probably now trying to change, was called *A Minha Vida com Picasso* [My Life with Picasso], or something like that, which was Françoise Gilot's account of her life with Picasso. This account, apparently, was written by Pierre Cabanne, who came to live with Françoise Gilot after she and Picasso separated. That's all irrelevant detail. What matters is that I was 14, give or take... By the age of 14, I had read practically everything by Camus and Sartre, and in-between I'd read that book by Robert Capa with the famous photograph on the cover of *Picasso on the beach*, beautiful Françoise Gilot and a sun umbrella behind her. For me, a kid of 14 or 15, that book left a big impression. And to be honest, whether due to a spiritual predisposition, ideas or something else, I've always had a closer attachment to Picasso's work than, say, Matisse's or anyone else's from that era. Not to mention the utterly tedious Surrealists, who I can't stand. But among those artists, that war-era Modernism, Picasso was particularly important to me, playing a role that must have grown or diminished as a result of the fortuitous circumstance of reading that book as a kid. I've never been able to look at a Picasso half-heartedly or unemotionally and I learnt later to look at other works in a way that I hadn't before. For example, I learnt a lot and developed a way to understand Matisse and Juan Gris and others from that time. But, and I'll say it again, though perhaps unwisely, those linked to Surrealism didn't much interest me. All of this to explain Picasso's influence. I know that some contemporary critics*

A influência que Picasso teve em Pedro Cabrita Reis terá sido produzida pela descoberta, pelo deslumbramento com uma vida que o ajudou a conduzir a sua. Será que foi Picasso o seu herói? Também poderia ter sido Caravaggio? «Todos querem ser Caravaggio, qualquer miúdo que saia da universidade o quer ser», refere em conversa descontraída.

«O Picasso é um encanto de juventude. E porquê? Passo a explicar, e isto tem razões objectivas. Quando eu era muito jovem, mesmo, ainda vivia em casa dos meus pais, onde tinha um atelier num quarto, naquela casa em Campo de Ourique que tinha doze divisões, o primeiro livro que li na vida, que de alguma forma me trouxe para a arte moderna e contemporânea, e que teve um impacto brutal naquilo que eu fui, em que me transformei, e em que sou, e que hoje em dia provavelmente estarei a mudar, foi um livro chamado *A Minha Vida com Picasso* ou uma coisa qualquer desse género, que era o relato da Françoise Gilot acerca da sua vida com Picasso. Esse relato, aparentemente, terá sido escrito por Pierre Cabanne, que veio a viver com a Françoise Gilot, depois de ela e o Picasso se terem separado. Bom, tudo isso são detalhes que não interessam, o que interessa é que eu tinha uns 14 anos, ou coisa que o valha... devo dizer-te que aos 14 anos tinha lido praticamente toda a obra do Camus e do Sartre, e de intervalo fui lendo aquele livro que tinha na capa a famosíssima fotografia, de Robert Capa, que é o Picasso na praia, a Françoise Gilot, linda, com o chapéu-de-sol atrás dela. O livro teve para mim, um miúdo com 14 ou 15 anos, um poder que deixa marcas fortes. E, na verdade, seja por predisposição espiritual, ou de pensamento, ou outra qualquer, eu, ao longo da minha vida, sempre me senti mais próximo da obra do Picasso do que, por exemplo, da de Matisse, ou de outras pessoas da época. Isto para não falar já do meu absoluto tédio em relação aos surrealistas, uma coisa que me é insuportável. Mas entre aquela gente, daquele modernismo do tempo da guerra, na verdade o Picasso tinha, para mim, um papel muito particular, papel esse que deve ter crescido ou deve ter-se deteriorado, com a circunstância fortuita e juvenil de ter lido aquele livro. Nunca deixei de olhar com atenção e emoção para uma obra do Picasso, e aprendi a olhar, mais tarde, para outras obras, de uma forma que não olhava antes. Por exemplo, aprendi muito e fui desenvolvendo um encontro com Matisse e com Juan Gris e outra gente dessa altura. Já aquela rapaziada, e repito-me – se calhar não deveria – ligada ao surrealismo, não me interessava muito. Isto para explicar porque é que o Picasso aparece. Eu sei que há na crítica contemporânea uma censura a Picasso, nomeadamente oriunda de territórios muito próximos daquilo a que se chamaria o politicamente correto, nomeadamente ainda mais próximos dos movimentos como o *Me Too* e feminismos e coisas do género. Há agora uma crítica, que eu diria de exclusão do Picasso e de um entendimento da sua presença enquanto artista, feita de uma forma burguesa de uma perspectiva do seu comportamento, digamos cívico, com as mulheres. Bom, essa é uma perspectiva redutora, para mim, com toda a clareza. Podíamos também encará-lo a partir da sua ligação ao Partido Comunista, a Estaline, mas o que parece estar agora com uma maior saliência mediática são os comportamentos de género, esse enxame de críticas negativas oriundas do pensamento. Será que é verdadeiramente um pensamento feminista? Ou será apenas um pensamento extremista? Não sei, na verdade não sei nem me interessa, mas não é produtivo, não é interessante nem nada disso. Eu estou para além, não me interessa o que é que dizem sobre o Picasso. Estou-me nas tintas. A verdade é que as pessoas, os artistas, são o que são, são artistas e pessoas. Se são pessoas cujo comportamento é passível de sofrer críticas do bom senso social, isso é uma coisa que a mim não me interessa. Agora, se são artistas que transformaram o pensamento e fizeram crescer a forma como a sociedade se vê a si própria, isso é que me interessa. O Picasso trouxe um entendimento do mundo que nos rodeia e da forma como estamos nesse mundo, uma perspectiva que é inegável e não pode ser esquecida. Se há pessoas que acham que o seu comportamento, em relação às mulheres com quem ele foi vivendo ao longo da sua longa vida, graças a Deus, é passível de ser questionado, pois essas pessoas que resolvam o problema, isso não me interessa para nada.»

Mas Pedro Cabrita Reis não quer arvorar-se em Picasso ou outros de igual importância para si.

«O Cabrita será com certeza única e simplesmente o Cabrita. O Cabrita tem, como todos os artistas têm, encontros, de maior ou menor profundidade, maior ou menor permanência, maior ou menor tracção cultural, política e imagética, com outros artistas. E nunca, jamais, há a possibilidade de negar isso. Não negarei



condemn Picasso, namely those of what I'd call the politically correct variety, and particularly those close to movements like Me Too, feminism and suchlike. There are now some who, in a bourgeois way, I'd say are trying to blank Picasso and his place as an artist with regards to his, let's call it civil, behaviour towards women. That, in my view, is very clearly a reductive view. He could also be looked at through the lens of his links to the Communist Party and Stalin, but what now seems to be receiving greater media attention is gender behaviour, this fog of negative criticism originating in thought. Is this view actually feminist? Or just extremist? I don't know. I don't honestly know or care, but it isn't productive or interesting in any way. I'm beyond that; I don't care what they say about Picasso. I don't give a damn. The truth is that people and artists are just that: artists and people. If, as people, their behaviour is criticised for being socially imprudent, I couldn't care less. But, if, as artists, they transform thought and change the way society sees itself, then I do. Picasso had an understanding of the world around us and the way we live our lives that is unique and cannot be forgotten. If people think his behaviour with regard to the women he lived with throughout his, thankfully, long life deserves to be questioned, then they should deal with it. That's not something that concerns me at all."

But Pedro Cabrita Reis does not want to focus on Picasso or others who are also important to him.

"Cabrita is uniquely and simply himself. Cabrita, like all artists, has encounters with other artists that are to some degree insightful, permanent and have cultural, political and pictorial traction. And that can never ever be denied. I would never ever deny my infatuation with Picasso just as I would never refute it with Tintoretto, Caravaggio, Bruce Nauman, Barnett Newman, or any of them. They're all in my paintings and sculptures. I've absorbed them, drawn them towards me. I've transformed them into what I am and do. What they all did was construct Cabrita

jamais a minha relação de encanto com o Picasso, como nunca negarei a minha relação de encanto com o Tintoretto, o Caravaggio, o Bruce Nauman, o Barnett Newman, essa gente toda. Cada um deles está nas minhas pinturas e nas minhas esculturas. Absorvi-os, trouxe-os para mim. Transformei-os naquilo que sou e que faço. O que eles todos fizeram foi construir o Cabrita, pela forma como eu os transformei em mim próprio. A única coisa que faço é, já que falamos do Picasso, não procuro, encontro e, tudo o que vejo, roubo. Sou o encontro dessas coisas todas que assumo e das quais falo, como acabei de fazer agora contigo. Eles todos sou eu. São eles todos mais eu. Todos eles mais eu, sou eu.»

Voltamos ao início da nossa conversa, quando menciona a questão do legado e a possibilidade do desaparecer ou não desaparecer, no anonimato dos cadernos. «Sobre isso não quero de alguma maneira falsificar os dados, nem ensombrar a conversa. É preciso que se diga, e tu serás a pessoa ideal para dizer isso, que eu tenho uma relação ambivalente com a ambição da posteridade e a ambição do anonimato. É uma sensação de uma aparente impossibilidade entre aquilo que era a ambição de uma posteridade – qualquer, já falamos sobre isso, em conjunto indissociável, aparentemente contraditório, mas não em colisão, com aquilo que seria a ambição do anonimato.»

Haverá ambivalência quando a ambição da posteridade se refere à obra e a ambição do anonimato à pessoa? Com o seu quê de perversidade diz-me que o anonimato é a forma mais absoluta de posteridade e conta a história deliciosa (que refere já ter contado em várias entrevistas mas que vê como sendo «ainda produtiva») do taxista em Varsóvia.

«Um dia fui a Varsóvia, porque tinha uma exposição para fazer, apanhei um táxi no aeroporto, e o taxista, à boa maneira de todos os taxistas, resolveu fazer uma viagem, um *tour* guiado por Varsóvia. Nesse *tour*, passámos por um edifício, de dimensões não demasiado grandes e que o taxista definiu como – “ah,

in the way in which I transformed them into myself. The only thing that Cabrita does, as we're talking about Picasso, is encounter and steal everything he sees. I don't go looking for it. Cabrita encounters all of these things that I take onboard and talk about, as I've just done with you. They are all me. All of them plus me. All of them plus me makes me.”

We return to the start of our conversation, when he mentions the issue of legacy and the possibility of vanishing or not into the anonymity of notebooks. “I don't want to falsify the facts about that in any way or obscure the conversation. It has to be said, and you're the perfect person for that, that I have an ambivalence towards aspiring for posterity and anonymity. It's the sensation of apparent impossibility between what was an aspiration for posterity – any, we've already spoken about that – in inextricable, apparently contradictory association, but not collision, with the aspiration for anonymity.”

Is it ambivalence when aspiring for posterity refers to the work and aspiring for anonymity to the person? With his knack for perversity, he tells me that anonymity is the most absolute form of posterity and tells the delightful story (which he says he has told in various interviews but thinks is “still useful”) of the taxi driver in Warsaw.

“One day, I went to Warsaw, because I had an exhibition to do. I got a taxi at the airport and the driver, like all taxi drivers, decided to take me on a trip, a guided tour, around Warsaw. We passed by a building that wasn't very big to which he referred to as: ‘Oh, and we also have a Picasso-style building here.’ When I got to the hotel, I took a photo and found out that it was a building designed by Frank Gehry in his youth, so to speak. In the middle of Warsaw. So, what does that tell us? It tells us that people have a view of Picasso that is a head with three eyes and all back to front. The Frank Gehry building also had some very dynamic and twisted perspectives. And from a common sense view, of someone who was a taxi driver and to some



e também temos aqui uma arquitetura à Picasso". E eu depois cheguei ao hotel, fiz uma fotografia, e investiguei e percebi que era um edifício de juventude, entre aspas, do Frank Gehry. No meio de Varsóvia. Ora bom, o que é que releva daqui? Releva que as pessoas têm do Picasso a perspectiva de uma coisa que é uma cabeça com três olhos, tudo ao contrário. O edifício do Frank Gehry apresentava umas perspectivas também elas muito dinâmicas e distorcidas. E para o senso comum, de uma pessoa que era um taxista e que de alguma maneira poderia epitomizar aquilo que era o pensamento comunitário, ele diz – "temos aqui isto à Picasso". O que é que aprendemos com isto? Aprendemos que aquela pessoa provavelmente nunca terá visto nem sequer uma reprodução de uma pintura do Picasso numa revista ou num jornal, ou na Internet, mas tinha na verdade a ideia do que é que era uma coisa "à Picasso". O que é isso senão eternidade? Não sabes o que é, conheces o nome, não percebes a motivação, mas tens uma ideia do que é um conceito, baseado sobre coisas que não conheces, mas que são para ti válidas porque vêm imbuídas de um sentido. Isso é eternidade. A eternidade ligada ao anonimato. Na voz de um taxista é o anonimato, porque o Picasso não está presente.

Alguém que é reconhecido pela sua obra, ou pela sua posição histórica, ou por aquilo que foi enquanto artista, é validado por aquilo que a sua obra parece ser. Ou seja, três olhos numa cabeça e o nariz à banda. É "à Picasso". O prédio, a arquitetura do Frank Gehry, que também era com três olhos à banda e o nariz no pescoço, era "à Picasso". O homem não sabia, nunca tinha ouvido falar do Frank Gehry, nunca teria visto nada do Picasso e, contudo, aquilo era "à Picasso". Isso é a eternidade, amiga. Goste-se ou não se goste. É quando deixas de ser quem és, deixas de ser conhecido pelo que fizeste, e és apenas um sentimento, uma frase, um pensamento, uma ideia, nada de mais glorioso para alcançar.»

Chegamos de novo à *desintelectualização*. São as pessoas sem a capacidade de conceptualização que «determinam a eternidade, não são os intelectuais, nem os autores, a eternidade não é designada pelos peritos, mas sim pela *vox populi*. Só a *vox populi* é que te outorga.»

O MEIO E O FIM

Perante o assombro do projecto inicial sempre me perguntei até aonde Pedro Cabrita Reis estaria disposto a ir para a concretização deste «sonho» ver a luz do dia. Devo dizer que se tratava de uma questão retórica, adivinhava a resposta vinda de alguém que à sua frente se vê a si próprio, ou seja, só o próprio poderá constituir-se como obstáculo, o que equivale a dizer que o não é. E não estava a pensar no conteúdo da exposição, mas sim em tudo o que desde o princípio se percebeu ser necessário para a ocupação de um espaço cedido com algumas armadilhas.

Também por aquilo que foi sempre ponto assente e de certa maneira poderia vir a tornar-se um constrangimento – para Pedro Cabrita Reis foi importante pensar o projecto para a zona oriental de Lisboa, onde aliás, vive e trabalha, participando, assim, na criação de um pólo cultural naquela zona da cidade.

«Se me estás a perguntar em termos de logística, de produção, de desenho de esforços, políticos, culturais e outros, para o fazer, vou-te dizer que não tenho limites. Nada do que eu quero fazer se deixa de fazer. Eu faço tudo o que quero. E vou por todos os sítios que seja necessário e possível para fazer tudo o que quero. Agora, se me perguntas quais são os limites do conceito do projecto, eu digo, bom, isto é um projecto de vida, a única dimensão possível é a da vida inteira. No título está inscrito – 50 anos. Mas esses são os que estão para trás. Daqui até inaugurar ainda há mais. Portanto, essa exposição incluirá tudo aquilo que me apeteça mostrar, e que seja de alguma maneira... que possa trazer às pessoas o conhecimento e a noção daquilo que fiz, do que sou, por que é que fiz, por que é que sou.

A resposta decorre do que te disse, posso usar a segunda parte: faço tudo o que quero e para isso farei tudo o que quero. Não digo que farei tudo o que é preciso. Farei tudo o que quero.» Levará com certeza uma eternidade para que Pedro Cabrita Reis entre no anonimato.

Lisboa, Janeiro de 2024

extent epitomised popular thinking, he said 'We have a Picasso-style building here.' What does that teach us? That this person had probably never even seen a reproduction of a Picasso in a magazine or newspaper or on the Internet, but he had an idea of what a 'Picasso-style' something was. What is that if not perpetuity? You don't know what it is, you know the name, you don't understand the motives, but you have an idea of what a concept is based on things you don't know but which for you are valid as they are imbued with meaning. That is perpetuity. Perpetuity linked to anonymity. In the taxi driver's view, it is anonymity because Picasso isn't there.

Someone who is recognised for their work, or their historical importance, or for whatever they were as an artist is validated by what their work appears to be. In other words, a head with three eyes and a twisted nose. It's in the 'Picasso style'. The building, Frank Gehry's architecture, which also had three twisted eyes and a nose on its neck, was in the 'Picasso style'. The man didn't know. He'd never heard of Frank Gehry and had never seen a Picasso. But it was in the 'Picasso style'. That is perpetuity, my friend. Whether you like it or not. When you are no longer who you are, no longer known for what you did, and just a feeling, a phrase, a thought, an idea, there is no more glorious an achievement."

We come round to deintellectualisation again. It is people with no ability to conceptualise who "determine perpetuity, not the intellectuals or the artists; perpetuity isn't designated by experts but rather by vox populi. Only vox populi provides validation."

THE MIDDLE AND THE END

Facing the awe of the initial project, I've always asked myself how far Pedro Cabrita Reis would be willing to go to make this "dream" see the light of day. It was, I have to say, a rhetorical question, foreseeing the reply from someone who sees himself before his own eyes. That is, only he can determine whether he himself is an obstacle, which equates to saying that he is not one. And I was not thinking about the content of the exhibition but everything that from the beginning was deemed necessary to occupy a space which was lent with several traps attached.

And something that was always taken as read and to some extent might represent a constraint: the importance Pedro Cabrita Reis gave to designing the project for the eastern end of Lisbon, where he lives and works, thus contributing to create a cultural hub in that part of the city.

"If you're asking me in terms of the logistics, production and effort – political, cultural and otherwise – of doing it, I don't have any limits. Nothing I want to do ceases to be done. I do what I want. I go wherever necessary and possible to do what I want. Now, if you ask me what the limits to the project's concept are, I'd say this is a lifelong project; the only dimension possible is life as a whole. It's written into the title: 50 years. But those belong to the past. Until it opens, there'll be more. So, this exhibition will include anything I feel like showing, and in some way... it can give people the knowledge and notion of what I did, what I am, why I did it and why I am.

The answer stems from what I've told you. I'll use the second part to explain: I do whatever I want and for that I will do anything I want. I didn't say I'll do anything necessary. I'll do whatever I want."

It will, almost certainly, take Pedro Cabrita Reis an eternity to achieve anonymity.

Lisbon, January 2024













PEDRO CABRITA REIS: O NÓ CEGO DA PINTURA

João Pinharanda

Mancha, linha e volume, informe e figura, representação e apropriação, nomeação e palavra.

Podemos supor a simultaneidade histórica da existência destes elementos da criação, considerando assim a simultaneidade do surgimento da pintura, do desenho, da escultura, do caminho para a representação, da passagem da recolção à colecção e da selecção dessas coisas à sua *assemblage*. A este mesmo processo, e ao que dele resulta, confere o pensamento humano uma infinita (e aberta) cadeia de significados.

Corpo, vontade, história podem constituir a realidade que, se seguida, teremos de considerar: o corpo, como lugar de onde parte a capacidade mecânica de inscrição, recolha e fabricação das formas; a vontade tomada como substituto do espírito e em coincidência com o pensamento, a vontade, como capacidade de fazer (criar algo que não existe, de modo a que venha ocupar um lugar, um espaço físico e discursivo na realidade preexistente); e, finalmente, a história como destino pessoal e colectivo.

Pedro Cabrita Reis desenvolve o seu processo de relação com o mundo a partir daquela simultaneidade de disciplinas e atitudes e desta sequência física, psicológica e discursiva. Mas não se trata, para ele, de ter em consideração ou de trabalhar a partir do entendimento consciente de nenhuma daquelas realidades. Na verdade, não há separação entre a energia genésica dos processos que enunciámos acima e a vida e trabalho criativo do artista. Teremos de considerar Pedro Cabrita Reis, em simultâneo, homem e artista, totalidade que exigiria um sistema de interpretação global, e uma ecologia ou antropologia capaz de compreender o vasto complexo de inter-relações por ele estabelecidas com o mundo (natural e cultural), com o atelier e os assistentes, com os colegas e restantes criadores, com a família e os amigos, com os seus lugares.

Pedro Cabrita Reis é uma *persona* dramática, permanentemente em palco, construindo-se em simultâneo com a sua obra e com ela se confundindo aos olhos dos espectadores, retendo para exemplos de vida e criação o entendimento de figuras genéricas da Antiguidade romana, do dandismo oitocentista e do heroísmo revolucionário; e, conforme as circunstâncias, exigindo fidelidade e coragem, oferecendo menosprezo ou generosidade, gerindo sem culpa a sua imodéstia, jogando com os ódios alheios. Na sua obra e vida, Pedro Cabrita Reis não aceita a derrota, desenvolve tacticismos capazes de superar cada revês substituindo provisoriamente os objectivos imediatos em favor de uma inalterável estratégia de afirmação, colocando a sua obra sempre no caminho de uma ambição totalizadora.

Se toda a obra é um *work in progress*, e, se sabemos hoje que a arte não tem fronteiras disciplinares definidas, não é demasiado arriscado dizer que o carácter vernacular e construtivo da obra de Pedro Cabrita Reis se concretiza no conjunto composto pelos terrenos onde se situam as suas casas na serra do Algarve. Não as podemos tomar por simples casas de veraneio, alheadas do que de natural e humano as rodeia; são verdadeiras *villae* romanas, solidamente implantadas no território, onde cultiva vinha, cevada, oliveiras, amendoeiras, medronheiros... agentes de expansão da realidade contra a desertificação. É um trabalho agora com mais de 20 anos gerador de riqueza local, de povoamento humano, animal e vegetal, positivamente transformador da paisagem (modelada segundo as necessidades das plantações), dos hábitos de vida, do clima, da economia, da percepção do lugar onde tudo isto se implanta.

PEDRO CABRITA REIS: PAINTING'S BLIND KNOT

Patch, line and volume, shapelessness and figure, representation and appropriation, nomination and word – we can assume these creative components are simultaneously historically occurring and, therefore, painting, drawing, sculpture, the path to representation and the shift from recollection to collection and from selection to assemblage simultaneously emerge. To this process, and that resulting from it, human thought confers an infinite (and open) chain of meanings.

Body, will and history can constitute reality and, if followed, must be considered: body, from which comes the mechanical capacity to inscribe, gather and fabricate forms; will, as replacement for the spirit and coinciding with thought – the capacity to make (to create something that does not exist, such that it comes to occupy a place, a physical and discursive space in pre-existing reality); and, finally, history, as personal and collective destiny.

Pedro Cabrita Reis's process of relating with the world stems from this simultaneity of disciplines and attitudes, and this physical, psychological and discursive sequence. However, it is not for him about considering or working on the basis of a conscious understanding of any of these realities. In fact, there is no separation between the genésic energy of the processes mentioned above and the artist's life and creative work. Cabrita Reis must be regarded simultaneously as both man and artist, as a whole that requires a holistic system of interpretation and an ecology or anthropology able to grasp the mass of interrelations he has established with the (natural and cultural) world, his studio and assistants, his colleagues and other creators, his family and friends, and his places.

Cabrta Reis is a dramatic persona. He is permanently on stage, constructing himself as he constructs his work and, in observers' eyes, becomes indistinguishable from it, using his understanding of generic figures from Ancient Rome, 19th-century dandyism and revolutionary heroism as examples of life and creation. According to circumstances, he also requires loyalty and bravery, offering contempt or generosity, guiltlessly managing his immodesty and playing with the hatreds of others. In his life and work, Cabrita Reis never concedes defeat; he develops tactical strategies to overcome each setback, temporarily replacing immediate goals for an inalterable strategy of affirmation, channelling his work towards an all-encompassing ambition.

If all work is work in progress, and if, today, we see art as having no fixed disciplinary borders, it is no exaggeration to suggest that the vernacular and constructive elements in Cabrita Reis's character are manifest in the cluster of land and houses he owns in the Algarve hills. These cannot be regarded as mere holiday homes, divorced from all that is natural and human surrounding them; they are veritable Roman villae, solidly embedded in the land, where he cultivates vines, barley, olive trees, almond trees, strawberry trees... the means by which to expand reality against creeping desertification. This has been an endeavour of over 20 years and it has driven local wealth creation and human, animal and plant settlement, positively transforming the landscape (laid out according to planting needs), life habits, climate, economy and the perception of the place where this has all been implanted.

Alongside the idioms that he develops simultaneously (ranging from agriculture to painting), there is a coherence which runs through the continually changing subject matter, materials, means and ways of doing things. There is a non-linear continuum, comprising about-turns and ruptures, relating one time with another, past and future, that places it in a field of mirrors whose planes catch something that has already been seen and, at the same time, open up new perspectives.

The marked genésic nature of Cabrita Reis's attitude to artistic creation justifies the constructive dominance attributed

Na simultaneidade de linguagens que ao mesmo tempo desenvolve (que afinal podem ir da agricultura à pintura) uma coerência atravessa a diferença contínua de matérias, materiais, meios e modos de fazer. Há um contínuo não-linear, feito de regressos e rupturas, remetendo de um tempo para outros, passados e futuros, que o coloca num campo de espelhos cujos planos captam sempre algo já visto e, ao mesmo tempo, abrem sempre novas perspectivas.

O carácter genésico assinalado na atitude de Pedro Cabrita Reis perante a criação artística justifica a dominante construtiva que atribuímos à sua obra: é a ideia e a prática da Construção (no sentido mais vasto, real e metafórico do termo) que congrega o conjunto de temas axiais do trabalho de Pedro Cabrita Reis. A referência a certos mestres antigos (Ticiano ou Goya) ou alguns géneros canónicos (o auto-retrato, a paisagem, mais recentemente a pintura mitológica) é outro dos eixos orientadores da sua atitude criativa. Os mestres surgem não especificamente como modelos formais, temáticos ou técnicos, mas como modelos de vida, de liberdade e de transgressão. A aproximação a autores hoje canónicos, mas, ao seu tempo, desviantes ou não consensuais, surge como estratégia de reconhecimento e garantia do destino da sua própria obra. Há nesta atitude o desejo de impôr uma reversão do tempo; como se não fosse buscar ao passado esses mestres para deles se servir no presente, mas como se, vindo do futuro, os fosse visitar.

Sabemos que quem cria destrói também. Pedro Cabrita Reis pratica numerosas vezes esses gestos de destruição controlada sobre as suas obras ou sobre os materiais (que recolhe intactos ou já testemunhos da ruína de uma unidade original), que depois usa na composição das suas obras. Ao recompor e reorganizar esses elementos segundo as suas próprias regras (não num processo de restauro, ou seja, de regresso à origem, mas num processo de recriação, ou seja, de novo começo), o artista acaba por manter a esperança na capacidade de sobrevivência da humanidade perante a ameaça da destruição civilizacional que a ameaça. Mas este seu optimismo é uma extensão de gelo fino.

A Pintura (como o romance) é o campo último de resistência da complexidade específica da cultura Ocidental. E é na Pintura que Pedro Cabrita Reis se define, é à sua tradição que se refere, é à Pintura que toda a sua obra, de desenho, escultura, *assemblage*, instalação, sempre regressa. Os exemplos mais ricos e surpreendentes dessa relação encontram-se na utilização que o artista tem feito da luz ao longo das décadas – nessas obras, não usa uma luz interior à imagem, simulada pelas técnicas de cor e aplicação da matéria, mas uma luz exterior (luz fluorescente) cuja capacidade metafórica nasce (ou vem «depois») da realidade física que expõe.

Sem abandonar estas soluções de iluminação em algumas obras significativas e temporalmente próximas (Veneza, 2022; Maiorca, 2023), Pedro Cabrita Reis tem, recentemente, trabalhado um enorme conjunto de grandes pinturas figurativas (podemos falar em «Ciclo de Pintura» com várias derivações temáticas) concebidas num tom mais denso e trágico do que heróico. A cor e a mancha não existem por si (como nas suas vastas composições abstractas), mas servem dominantes figurativas (corpos nus, cenas mitológicas) com dimensões de pintura mural. Anulando o desenho, os empastados das matérias pictóricas anulam também transparências e veladuras e confirmam a coexistência de um permanente trabalho de construção/destruição. Os tons escurecidos dominam as pinturas, tendem a anular as fronteiras das formas e os fundos conquistam as figuras como se uma matéria malsã insistisse em cobrir os corpos ou em dissolvê-los num magma lento e invasor. Esta pintura, pesada e incómoda, cria um clima de perda generalizado, surge como urgência em testemunhar uma queda ou esboroamento cuja imagem o artista transmite através da figuração de corpos cegos ou senis, deformados, amputados ou martirizados pelas vontades imperativas e discricionárias do tempo ou dos deuses.

Um nó Cego não é um nó Górdio; é um nó impossível de desatar e impossível também de cortar, sob pena de que se venha a perder, numa qualquer banal explicação, toda a complexidade que cada obra esconde. As soluções pictóricas ensaiadas por Pedro Cabrita Reis, levadas a extremos de visibilidade, inteligibilidade e exasperação justificadas pela própria história da Pintura, colocam o artista perante o nó Cego que ele mesmo criou, eternamente lutando por preservar a impossibilidade de interpretação da sua obra e desejando expandir, ao mesmo tempo, os seus campos de significação — por alguma razão Prometeu e Sísifo são figuras de referência no ciclo que citámos.

to his work: it is the idea and the practice of Construction (in the broader, more real and metaphorical sense of the word) that combines the set of core themes in his work. The reference to certain old masters (Titian and Goya) or accepted genres (the self-portrait, landscape and, lately, mythological painting) are two other guiding forces behind his creative approach. The masters do not appear specifically as formal, thematic or technical models but as models of life, freedom and transgression. His association with artists now deemed uncontroversial but who, while alive, were seen as radical or contentious is used as a recognition strategy and ensures the fate of his own work. He has a desire to invert time, as if he were not bringing these masters from the past to use them in the present but rather visiting them from the future.

We know that they who create also destroy. Cabrita Reis frequently practises these gestures of controlled destruction on his works or materials (which he gathers intact or as witnesses to the destruction of an original unity) that he then uses in their composition. By recomposing and reorganising these elements according to his own rules (not as a process of restoration, i.e. a return to their origins, but in terms of a process of recreation, i.e. new beginnings), the artist maintains hope in humankind's capacity to survive the threat of imminent civilizational destruction. But his optimism is a sheet of thin ice.

Painting (like the novel) is the final bastion of western culture's specific complexity. It defines Cabrita Reis; it is the tradition to which he refers. His work, be it drawing, sculpture, assemblage or installation, always returns to painting. The clearest and most surprising examples of this are found in his decades-long use of light, in which rather than emanating from within the image, simulated by the colour and application of the material, it (fluorescence) is exterior and its metaphorical capacity originates in (or comes "after") the physical reality it exposes.

Without renouncing these lighting solutions in some of his significant latest work (Venice, 2022; Majorca, 2023), Cabrita Reis has recently created a huge series of large figurative paintings (something akin to a "painting cycle" on various derived themes) in a tone that is denser and more tragic than heroic. The colour and patches are not included for the sake of it (like in his huge abstract compositions); they are there to enhance the dominance of the figures (nudes and mythological scenes) on the scale of murals. Overriding the drawing, the impasto also negates transparencies and glazes and confirms the coexistence of a permanent work of construction/destruction. The darkened tones dominate the paintings, tend to annul the boundaries of the forms, and the backgrounds capture the figures as if a sinister form of matter had insisted in covering the bodies or dissolving them in a slow and invasive magma. This painting, heavy and distressing, creates a generalised climate of loss; it is an urgent witness of a collapse or crumbling whose image the artist conveys through the figuration of bodies that are blind, senile, deformed, amputated or martyred by the imperative discretionary desires of the time or the gods.

A Blind knot is not a Gordian knot; it is one that is impossible to unravel and cut without risking the loss of all of a work's hidden complexity in some banal explanation. Cabrita Reis's pictorial solutions, taken to the extremes of visibility, intelligibility and exasperation justified by the history of painting itself, place him before the very Blind knot he himself created in his never-ending struggle to preserve the impossibility of interpreting his work and the simultaneous desire to expand its fields of signification. For some reason, Prometheus and Sisyphus are reference figures in the cycle mentioned.

Lisbon, 18 January 2024









PE
-
04



















QUERO ENTRAR*

Rui Cardoso Martins

Não sei se há porta nesta direcção, mas sei que alguns passos que vou dar são silenciosos e outros farão muito barulho.

Na primeira vez que estive com o Pedro, o Cabrita, fizemos um concurso de tiro ao alvo com pistola de chumbinhos nas traseiras de uma casa de praia e foi a tarde toda a *trás-pás-bang-zing!*

Eu vinha fresco de uma tropa cumprida à força e ele experimentara um longínquo voluntariado numas Forças Armadas especiais e pré-artes plásticas, mas mantinha a pontaria (é preciso ter a mão feliz para as coisas que fazemos).

O juiz do torneio era um camaleão de olhos tortos.

À frente da casa havia um restaurante de conquilhas, ostras e peixe que parecia feito com restos de barcos e armadilhas de polvo devolvidas pelo mar. Depois aburguesou-se de forma irremediável, mas ainda nos deu para alguma coisa, ainda houve tempo para o princípio.

O Pedro pintou amêijoas numa aguarela, espetou-lhe um palito e regou a folha com tinto (uma ementa de papel com um palito rufia ao canto dos lábios...). Havia por lá também um convidado alemão e sensível de nome Arnulf, que com a Lua cheia de Agosto cambaleou e se pôs a uivar ao astro suspenso na praia por um fio de prata. Arnulf jurou ser o melhor dia da vida dele e que nunca poderia vir a ter melhor, nem nada que se aproximasse, nem na paz nem na guerra, e assim até podia morrer nesse instante, o incrível alemão metia medo com tanta felicidade marinha, tanto amor mediterrânico, tamanha tempestade de aço renegada, um império setentrional afogado na preguiça do Sul, nunca a Caríntia viu um Arnulf igual, águia e lobo no mesmo nome, e foi aí que o Sol apareceu dourado e o salvou, poupando-nos relatórios e aborrecimentos com a Judiciária.

Também lá estavam, todas vivas por enquanto, as pessoas que amaríamos na vida seguinte dos nossos anos.

Foi no dia mais quente, às três da tarde de uns quarenta graus (não baixava nem subia o ar), que apeteceu ao Pedro, o grande, passear de bicicleta pelos montes. Mas nenhum de nós, nem eu, nem a Tereza, a Patrícia ou o Alexandre, não se moveu vivalma, ninguém saltou para as brasas ou deu um passinho à frente do silêncio para responder «presente!», e o jovem Arnulf já voltara para a Germânia com a sua eternidade algarvia. O pintor clássico lamentou (é preciso ter a boca feliz para o humor):

Gosto do entusiasmo próprio das ditaduras...

No entanto, a única ditadura era ele mesmo a fazer-se trabalhar fingindo que descansava, isso vi eu logo, que já tinha observado uma guerra de raspão. O que este Pedro trabalha, o que continua a fazer parado, a comer, de copo na mão, em cima de um barco, a boiar no mar, cá está uma resposta para o mistério e tem de haver mais. Está sempre a ver as coisas e a vê-las da maneira que quer ver, ele mexe tanto na Natureza como a Natureza mexe nele, quem me dera um dia chegar perto disso com palavras (é preciso ter o olho feliz para ver o mundo e os outros). Agarrar as palavras como ele recolhe um pedacinho de madeira, pega num caco de vidro, lata no caminho, lâmpada, traça, palito, a linha de carvão do horizonte roubada num papel e os veios pulsantes de um braço de videira, pondo tudo em ordem no sítio certo e fora dele.

A última vez que vi o Pedro, o Cabrita Reis, foi há umas noites nos fados de Alfama, onde surgiu o refrão:

É triste a realidade

Tu não vens e eu receio

Que me possa habituar

a viver com a saudade!

e receio que o cantámos um pouco vadiamente, em tom menor.

Antes de voltar ao Cais, falámos de uma escultura que está no atelier do Pedro: duas portas de rua viradas como um biombo,

I WANT TO COME IN*

I don't know if there's a door through here, but I do know that some of my steps will be silent, and others extremely loud.

The first time I met Pedro, Cabrita, we played a tournament of target practice with BB guns at the back of a beach house and spent the whole afternoon wham-bang-pow!

I had just come back from enforced military service and he had experienced a faraway volunteering stint at a special and pre-visual arts unit of the Armed Forces, but his aim was as sharp as always (one needs a happy hand to do what one does).

The judge of the tournament was a cross-eyed chameleon.

Across the street from the house, there was a restaurant serving donax clams, oysters and fish, which appeared to be built from pieces of boats and octopus traps returned by the sea. Later, it became hopelessly gentrified, but there was still enough for something, there was still enough time for a beginning.

Pedro painted clams in watercolour, stuck a toothpick in it and poured red wine over the page (a paper menu with a dodgy-looking toothpick hanging from the corner of the lips...). There was also a sensitive German guest around, Arnulf, who, in the full Moon of August, wandered about and howled at the night star suspended over the beach by a silver thread. Arnulf swore that that was the best day of his life and that there could never be a better one, not even close, neither in peace nor in war, and so he could die right there and then; the incredible German scared us with such marine joy, such Mediterranean love, such a renegade steel storm, a northern empire drowning in southern idleness, never had Carinthia seen such an Arnulf, both eagle and wolf under the same name, and that's when the sun appeared, golden, and saved him, sparing us reports and trouble with the Police.

Also there, all alive for the moment, were the people whom we would love over the next life of our years.

On the hottest day, at three in the afternoon in forty degrees (the air would not go up nor down), Pedro, the great, decided he wanted to cycle up the hills. But none of us, not me, not Tereza, not Patrícia, nor Alexandre, stirred, none of us leapt onto the coals nor did we step forward in front of the silence to answer "present!", and young Arnulf had already returned to Germania together with his Algarvian eternity. The classical painter lamented (one needs a happy mouth for humour):

I like the excitement inherent to dictatorships...

However, the only dictatorship was him making himself work while pretending to rest, something I noticed straight away, since I'd just witnessed a war in passing. What our Pedro gets done, still does even when standing still, eating, a glass in hand, on top of a boat, floating in the sea – there's the answer to this mystery, and there must be others. He's always seeing things, seeing them the way he wants to see them, he touches Nature just as much as Nature touches him, I wish I could come close to that one day, with words (one needs a happy eye to see the world and the others). Grabbing hold of words the same way he collects a small piece of wood, the way he picks up a shard of glass, a can on his way to somewhere, a light bulb, a moth, a toothpick, the charcoal horizon line stolen on a piece of paper and the pulsating veins of a grapevine branch, placing it all in order, both in their right place and outside it.

The last time I saw Pedro, Cabrita Reis, was a few nights ago, at the Alfama fados, where we could hear this refrain:

* Texto para o catálogo da Exposição British Bar, de Cabrita Reis.

* Text for British Bar exhibition catalogue, by Cabrita Reis.

vidros cobertos de rendas bordadas à mão e duas caixas de correio com fendas rachadas que se espreitam uma à outra. Não são sequer janelas de ver quem passa, são portas espias de si mesmas. A esta obra o Pedro chamou Salazar, o nome do animal que nos espetou no atraso mesquinho que tantos trabalhos nos deu.

Antes que me esqueça, preciso de dizer que partilhámos uma certeza: a pelintrice e a avareza corroem a Humanidade. Já a minha avó se queixava, ao ver como se me enrodilhava na algibeira uma nota de vinte escudos de Santo António:

— Não tens amor nenhum ao dinheiro...

Nessa mesma grande noite do fado falámos dos frescos de Juan Clemente Orozco pintados no *Hospício Cabañas*, aqueles tectos de abismo em chamas, um ser com pés de labareda trepando pela abóbada central do velho mosteiro de Guadalajara, México. Uma língua de fogo, tocha humana que sobe dos infernos amenos ao céu ardente, fazendo portanto o caminho ao contrário, terrível maravilha.

Disso é que tens de falar, do Orozco pediu-me o Pedro que um dia também lá estive de nariz no ar, na altíssima capela, imagino que mais espantado do que eu porque sabe muito bem como aquilo se faz e como não se faz, como se pintam mãos compridas de metros. Eu respondi-lhe que não, meu caro, vou falar disso e de muito mais.

E no final chegarei, voltarei ao Cais do Sodré e ao British Bar, também lá exerci o direito humano inalienável à perda de tempo, ao diálogo e a um bom copo. Foi lá que eu e a Inês bebemos o nosso primeiro gin tónico.

De 1994, ano do tiro ao alvo, a 2019 vão 25 anos, o máximo da pena legal admitida pela Constituição da República. É como me sinto agora, cumprindo pena máxima e em cúmulo jurídico com a apavorante responsabilidade de tentar fazer justiça a um amigo que admiro, pouco sabendo de pintura e de escultura, de lâmpadas de néon, de betão armado em carne viva ou de casas em construção que ele termina inacabadas. Inteligência, simplicidade e furor poético, dando sempre valor universal às coisas. O Pedro, como é público, é um artista de nascença, irremediavelmente genético e adquirido, fruto de um prolongado crescimento e em diária telepatia com outros artistas novos e velhos, antigos e contemporâneos, vivos e mortos.

Estou a caminho, ó Cais do Sodré, ó Cais do Sodré.

O Pedro é, em vários sentidos, um homem que descobriu a bom preço os melhores e os mais encantadores defeitos que se podem comprar no mercado.

Esteve comigo quando nasceram os meus filhos, ficámos até de manhã em caves de fumo e bolas de espelhos, quando desapareceu qualquer hipótese de escuro nas ruas e só sobrava a alegria.

Apresentou-me pessoalmente a sua velha escultura *Inferno*, um cão sentado ao fundo de um corredor escuro, eu soube que voltaria a ver esse molosso e com isto vou repetir uma frase (às vezes uso frases minhas): olhos são buracos de filtrar tragédias num fio de luz, um dia, as nossas.

Uma tarde, já havendo no mundo crianças por nós feitas e mergulhadas no Atlântico, mesmo à porta do Mediterrâneo, construímos uma jangada à mão, com restos devolvidos pelo mar — cordas, redes, paus, bóias, esferovites de pesca — mais uma faca de mato e conhecimentos perfurantes vindos dos tempos da tropa. Baptizada com champanhe, a jangada zarpuou cheia de miúdos pelo mar quente, a vela de trapos enfunada, e flutuou por cima de um cardume de robalos, lulas, chocos, ovos de tubarão, e as crianças anunciaram ir navegar da ilha deserta até África, talvez para lá do Bojador.

Estive na restrita expedição espeleológica e arquitectónica que subiu às estevas da Serra do Caldeirão, algures no triângulo de bermudas (também no sentido de calções de banho) entre Estorninhos, Faz Fato e Cacela, e dali tirou os azimutes para as futuras casas da Casa Queimada. Daqui onde estamos em pé vê-se o mar? E sentados? E deitados, ainda se vê o mar? Sim, ainda se vê o mar do Algarve, é mesmo aqui que a pedra vai crescer. E à volta serão oliveiras, e onde agora só há calhaus um dia planta-se alecrim, alfarroba, medronho, figueiras, vinhas, canis, galinheiros, currais, será esta a próxima grande alteração da Natureza, a ordem que o Pedro dará ao espaço e ao tempo: um pôr-do-sol incandescente por detrás e o sul marinho pela frente.

Um dia o Pedro viu-me vestido de linho para jantar e disse:

Não és homem não és nada se não te atirares agora mesmo à piscina...

e como afrontas não se dizem impunemente, nessa noite um fato encolheu, felizmente não era grande coisa, não era feito à medida como os do cavalheiro Cabrita.

It's sad, this reality
You're not coming and I fear
I might get used to
living with this longing!

and I fear we sang this a little vagrantly, in minor key.

Before we returned to Cais, we spoke of a sculpture in Pedro's studio: two front doors folded like a parting screen, the glass covered in hand-stitched lace and two mailboxes with cracked slots eyeing each other. They are not even windows used to watch people go by, they are doors spying on themselves. Pedro named this artwork Salazar, the name of the beast who threw us into the petty backwardness which caused us so many troubles.

Before I forget, I should say that we share one certainty: greed and avarice corrode Humanity. Even my grandmother complained when she saw a twenty escudos note, given to me on Saint Anthony's day, getting crumpled up in my pocket:

— You really don't care about money...

On that same big night of fado we spoke about the Juan Clemente Orozco frescos, painted in Hospício Cabañas, those ceilings made of chasms going up in flames, a being with flaming feet climbing the central dome in the old monastery of Guadalajara, Mexico. A tongue of fire, a human torch ascending from the temperate hell up to the blazing sky, thus taking the route in reverse, a terrible wonder.

That's what you need to talk about, Orozco

Pedro asked me, he who was once there too, in the heights of the chapel, his nose in the air, presumably even more surprised than I was, because he knows perfectly well how it's done and how it is not done, how metre-long hands are painted. I answered no, my dear Pedro, I will talk about that and much more.

And, at the end, I will arrive, I'll return to Cais do Sodré and the British Bar, there where I also exercised my inalienable human right to waste time, talk and have a nice drink. That's where Inês and I had our first gin and tonic.

Twenty-five years have passed between 1994, the year of target practice, and 2019 – the maximum legal sentence allowed in the Constitution of the Portuguese Republic. That's how I feel at the moment, serving the maximum sentence in cumulative punishment faced with the terrifying responsibility of trying to do justice to a friend I admire, and lacking the knowledge about painting or sculpture, neon lights, reinforced concrete in raw flesh or homes under construction which he completes unfinished. Intelligence, simplicity and poetic passion, always rendering a universal value to objects. It is well known that Pedro is a natural born artist, irredeemably genetic and nurtured, the product of a protracted growth and daily telepathy with artists, young and old, ancient and contemporary, alive and dead.

I'm on my way, oh Cais do Sodré, oh Cais do Sodré.

Pedro is, in many ways, a man who found the best and most charming flaws at the best possible market price.

He was with me when my children were born, we stayed up until the morning in smoky basements and mirror balls, when any chance of darkness in the streets had vanished and all that was left was joy.

He introduced me personally to his old Hell sculpture, a dog sitting at the end of a dark hallway, I knew I would see that great big hound again and so I will repeat this sentence (sometimes I use my own sentences): the eyes are holes for filtering out tragedies through a thread of light, one day, our own.

One afternoon, when the world already included children we had made and who bathed in the Atlantic, at the door to the Mediterranean, we built a raft with our own hands, made of waste returned by the sea – ropes, nets, sticks, buoys, fishing Styrofoam – plus a hunting knife and piercing knowledge acquired from our military days. Christened with champagne and filled with kids, the raft set off through the warm sea, the sail made of rags swelling out, and floated over shoals of seabass, squid, cuttlefish, shark eggs, and the children proclaimed they would sail from the desert island to Africa, perhaps even beyond Cape Bojador.

I took part in the restricted speleological and architectural expedition up to the undergrowth in Serra do Caldeirão, somewhere in the Bermuda triangle (also in the swimming shorts sense) between Estorninhos, Faz Fato and Cacela, and that's where he calculated the azimuths for the future houses of Casa Queimada. Can we still see the sea from where we're standing? How about if we're sitting down? And can we still see the sea if we're lying down? Yes, we can still see the Algarvian sea, this is exactly where the stone will grow. And all around it will be olive trees, and over there, where there are only rocks, we will plant rosemary, carob pods, strawberry trees, fig trees, vineyards, pens,

Estive no instante em que o meu primo Raul [Ladeira] tirou ao Pedro a bela foto agreste com o Viriato, o castro laboreiro, o anti-molosso amigo das crianças, o molde de gesso de todos os cães majestosos, e já não sei se foi a primeira ou a segunda Minerva a cadela que me roeu o forro de um blusão.

Certa vez, aproveitando férias familiares, surgiu a hipótese (nunca confirmada oficialmente) de organizar um tráfico de charutos de Havana, passando a alfândega com dois bebês em cima da mala de roupa suja. Era onde viria (não oficialmente confirmada) a mercadoria, desde o porão de Cuba. Na verdade, tratava-se de uma experiência científica: comprovar se charutos devidamente acondicionados, em humidade relativa, continuam bons com o correr dos anos ou até melhores, como sucede ao vinho do Porto e ao bom conhaque. E ao rum e ao whisky e só não digo ao medronho serrano do Pedro porque dá amanheceres medonhos que só ele.

No final de 2018 abrimos (hipoteticamente) dois *Dobles Coronas de Hoyo de Monterey* de 2001, ano da destruição das Torres Gémeas, do 9/11, e como objectos de tese científica ainda se fumavam muito bem, 17 anos depois. Nos diários do Pedro (oficialmente por revelar) continuavam «admiráveis». De qualquer modo, o caso já prescreveu.

O Pedro esteve comigo quando morreu a mãe dos meus filhos, uma jarra de porcelana me escorregou dos dedos e a juventude se partiu no chão. Há dez anos fomos além do Bojador, morreu a Tereza que ouvira o Arnulf uivar à Lua no princípio da nova era.

Na verdade, foi ela quem me apresentou ao seu amigo Pedro, a lenda viva do Bairro Alto, e à sua pistola de pressão-de-ar, portanto foi ela quem nos pôs aos tiros nas traseiras da casa da praia. Quando ela se foi e o cão do Inferno nos mordeu, o Pedro soube ficar comigo até haver manhã outra vez, o que demorou, estarei a ficar sentimental mesmo sem guitarras de fado.

Sendo ele um cultor da saudade eterna, da fidelidade vital, também acredita que o amor pode regressar, ó Pedro és um romântico. Quando eu e a Inês nos casámos, a Patrícia e o Pedro estiveram no Alentejo a comer passarinhos fritos. Noutra ocasião ficou muito aflito quando uma vespa da Casa Queimada, uma vespa destacada à sua ordem, picou um dos olhos claros da Inês, que parecem feitos de água limpa, até porque o Pedro também é alérgico a vespas e sabe como incha e dói o veneno.

No entanto, há muitos anos os meus filhos viram-no engolir um escaravelho na praia, e isto lembra-me o achado de Charles Darwin, ainda jovem entomologista, que, à falta de mais algi-beiras para guardar insectos não catalogados, meteu na boca um escaravelho que lhe injectou líquido corrosivo na língua, mas Charles não o largou até casa. E durante a viagem do *Beagle* lá estava a memória do ácido de escaravelho e foi também por isso que mais tarde encontrou a origem e a evolução das espécies, o píncaro da arte, da ciência e da poesia.

Noutra noite de Verão suado, o doido do Cabrita degolou com os dentes um louva-a-deus insolente que lhe pousara no charuto, com as suas patas suplicantes. É uma imagem cruel – a algumas lentes, intolerável –, mas que dá a dimensão metafórica da sua iconoclastia.

Agora vou contar uma história inédita que esperava por esta hora: um dia, no meio de um terramoto neurológico que durou meses, a Tereza Coelho saiu sozinha para comprar jornais à banca mais próxima, levando com ela o corpo à data devastado. Voltou para casa sem os jornais, silenciosa e triste. À entrada do Casino de Lisboa, um segurança armado em técnico de diagnóstico e especialista em comportamentos e adições pôs-se à frente de uma mulher operada à cabeça semanas antes, que tinha recommençado há dias a caminhar e a reescrever com a outra mão a bela desordem do seu trabalho, esse gorila pôs-se à frente da mãe dos meus filhos na sua primeira saída sozinha à rua e, nos modos cortesões dos pulhas, silvou-lhe ao ouvido:

Tem a certeza que quer entrar?

Nada se estava bem, se estava mal, se precisava de ajuda. Tenho numa gaveta a carta de desculpas mais aflita que alguma comissão directiva casineira escreveu a um cidadão (que nem é jogador), até um jantar de luxo queriam oferecer, e eu nem desejava mal ao segurança, só que o ensinassem a abrir os olhos antes de ver, e vice-versa, e o tirassem da porta se não quisesse aprender. Quando contei o incidente ao Pedro e à Patrícia, ele ficou a pensar:

Um dia faço uma peça com esse nome: “Tem a certeza que quer entrar?”

Agora, Pedro, sou eu que te peço: faz essa peça (data de entrega elástica, mas não infinita). Não é por mim, é por nós todos. Porque acho que sabes bem o que andas a fazer por cá

chicken coops, sheds, this will be the next great change in Nature, the order imposed by Pedro in both space and time: an incandescent sunset behind it, a marine south in front.

One evening, Pedro saw me dressed for dinner in linen and said:

You're not a real man if you don't dive into the pool right this minute...

and since this kind of affront cannot go unanswered, that night a suit shrank, luckily it was not great quality, it wasn't tailor-made, like the ones the gentleman Cabrita wears.

I was there at the moment when my cousin Raul [Ladeira] took Pedro's beautiful wild photo with Viriato, the Castro Laboreiro, the children-loving anti-hound, the plaster mould to all majestic dogs, and I can't remember whether it was the first or the second Minerva who chewed the lining on my jacket.

One time, on a family holiday, there was an opportunity (never officially confirmed) to organise the trafficking of Havana cigars, going through customs with two babies on top of the laundry bag. This was where the (officially unconfirmed) merchandise would travel from the cargo hold in Cuba. In fact, it was meant as a scientific experiment: to determine whether properly packaged cigars, under controlled humidity conditions, would remain enjoyable throughout the years or even improve with time, as is the case with Port wine and good cognac. And also rum and whisky, and I won't include Pedro's mountain Medronho spirit because the mornings after it are frightful.

At the end of 2018, we (allegedly) opened two 2001 Dobles Coronas de Hoyo de Monterey, the year of 9/11, when the Twin Towers were destroyed, and as scientific study subjects, they were still very enjoyable to smoke, 17 years later. According to Pedro's diaries (officially undisclosed), they were still "remarkable". Anyway, the case has now expired.

Pedro was with me when the mother of my children died, when a china vase slipped through my fingers and our youth lay shattered on the floor. Ten years ago, we went beyond Bojador, with the death of Tereza, who had heard Arnulf howling at the Moon at the start of a new era.

In fact, it was her who introduced me to her friend Pedro, Bairro Alto's living legend, and his BB gun, so it was because of her that we were shooting at the back of that beach house. When she left and the Hell hound bit us, Pedro knew how to stay with me until morning returned, which took a while, I might be getting sentimental even in the absence of fado guitars.

Since he cultivates eternal longing, and vital loyalty, he also believes that love may return, oh Pedro, the romantic. When Inês and I were married, Patrícia and Pedro were with us in Alentejo, eating fried birds. On another occasion, he panicked when one of the wasps from Casa Queimada, a wasp under his own command, stung one of Inês's light-coloured eyes, which appear made out of clear water, especially because Pedro is also allergic to wasps and knows how their poison swells and hurts.

However, many years ago my children saw him swallow a beetle on the beach, and that reminds me of one of Charles Darwin's findings, when he was still a young entomologist; when he had run out of pockets in which to keep his unclassified insects, he popped a beetle into his mouth which injected his tongue with a corrosive fluid, but Charles did not release it until he got home. And throughout the voyage of the Beagle there was the memory of the beetle acid, and that was also why he later found the origin and the evolution of the species, the pinnacle of art, science and poetry.

On another sweaty summer evening, crazy Cabrita beheaded, with his own teeth, an insolent praying mantis who had dared to land on his cigar, with its pleading legs. It's a cruel image – through certain lenses, even intolerable – but which denotes the metaphorical scope of his iconoclastic nature.

Now I'll narrate an untold story which has been waiting for this moment: one day, in the middle of a neurological earthquake which lasted for months, Tereza Coelho left the house by herself to go and buy some newspapers at the nearest newsstand, along with her then-ravaged body. She returned home without the papers, silent and sad. Outside the Lisbon Casino, a security guard turned medical diagnostic technician and expert on behaviour and addictions stood in front of a woman who had undergone brain surgery just weeks before, who only a few days previously had started walking again and writing with her other hand the beautiful chaos that was her work; this ape stood in front of the mother of my children on her first solo outing and, in the way that creeps tend to put things, whispered in her ear:

Are you sure you want to come in?

nesta altura da Humanidade. Tens um papel na luta de séculos contra os corações de insecto que se apoderam das coisas belas para dar cabo delas. Eles reproduzem-se lá nos seus buracos e são cada vez mais.

Talvez concordem, talvez não, mas a grande arte é pessoal, nasce nos minutos eternos de cada dia, um após o outro, em pequenos tiques e taques do nosso relógio de carne. Do coração, bússola doída, como dizia o Dinis Machado. Mas não morre connosco, a boa arte não apodrece, é isso ser um clássico.

Eu sei o que Júlio Pomar respondeu quando lhe perguntaram em privado se achava Pedro Cabrita Reis um bom artista. É um Mestre.

Foi o que ele respondeu.

Diante da mesa onde escrevo tenho um óleo do Pedro à altura dos olhos, uma daquelas pinturas que o fizeram nos anos 80, comprado pela Tereza, hoje a preço de risota. Quadrados e cubos que se iluminam por dentro, sombras castanhas fugindo pelas arestas sobrepostas, com tantos níveis e profundidades na mesma superfície, tantos defeitos maravilhosos, não faço ideia de como é que se pinta assim quase sem pintar. Também há por aí um estranho recorte de mulher de revista tapada com tinta e, na cozinha, olha, está a aguarela das amêijoas pintadas, a ementa manchada por nódoas de tinto e um palito rufia espetado na borda do papel.

Tenho na mesa – contingência momentânea – vários catálogos do Pedro Cabrita Reis guardados ao longo dos anos. Há um branco que me diz muito, uma espécie de recollecção de quase todo o Pedro, famoso coleccionador de arte portuguesa contemporânea. Além de ficar provado que sabe observar, esculpir, desenhar, pintar e pensar, também se vê que o Pedro sabe escrever muito bem, por exemplo sobre o poder criador das caminhadas silenciosas. O álbum, aliás, chama-se *One After Another, a Few Silent Steps*.

Penso nisto tudo ao mesmo tempo.

O Alexandre Melo, que também se lembrará do nosso Arnulf uivador alemão, há tempos nas roulotes do nosso Benfica, entre copos de plástico gelado e fanática camaradagem, conversou comigo sobre a «nota prévia» ao seu livro *Aventuras no Mundo da Arte*. É um excerto hilariante sobre o «pequeno mundo» da arte e das pessoas «que se conhecem todas umas às outras»: «Talvez por isso se diga também, às vezes, que o mundo da arte é um mundo fechado, mas não é verdade. Qualquer pessoa pode entrar desde que queira entrar – e entre. Nem sequer há uma porta por onde seja preciso passar. O problema é que só se descobre que não há porta depois de já lá estar dentro. Isto não é um jogo de palavras.»

Cá estou finalmente, depois de tantas palavras, às portas do British Bar, no Cais do Sodré. Uma vez estive aqui em trabalho por causa do guião do último filme de Fernando Lopes, *Em Câmara Lenta*. O mestre fez-me entrar como actor na cena do «coro dos caçadores», era um filme maravilhoso no seu realismo prático, uma vez que o whisky servido em cena era mesmo ouro líquido escocês, não era chá. Todos desafiavam. O protagonista procurava «um peixe de sangue quente». Quando o Fernando terminou as filmagens e, inesperadamente para nós, se preparou para morrer, mantendo a elegância extrema de fumar, comer e beber «acima das suas possibilidades», fui ao hospital e ofereci-lhe uma miniatura de baleia azul, o maior animal que alguma vez existiu no planeta Terra, muito maior que o maior dos dinossauros. Afinal há peixes de sangue quente, como foi provado por Melville em *Moby Dick*.

Guiado pelo elegante chapéu de cavalheiro do Pedro Cabrita Reis, que observei ao longe desde a estátua do Duque da Terceira, voltei várias vezes ao British Bar, onde se davam novas missões artísticas, democráticas.

O resultado esteve — e está nesta publicação — à vista. Um Mestre soube escolher e colocar em diálogo nas montras objectos artísticos muito diferentes, esculturas, pinturas, fotografias. Ao longo de meses, na vitrine tripla havia sempre novidades e surpresas que agora podemos, por assim dizer, beber na publicação que temos nas mãos.

Quarenta e seis enormes pequenas obras que desequilibravam quem passava na rua, que nos faziam parar de repente, travados pelos olhos.

Então, podíamos entrar para beber um copo e brindar à vida. Era uma emoção sempre a três, aliás a quatro, contando com a pessoa que ia na calçada, ou a cinco, seis, sete, 15, 30 pessoas, quantas cabem dentro e fora do British Bar, quantos cidadãos honestos, quantos naifistas e rufias de cabeçada de nuca passando pelo Cais do Sodré? Quantos corações apaixonados, quantas lágrimas e pensamentos novos?

Nothing at all about whether she was feeling well, or poorly, or if she needed help. I keep in a drawer the most desperate apology letter that a casino management committee has ever addressed to a citizen (who doesn't even gamble), they tried to offer me a sumptuous dinner, and I didn't even wish the security guard any harm, I only wanted them to teach him how to open his eyes before seeing, and vice-versa, and for him to be removed from his post at the door in case he refused to learn. When I told Pedro and Patricia about this incident, he paused and said:

One day, I'll make a piece with that title: "Are you sure you want to come in?"

So now, Pedro, I'm asking you: make that piece (delivery date may be stretched but not indefinitely). Not for me, but for all of us. Because I think you know what you're doing here at this point in Humanity. You play a part in the centuries-old struggle against those hearts of insects which take over beautiful things only to destroy them. They breed deep down in their hovels and there are more and more of them.

You may or may not agree, but great art is personal, it is born in the eternal minutes of each day, one after the other, in short ticks and tocks coming from our clock made of flesh. From the heart, that crazy compass, as Dinis Machado wrote. But it does not die with us, great art does not wither, that's what it means to be a classic.

I know what Júlio Pomar answered when he was asked, in private, whether he thought Pedro Cabrita Reis was a good artist.

He is a Master.

Was his answer.

Opposite the table that I'm writing at is an oil painting by Pedro, at eye level, one of the paintings which made him in the '80s, bought by Tereza for what would be considered a ludicrous price today. Squares and cubes lit up from within, brown shadows escaping through overlapping corners, so many wonderful flaws, I have no idea how one can paint like this, almost without painting. Somewhere around here there's also a clipping of a woman from a magazine covered in paint, and look, in the kitchen there's the watercolour with the painted clams, the menu stained with red wine and a dodgy-looking toothpick stuck on the edge of the paper.

*I have on the table – a temporary contingency – several catalogues by Pedro Cabrita Reis kept over the years. There's a white one which means a lot to me, a sort of recollection of nearly all of Pedro, famous collector of Portuguese contemporary art. As well as proving he can observe, sculpt, draw, paint and think, it also shows that Pedro can write very well, for instance about the creative power of silent walks. In fact, the album is called *One After Another, a Few Silent Steps*.*

I think about this all at the same time.

*A while ago, Alexandre Melo, who will also remember our howling German, Arnulf, while standing by the food trucks outside our beloved Benfica, among icy plastic cups and fanatical comradery, talked to me about the preface to his book *Aventuras no Mundo da Arte*. It's a hilarious extract about the "small art world" and the people "who all know each other": "Perhaps that is why, sometimes, people also say that the art world is a closed-off world, but it's not true. Anyone can come in as long as they want to come in – and do come in. There isn't even a door which they have to go through. The problem is we only find out there is no door once we're already inside. This is not a play on words."*

*So here I am, finally, after so many words, at the door to the British Bar, in Cais do Sodré. Once I came here for work, to discuss the script to the last film by Fernando Lopes, *Em Câmara Lenta*. The master got me to act in the film in the "hunter choir" scene, it was a wonderful film in its practical realism since the whisky served on set really was Scottish liquid gold, not tea.*

*Everyone was out of tune. The main character was looking for a "hot-blooded fish". When Fernando finished shooting and, unexpectedly for us, prepared to die, while maintaining the utmost elegance of smoking, eating and drinking "above his means", I went to visit him in hospital and brought him a miniature blue whale, the largest animal ever to have existed on planet Earth, much larger than the largest of dinosaurs. There are hot-blooded fish after all, as Melville proved in *Moby Dick*.*

Guided by the elegant hat worn by the gentleman Pedro Cabrita Reis, which I could perceive from as far away as the statue of the Duke of Terceira, I often returned to the British Bar, where new artistic, democratic missions took place.

The result was – and is, in this book – evident. A Master knew how to choose and start a dialogue in these windows between

Não consigo falar de todos, mas há seixos pintados e motores, sapatos de ferro (até onde vai um homem com eles calçados, Rui Chafes, irá furá-los para ganhar a princesa?), prédios liliputianos, atacadores-bisturi, taças de cerâmica, um coco em flor do Vasco Araújo, penas de águia de Grande Chefe índio, um símbolo hindu que não é suástica, é mesmo uma anti-suástica de Siza Vieira, fotos de grandes físicos e arquitectos. E fios descarnados, farpas de madeira espetadas ao céu (uma cerca de forte apache, restos de quartos domésticos da Patrícia Garrido), argilas, lâmpadas, varas metálicas, tintas, espelhos, gelatinas, plásticos, patos de madeira, beatas usadas, pedrinhas, arames, esquisos, aparas de lápis. Enfim, todas as matérias leves e pesadas do mundo.

Em todas as peças está a desconstrução que os grandes artistas fazem para nos virarem do avesso e podermos voltar a andar direitos, nos nossos passos mais ou menos em silêncio, mais ou menos ruidosos.

Afinal, isto é um bar.

É possível, parece-me que estou a entrar.

Olho para trás e não vejo a porta.

very different art objects, sculptures, paintings, photographs. Over several months, the triple bar windows always displayed new objects and surprises which we can now drink, so to speak, from the book we hold in our hands.

Forty-six great small artworks which disconcerted passers-by, which stopped us in our tracks, halted by our own eyes.

Then we could come in for a drink and toast to life. It was always a three-way emotion, four-way even, if we include the person walking by, or five, six, seven, 15, 30 people, however many can fit inside and outside the British Bar, however many upright citizens, however many knife-wielding, head-butting thugs walking around Cais do Sodré? However many enamoured hearts, however many new tears and thoughts?

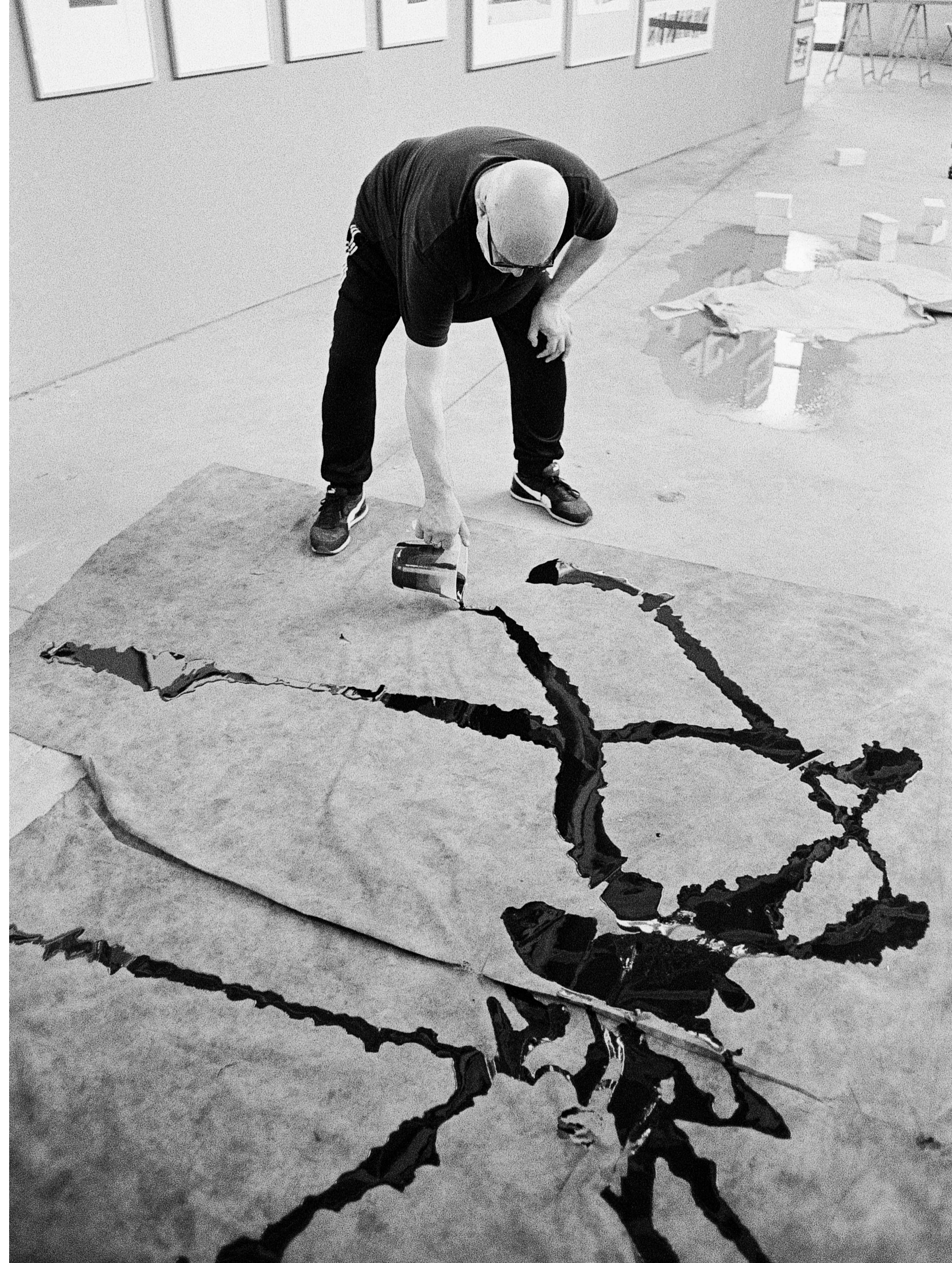
I cannot write about all of them, but there are painted pebbles and engines, iron shoes (how far will a man walk in them, Rui Chafes, would he wear them out to win over the princess?), Lilliputian buildings, scalpel-shoelaces, ceramic bowls, a flowering coconut by Vasco Araújo, Great Indian Chief eagle feathers, a Hindu symbol which is not a swastika, in fact it's an anti-swastika by Siza Vieira, photos of great physicists and architects. And also bare wires, wood splinters pointed at the sky (a fence from an Apache fort, remains from domestic bedrooms by Patrícia Garrido), clays, lightbulbs, metal rods, paint, mirrors, gelatines, plastics, wooden ducks, cigarette ends, small pebbles, wires, sketches, pencil shavings. In short, all light and heavy matter in the world.

In all of these pieces, the deconstruction carried out by great artists to turn us inside out so that we can walk straight once more, in our more or less silent, more or less loud steps.

This is a bar, after all.

It could be, I seem to be going in.

I look behind me and I don't see a door.











Penelope Curtis

O que dizer de uma mostra que se constrói sem recurso à narrativa? Sem recurso à informação? Uma mostra gigantesca (perto de 3.000 metros quadrados) com um número aparentemente infinito de peças? O que dizer quando tudo isto é absolutamente deliberado?

Pedro Cabrita Reis inaugura nos espaços desativados da Mitra de Marvila, em Lisboa, a mostra do trabalho de 50 anos. É o seu próprio curador e, apesar de o ser efetivamente com frequência, desta vez é-o de forma absolutamente transparente. O artista afirma não ser contra a interpretação, preferindo, no entanto, que cada um leve consigo a sua própria versão. Esta posição pode ser em parte uma reação ao mundo sobreinterpretado da arte dos nossos dias, mas é mais do que isso. A ausência de painéis, folhetos ou identificadores é uma coisa; outra bem diferente é a disposição das peças por forma a rejeitar qualquer ideia de ordenação. Misturam-se as datas, misturam-se os meios. O pequeno justapõe-se ao grande, as pinturas da juventude marcam presença junto às mais recentes, caixilhos de janelas apresentam-se ao lado de fotografias pintadas.

O artista chamou a esta exposição «Atelier», e há nisso alguma verdade. A mim, no entanto, lembra-me mais uma reserva de museu, onde as obras podem tornar-se vizinhas por mero acaso de data de aquisição. As lojas são igualmente isentas de interpretação e naturalmente sem narrativa. Conduzem-nos ao encontro individual e levam-nos a interrogar sobre as relações aleatórias que uma obra pode estabelecer com outra.

Neste caso, contudo, falamos de apenas um artista, um só artista extraordinariamente produtivo que percorreu todos os meios à disposição das artes plásticas. Pertencem a Cabrita Reis todas as peças em exibição. Não são apenas as obras que nunca vendeu, são as obras que nunca quis vender. A liberdade de dispor das suas próprias peças deu-lhe carta branca e talvez por essa razão seja surpreendente que tenha escolhido esta ausência de «sentido» para a sua obra. Trouxe o que tinha no armazém para Lisboa, onde suspendeu as peças de modo a espelhar a forma como foram transportadas na carrinha, como foram desembaladas e empilhadas nos espaços da exposição. Enquanto isso, acrescentou novas peças ao acervo, sempre exercendo a mais ténue das curadorias. Neste sentido, o termo «Atelier» assenta bem a esta mostra, em que ainda agora se encontram em construção peças destinadas a preencher espaços, ou peças que se criam em resposta a outros trabalhos mais antigos, alguns dos quais não eram vistos há anos ou mesmo há décadas. É uma autorretrospectiva, no mais amplo sentido da palavra: um artista contemplando o seu passado, sem medo nem favor. O autorretrato está em franca evidência, mais ou menos obviamente tragicómico, oscilando entre o monstro e o palhaço. Figuras demoníacas devorando a sua própria descendência. O monstruoso e o sentimental. O autorretrato é de facto o único retrato presente.

Se nos é negada a cronologia e qualquer tentativa de tematização, somos talvez (e justamente) redirecionados para a técnica. Não tanto para as técnicas simples – desenho, pintura, soldadura – ou mesmo as conhecidas da história da arte, como a colagem ou a montagem, mas antes para uma análise mais aprofundada daquilo que Cabrita Reis faz com os materiais. Uma análise deste género exigiria mais tempo do que aquele de que disponho, mas parece merecer a pena propô-la como uma via possível. Dominam as técnicas de *overpainting* em conjunto com o envidraçamento, tanto para esconder como para revelar. A divisão associa-se a esta técnica, unindo e separando ao mesmo tempo. A moldura é ainda outro recurso, mais uma vez com uma trajetória que vai do esvaziamento ao preenchimento da estrutura da janela ou da porta. A utilização de

How do you talk about a show which has set itself against narrative? Against information? Which is enormous (nearly 3,000 square metres) and has seemingly innumerable works? And when all this is absolutely deliberate?

Pedro Cabrita Reis is opening a show of 50 years' work in the disused spaces of the Mitra in Marvila (Lisbon). He is his own curator, and if this is often effectively the case, this time it is absolutely transparent. The artist declares that he is not against interpretation, but wants everyone to take away their own version. This may, in part, be a reaction to the overly interpreted art world of today, but not only. To have no panels, leaflets or labels is one thing, but to put things on show in such a way as to deny any kind of conceivable order is another. Dates are mixed, as are media. Small sits beside large, school-boy paintings next to the most recent, found window frames next to painted photographs.

The artist has entitled the exhibition "Atelier", and this has some truth. To my mind however it is more reminiscent of a museum store, where works may become neighbours simply by accident of date of acquisition. Stores are similarly uninterpreted, and inherently without narrative. Stores push us to the individual encounter, and to wonder about the aleatory connections which one work may make with another.

But here we are dealing with just one artist, just one astoundingly productive artist, who has worked across most of the media available to the visual arts. Cabrita Reis owns all the works on show. They are not just the works he never sold, but the works he never wanted to sell. Having the freedom to manoeuvre his own works has given him absolute carte blanche, and for this reason it is perhaps striking that he has chosen to make no "sense" of his oeuvre. He ordered up the contents of his warehouse and brought it to Lisbon, thence proceeding to hang it in such a way as to echo both the way it was packed in the van, the way it was unpacked and stacked in the exhibition spaces, while exercising the lightest of curatorial touches and adding some new works along the way. In this sense then, the term Atelier is right, for works are even now being made to fill spaces, and in response to other older works, some of which have not been seen for years or even decades. It is a self-retrospective in the fullest sense of the word, a looking back at an artist's life without fear or favour. The self-portrait is indeed abundantly in evidence, more or less obviously tragicomic, veering between the clown and the monster. Incubus-like figures eat their own offspring. The monstrous and the bathetic. The only portrait here is indeed the self-portrait.

If we are denied chronology, and any attempt at thematising, we are perhaps (rightly) thrown back on technique, not so much the simple techniques – drawing, painting, welding – or even the familiar art historical ones, such as collage or montage, but rather a more studied analysis of what it is that Cabrita Reis does to material. Such an analysis would take more time than I have here, but it seems worthwhile proposing this as a possible key. Over-painting would join glazing as a dominant procedure, whether it conceals or reveals. Splitting is conjoined with this technique, and when he splits he also joins. Framing is another, and again runs the gamut from emptying out the frame of the window or door, to filling it up. The use of the grid as an organising (or disorganising) principle is everywhere in evidence, and is perhaps the most obvious way of linking the two- and the three-dimensional works.

I visited near the end of the working day but the natural light which is all that will be used to illuminate the show was more than adequate. My preview, however, deprived me of the electric light of the works themselves, an important element in

uma matriz como princípio organizador (ou desorganizador) está sempre presente, sendo porventura a forma mais óbvia de estabelecer a ligação entre obras bi e tridimensionais.

Visitei o espaço perto do final do dia de trabalho, mas a luz natural, a única que vai ser utilizada para iluminar a mostra, provou ser perfeitamente adequada. No entanto, a visita não me permitiu apreciar a luz elétrica das próprias obras, um elemento importante na produção do artista. Talvez por isso se tenha a minha experiência distanciado da de uma exposição, para se aproximar mais da de uma loja ou de um atelier.

Esta enorme conjunção, ou série de conjunções, é certamente ousada ao ponto de ser imprudente. Para um artista com a merecida reputação de transformar o feio em belo, de fazer da arte banal arte notável, é de um atrevimento invulgar afastar-se tanto dos caminhos da estética. As peças conservam a sua forte individualidade, mas, tal como numa loja, não estão expostas de forma harmoniosa. Trata-se essencialmente de um inventário. Inclui desde pequenas pinturas a óleo feitas por um adolescente, passando por quadros pintados por um estudante imberbe que usa o surrealismo como o caminho mais fácil para a abstração, até a algumas «sublimes» obras boreais que emergiram na última década, sobretudo durante a pandemia. Os trabalhos expostos nas paredes merecem inevitavelmente mais destaque do que as instalações escultóricas, o que significa que a pintura se sobrepõe à escultura, apesar dos muitos apontamentos escultóricos e de vários conjuntos de menor dimensão. Embora a paisagem tenha sido sempre central, agora a pintura torna o facto mais evidente, apresentando-a mais fechada, mais envolvente, chegando a ser claustrofóbica.

Existe um aspeto restaurador na forma como o artista usa os materiais, uma forma de reparação. Nesse aspeto, ele é certamente, e no melhor dos sentidos, profundamente tradicional. Junta peças partidas, afirmando a sua frágil beleza ou conferindo-lhes uma beleza completamente nova. Esta exposição desafia-nos a entender o que se passa, precisamente porque não há uma lógica que lhe presida. Obriga-nos a tentar mais afincadamente decifrar a evidência que nos rodeia, neste conjunto intrincado e avassalador que poderá, no entanto, não ser em nada mais complexo do que uma boa autobiografia.

15 de abril de 2024

the artist's production. Perhaps it was this that made my experience feel as much like a store as an atelier, and certainly less like a show.

This enormous conjunction, or series of conjunctions, is certainly brave to the point of being foolhardy. For an artist who has a justified reputation for making beautiful things out of ugly ones, or high art out of low, it is an unusual venture, to eschew the aesthetic to quite this extent. The works retain their strong individualities, but as in a store, they are not displayed to advantage. This is an inventory as much as anything. It stretches from small oil paintings made by a teenager, through oil paintings made by a fledgling student using surrealism because it is the easiest route to abstraction, to some of the northern "sublime" works which have emerged in the last decade, and especially during the pandemic. Inevitably works on walls are more in evidence than sculptural installations, and this means that painting trumps sculpture, even if there are plenty of sculptural asides, and a number of his smaller ensembles. Landscape has always been central, but now the paintings make it more evident, and at the same time more closed, more enclosing, even claustrophobic.

There is a restorative aspect to the way the artist uses his materials, a making good. In this he is surely, and in the best way, deeply traditional. He pieces broken things together, asserting their fragile beauty, or providing it anew. This show pushes us to understand what is happening, exactly because it has no overriding logic. It makes us try harder to decipher the evidence that is all around us, in this complex and overwhelming assembly which is perhaps no more complex than any good autobiography.

15 April 2024



C1 F 22
Labrila 22
C. queimada 31.12

The age of decay
3rd series
7/10

C1 F 22
Labrila 22
C. queimada 31.12

The age of decay
3rd series
8/10

"THE ANIMAL"

"FEAR #3"



C1 F 22 Labrila 22 c. queimada 31.12	The age of decay 3rd series 9/10
	"FEAR #4"

C1 F 22 Labrila 22 c. queimada 31.12	The age of decay 3rd series 10/10
"Man with orange"	

ATELIER / PLANO DE TRABALHO

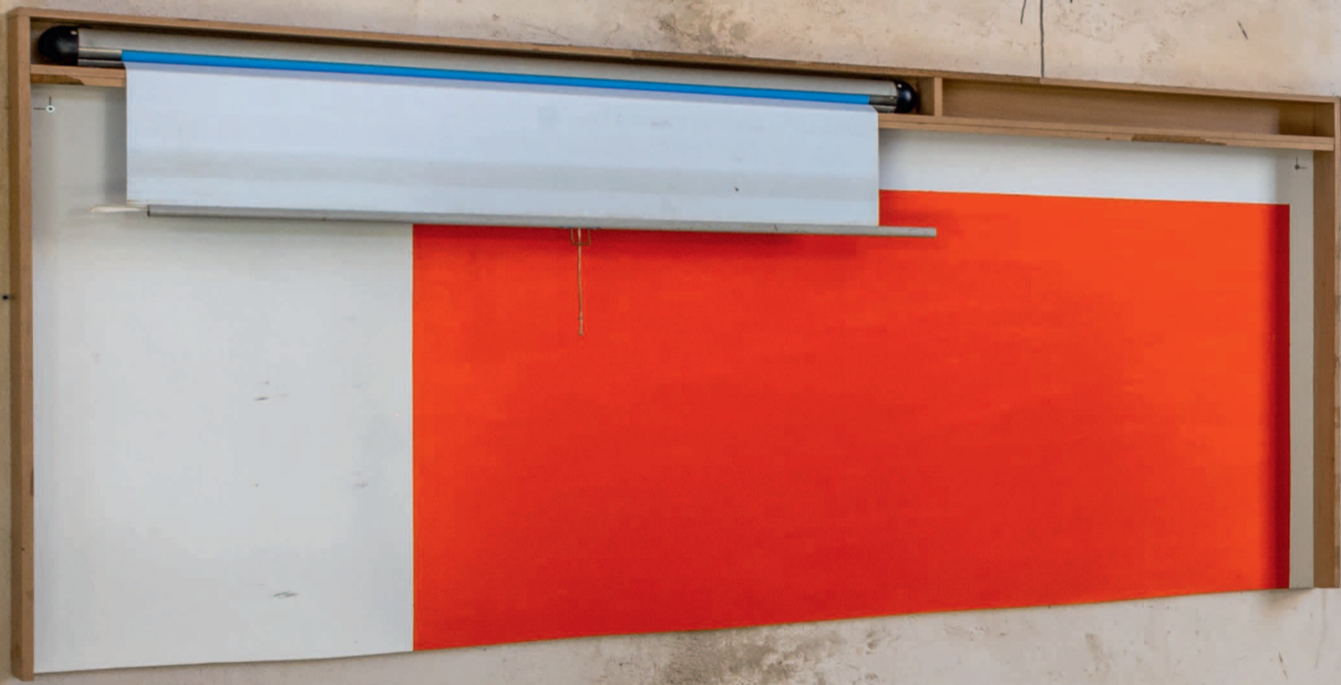
XXXXXXXXXX	2 ^a /18.03	3 ^a /19.03	4 ^a /20.03	5 ^a /21.03	6 ^a /22.03
TANIA	X	X	0	0	0
PEDROVILAR	0	0	0	0	0
LAURA PORRU	0	X	0	X	0
VICENTE FERREIRA	0	0	0	X	0
ALEX C.	0	0	0	0	0
AFONSO REIS	0	0	X	X	0
PEDRO BENAVENTE	0	X	0	0	0
HENRIQUE CAETANO	0	0	0	X	0
ZÉ VARGAS	0	0	0	0	0
JOÃO VENTURA	0	X	X	0	0
CAROLINA MATIAS	0	0	0	0	0
LUISA VEIGA	0	0	0	0	0
MARIANA SOUZA	0	0	0	0	0
KEENAN	0	0	0	0	0





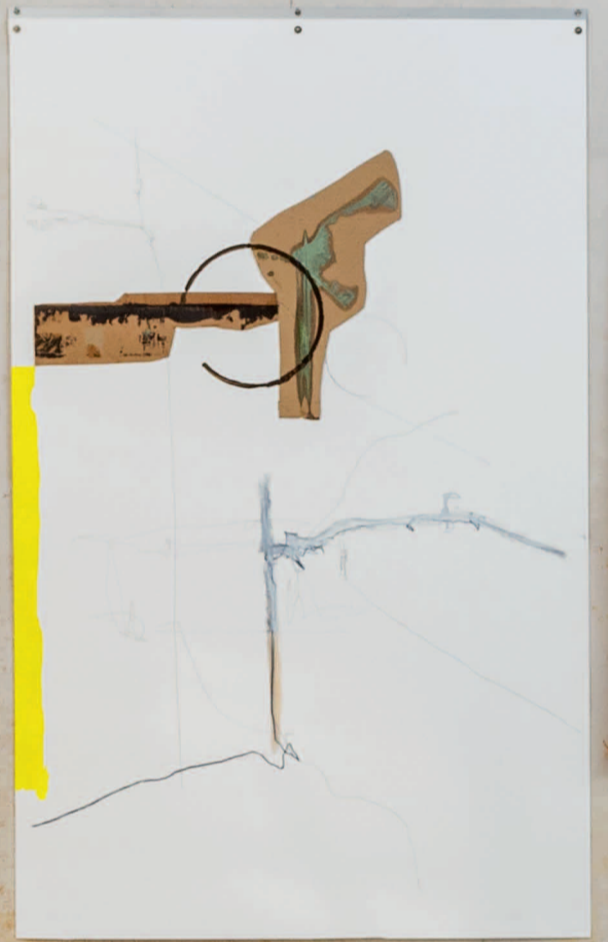
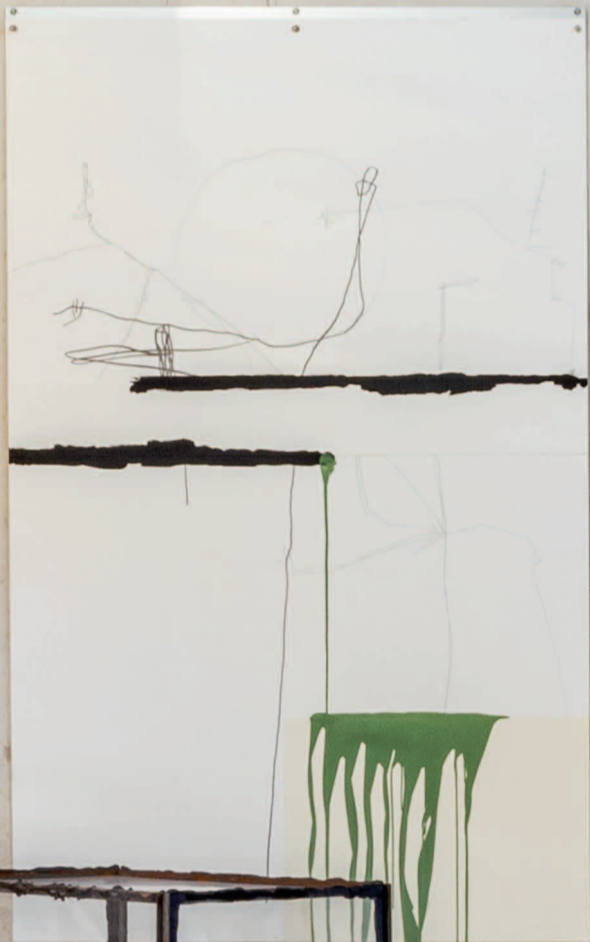
Large piece of calligraphy on the wall, featuring bold, black characters in a vertical arrangement. The characters are stylized and expressive, with thick, textured strokes. The calligraphy is mounted on a white paper backdrop that is slightly wrinkled and has some red lines drawn across it.





27







+

C10







PEDRO CABRITA REIS 50 ANOS DE CARREIRA *atelier*

O Pedro Cabrita Reis é o grande artista plástico vivo. Poderia retirar o adjetivo «plástico» para deixar apenas o *artista* – esta mudança na terminologia em nada afetaria aquilo que penso do Pedro, e libertar-nos-ia das injustas mutações que o qualificativo «artista plástico» sofreu nos últimos tempos. O próprio se descreve como um artista *tout court*, e fá-lo com toda a justiça. Seja ele o pintor, seja ele o escultor, seja ele até o ilustrador: o Pedro Cabrita Reis é um artista no sentido rigoroso do termo, sentido esse que ele conhece perfeitamente e que não se cansa de repetir. Há, pelo mundo fora, pretendentes à categoria de artista, mas o Pedro Cabrita Reis não é um mero pretendente, que, movido de boas intenções, pratica as belas-artes. O Pedro é o artista.

Só isto seria já suficiente para merecer uma homenagem. Mas a esta homenagem à sua natureza – ou, para os menos dados a essencialismos, ao seu devir histórico –, acresce uma circunstância especial: o marco dos 50 anos de uma carreira inigualável. Foram estes 50 anos de toda uma carreira que o Pedro decidiu apresentar aos lisboetas, com um conjunto de obras da sua coleção privada. Foi todo um universo de experiências, de sonhos e conquistas, de viagens e descobertas que foi aberto aos lisboetas pela mão do Pedro – um universo que foi também objeto de descoberta para o espetador, que nele encontrou obras que nunca tinham sido expostas no nosso país.

Não poderia ficar indiferente perante este seu gesto de escolher Lisboa como o palco para esta retrospectiva única que tivemos oportunidade de viver na nossa cidade. Afinal, Pedro Cabrita Reis é um nome indissociável do panorama artístico de Lisboa. Aonde quer que vá carrega consigo a sua ligação indelével à capital portuguesa, uma ligação da qual brota uma inspiração estética que encontra os seus recursos mobilizadores muitas vezes nas dimensões mais banais da existência da cidade – nos seus cafés e nos seus restaurantes, no vaivém contínuo de pessoas que dá luz à cidade e que, todos os dias, nos transmitem estórias singulares e irrepetíveis. É nesse mundo de símbolos e conceitos que nos é dado pelo quotidiano que Pedro Cabrita Reis navega, e, como artista lisboeta que é, deixa-nos tremendamente orgulhosos (mesmo que reparta o seu tempo entre Lisboa e os ares do Algarve; condição essa que eu, como homem do sul, compreendo sem hesitações...).

Foi esse orgulho que moveu a Câmara Municipal de Lisboa, através da Associação Turismo de Lisboa, a apoiar este momento único e a ver nele uma oportunidade para cumprir o desígnio de fazer de Lisboa uma verdadeira capital da cultura. Uma capital da cultura dá palco aos seus melhores. Uma capital da cultura projeta os seus melhores para o mundo, ao mesmo tempo que acolhe o melhor que se faz lá fora. Pedro Cabrita Reis preenche os dois requisitos: é não só um dos nossos melhores, como é também um artista que granjeou o reconhecimento internacional, que viu o seu trabalho exposto em todos os cantos do mundo, e que, por cada obra exposta em Lisboa, traz consigo este reconhecimento como uma mais-valia para a cidade que o viu crescer e projetar-se como artista.

No entanto, o facto de o Pedro Cabrita Reis ser um artista de Lisboa não esgota as minhas razões por que decidi escrever, a seu convite, umas breves palavras sobre os seus 50 anos de carreira. O mais importante não é o acaso do local do seu nascimento – obra da fortuna –, mas aquilo que foi obra da sua vontade. E aqui, sem dúvida, está aquela sua condição de que

PEDRO CABRITA REIS A CAREER SPANNING 50 YEARS *atelier*

Pedro Cabrita Reis is the greatest visual artist alive. You could remove the adjective "visual" to leave just artist – a change in terminology that would in no way affect what I think of Cabrita Reis and free us of the unjust changes that the qualification "visual artist" has undergone in recent times. He describes himself as an artist tout court, and rightly so. Be he a painter, sculptor or illustrator, Cabrita Reis is an artist in the true sense of the word, one that he is perfectly familiar with and never ceases to repeat. All around the world there are pretenders to the title of artist, but Cabrita Reis is no mere pretender, driven by good intentions, who dabbles in the fine arts. Cabrita Reis is the artist.

This alone would be enough to merit homage. But to this tribute to his nature – or, for those less given to essentialisms, to his historical becoming – one can add a special circumstance: the milestone of an unrivalled 50-year career. And it is these 50 years, in their entirety, that Cabrita Reis has decided to show to the people of Lisbon with a series of works from his own collection. These contain the whole world of experiences, dreams and triumphs, journeys and discoveries that Cabrita Reis has laid open to the city – a world that the observer also discovers, encountering works that have never been shown here before.

It is impossible to be unmoved by his choice of Lisbon for this unique retrospective, which we have the chance to experience here. But then, Cabrita Reis's name is indissociable from Lisbon's artistic panorama. Wherever he goes, he carries his indelible connection to Portugal's capital, from which an aesthetic inspiration springs that often finds fertile ground in the most trivial aspects of the city's life – its cafés and restaurants, and the continual toing-and-froing of people who light up the city and every day convey singular and unrepeatable stories. It is this world of symbols and concepts from Cabrita Reis's daily life that he gives us and which, as the Lisbonite he is, fills us with pride (even if he divides his time between Lisbon and the fresh air of the Algarve; which I, as a man of the south, staunchly comprehend...).

It was this pride that inspired Lisbon Municipal Council, through the Lisbon Tourism Board, to support this unique event and to see it as an opportunity to fulfil the design to make Lisbon a true capital of culture. One which provides a stage for its finest and projects them outwards into the world while welcoming the finest inwards from outside. Cabrita Reis fills both requirements: he is not just one of our best but also an artist who has earned international recognition, whose work has been shown in every corner of the world and who, for each artwork exhibited in Lisbon, brings with him this recognition as an asset for the city which watched him grow and develop as an artist.

However, the fact that Cabrita Reis is an artist from Lisbon only partly explains why I decided to write, at his behest, a few short words about a career spanning 50 years. The most important thing is not the coincidence of the place of his birth – a work of chance – but the work he freely commits to. And here, undoubtedly, is where my previous words apply: his condition of being an artist in the full sense of the word. It is common to hear Cabrita Reis say that what defines his artistic vocation is the desire to change the "way the world is seen by others". Not to change the world but to change how it is represented.

já falei: a sua condição de artista em sentido pleno. É frequente ouvirmos o Pedro dizer que o que define a sua vocação de artista é a transformação do «modo como o mundo é visto pelos outros». Não a transformação do mundo, mas da *representação* do mundo. É difícil ouvir estas suas palavras sem recordar a célebre frase de Marx sobre os filósofos que «até agora limitaram-se a interpretar o mundo», quando «o que importa é transformá-lo». Perante isto, Pedro Cabrita Reis alinha com a resposta de Heidegger àquela frase, que dizia o que parecia elementar: para transformar o mundo era preciso, desde logo, pensar e transformar a nossa representação do mundo. Esta resposta parece ser a definição da vocação do artista, tal qual o Pedro Cabrita Reis que faz sua a missão de mudar, em permanência, a nossa relação com o mundo.

Uma vocação como esta pode parecer, para os mais incautos, algo arrogante. Mas o Pedro percebe bem que ela é a responsabilidade do artista num mundo onde o transcendente – fosse este a «natureza» ou o divino – perdeu, de certo modo, a sua função referencial. A partir deste momento o homem tornou-se, para o bem e para o mal, na «medida de todas as coisas». É imperativo, portanto, uma nova forma de nos medirmos no mundo – e a descoberta dessa nova forma encontra no artista o seu agente predileto. Por isso é que Pedro Cabrita Reis, partindo daquela vocação do artista, nos disse uma vez que o objetivo da arte é «expandir a inteligência»; ou seja, criar uma «curiosidade» pelo que ainda não existe e pelo que ainda não se conhece.

Neste sentido, a função do artista seria *futurizar*, conceber novas formas de representação das coisas e do mundo que ainda não estão dadas e imaginar novos conceitos que ainda não são possíveis de ser concebidos pelas pessoas. Em suma, criar. Ou, como já me habituei a dizer desde os meus tempos da Comissão Europeia, *innovar*. O artista é o grande inovador, o inovador por excelência – e digo-o sem quaisquer exageros retóricos. A exposição do Pedro Cabrita Reis foi, pelo seu valor (e, em particular, pela panóplia de imagens e conceitos evocados para cumprir aquela vocação inovadora do artista) o 13.º unicórnio da cidade de Lisboa. Durante a minha experiência de vida aprendi a valorizar o cruzamento contínuo entre a arte, a cultura e a inovação, e é com este cruzamento que, num mundo em que o digital e o físico se fundem, o novo brota. A obra exposta pelo Pedro Cabrita Reis simboliza precisamente este brotar no novo.

Num ensaio dedicado ao que considerava a «arte nova», o grande filósofo espanhol José Ortega y Gasset disse uma vez que «construir algo que não seja cópia do “natural” e que, sem embargo, possua alguma substância, implica o dom mais sublime». Este foi o destino e a responsabilidade do artista «novo», destino e responsabilidade que Pedro Cabrita Reis assumiu sempre sem hesitar e sem fugir à sua vocação, olhando o espectador nos olhos, consciente de que o espaço da arte está sempre no olhar das pessoas. Por admirarmos este seu «dom mais sublime» é que Lisboa não podia ficar fora da celebração da carreira do Pedro Cabrita Reis. Era o nosso dever coletivo – para com o artista, para com o cidadão, para com o homem que Pedro Cabrita Reis é e sempre foi.

Depois destes 50 anos, reafirmamos o nosso compromisso: Lisboa estará sempre a seu lado. Com orgulho.

Carlos Moedas*

It is difficult to hear these words without recalling Marx's famous phrase about the philosophers who "have hitherto only interpreted the world in various ways" when "the point ... is to change it". Cabrita Reis agrees with Heidegger's matter-of-fact reply to this: to change the world, you first have to rethink and change how it is represented, which seems to define the artist's vocation, like that of Cabrita Reis, whose mission is to permanently change our relationship with the world.

A vocation like this can seem, to the more inattentive, somewhat arrogant. But Cabrita Reis clearly realises that it is the artist's responsibility in a world where the transcendental – be it "nature" or the divine – has, to a certain extent, lost its referential function. From that moment, for good or evil, man became the "measure of all things". What is imperative, therefore, is a new way of measuring ourselves in the world – and the artist is the perfect agent of this discovery. Which explains why Cabrita Reis, based on his vocation as an artist, once told us that the aim of art is to "expand intelligence"; that is, to create a "curiosity" for what does not yet exist and what is still unknown.

Therefore, the artist's function is to futurise, to conceive new forms of representing things and the world that have not yet been given and to imagine new concepts that people are not yet able to conceive. In sum, to create. Or, as I have accustomed myself to saying since my European Commission days, to innovate. The artist is the great innovator par excellence – and I say it without any rhetorical exaggeration. In terms of its value (and, in particular, for the panoply of images and concepts evoked to comply with this innovative vocation of the artist), Cabrita Reis's exhibition is Lisbon's 13th unicorn. In my experience of life, I have learnt to value the continual intersection between art, culture and innovation, and it is at this intersection, in a world where the digital and the physical merge, that the new bursts forth. And the work shown by Cabrita Reis symbolises precisely that.

In an essay dedicated to what he considered "new art", the great Spanish philosopher José Ortega y Gasset once said that "to construct something that is not a copy of 'nature' and yet possesses substance of its own is a feat which presupposes nothing less than genius". That was the fate and responsibility of the "new" artist, which Cabrita Reis readily accepted without fleeing his vocation, looking into the observer's eyes, in the knowledge that art's space is always in people's gaze. Because we admire his "genius", there was no question that Lisbon had to figure in the celebration of Cabrita Reis's career. It was our collective duty – to the artist, to the citizen, to the man Cabrita Reis is and always has been.

After these 50 years, we repeat our vow: Lisbon will always stand by your side. With pride.

Carlos Moedas*

* Presidente da Câmara Municipal de Lisboa

* Mayor of the City of Lisbon









SE
CADA
GESTO
ETERNO
TIVESSE
NOME,
PEDRO
É
CERTO

IF
EVERY
ETERNAL
GESTURE
HAD
A
NAME,
PEDRO
WOULD
BE
IT

A Arte tem a virtude de ter o Tempo como companheiro. Sucede-se em dias sem hora, pela plenitude da criação. O Artista é mais do que um meio para se entender esse tempo. A eternidade que se lhe confere é tanto mais como essa pedra que no tempo se perpetua.

Pedro é nome surgido por consciência. Em grego, *pétros* significa pedra.

Mestre Pedro Cabrita Reis confere essa presença em resultado no mundo. A pedra, que ao nome se associa, tem na sua obra a certeza de ser um dos mais importantes artistas em Portugal.

A Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (SCML) tem a honra de receber no Espaço Mitra a exposição retrospectiva do Mestre Cabrita Reis, Atelier. A mostra estabelece um olhar histórico em torno da carreira de 50 anos do Mestre, um dos mais reconhecidos artistas nacionais contemporâneos.

Pedro Cabrita Reis já teve a sua arte exposta nas mais importantes bienais, museus e galerias do mundo. Tem a sua obra representada nas principais coleções nacionais e internacionais, privadas e públicas. Parte do seu espólio criado durante anos e que compreende uma grande variedade de meios – desde a pintura à escultura, passando pela fotografia, o desenho e instalações criadas com materiais industriais, reciclados e objetos manufaturados – vai estar agora disponível na histórica *Mitra*.

A *Mitra* é um espaço muitas vezes renegado à invisibilidade e associado a assuntos sociais e culturais menores. Mas, na verdade, desde 1933 que este espaço foi uma resposta vanguardista e espelho de inovação e modernidade ao criar soluções sociais e culturais para uma realidade que muitas vezes foi ignorada.

Em 2014, a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa recebeu os terrenos e as instalações do antigo Albergue da Mitra. Com o intuito de acabar com o estigma associado à mendicância e à indigência, e devolver à cidade um espaço voltado para as exigências do século XXI, a SCML, através de vários trabalhos de restauro e de preservação do espaço, desenvolveu várias respostas sociais de referência.

Assim, aos 525 anos de história, a Casa «do Bem-fazer» tem a honra de receber esta iniciativa do Mestre Pedro Cabrita Reis, de grande escala e inédita para a instituição, que tem na sua Missão o objetivo de garantir o apoio e o acesso à Cultura a todos e para todos.

Ana Jorge

Art has the virtue of Time as a companion. It passes by in hourless days, by the fullness of creation. The artist is more than the means by which to understand this; the eternity bestowed upon them is even more like the rock that lives on in perpetuity.

*Pedro was a name consciously given. From the Greek, *pétros*, meaning “rock”.*

Pedro Cabrita Reis consequently bestows this presence on the world. This rock, associated with his name, is manifest in his work and reveals him to be one of the most important artists in Portugal.

Santa Casa da Misericórdia de Lisboa (SCML) is honoured to hold this master's retrospective exhibition – “Atelier” – in Espaço Mitra. The show takes a historical look at a career spanning 50 years of one of Portugal's most renowned contemporary artists.

Pedro Cabrita Reis has already shown his work at the world's most prestigious biennials, museums and galleries. It is represented in the main public and private collections in Portugal and all around the world. Part of his collection – created over years and comprising a wide variety of styles, from painting to sculpture via photography, drawing and installations created with industrial materials, recycled items and manufactured objects – will now be on show at the historic “Mitra”.

“Mitra” is a space that is very often relegated to obscurity and associated with minor social and cultural matters. But, in truth, since 1933 it has been at the vanguard of creating innovative and modern social and cultural solutions for a situation that had frequently been ignored.

In 2014, SCML received the grounds and facilities of the former Albergue da Mitra. In the aim of overcoming the stigma associated with begging and destitution and give back to the city a space fit for the needs of the 21st century, SCML developed various groundbreaking social solutions by restoring and preserving its facilities.

Therefore, after 525 years of history, the house “of good deeds” has the honour of hosting this initiative by Pedro Cabrita Reis, a large-scale and unprecedented event for this institution, whose mission is to ensure support and access to culture to everyone and for everyone.

Ana Jorge



HISTÓRIA DA MITRA

HISTORY OF THE MITRA



Plano geral do conjunto edificado do Centro de Apoio Social de Lisboa (s.d.)
General plan for the Lisbon Social Support Centre (n.d.)

Atualmente, a *Mitra* de Marvila, junto ao Poço do Bispo, é composta por dois edifícios bem distintos. Um é o palácio barroco do 1.º Patriarca de Lisboa, valorizado enquanto salão nobre da Câmara Municipal de Lisboa. O outro é o antigo Asilo de Mendicidade, que, graças a uma intervenção de restauro e preservação da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a quem foi cedido o espaço, em 1994, tem transformado a *Mitra* num espaço único, onde a história se cruza com a inovação e as Boas Causas.

Inaugurado em 1933, como Asilo da *Mitra*, a história do espaço começou bem antes. Em 1566, a Quinta da *Mitra* foi aforada perpetuamente ao Morgado do Esporão. Porém, a ligação desse eixo à nata do poder não ficou esquecida. No início do século XVII, a *Mitra* voltou a recuperar o domínio útil de uma parcela da sua antiga quinta, uma faixa retangular entre a estrada de Marvila e a linha do rio onde se instalou uma quinta de recreio ou residência de campo.

No segundo quartel do século XVIII, a *Mitra* recuperou o palácio devoluto e, em vez de o arrendar novamente a terceiros, o Cardeal Patriarca de Lisboa ocupou-o e decidiu convertê-lo num sumptuoso palácio com ligação ao rio através de um cais privativo. Quando o Cardeal Patriarca escolheu a Quinta da *Mitra* para a sua quinta de recreio, o eixo entre a Madre Deus e o Poço do Bispo já era local de habitação de muitos palácios e importantes conventos. A escolha do prelado apenas confirmou esta situação preexistente.

Já em 1864, o Palácio da *Mitra* terá sido vendido a D. José Saldanha, Marquês de Salamanca, fundador e concessionário dos Caminhos de Ferro Portugueses, pela quantia de 10 contos de réis. Dez anos depois, em 1874, o Marquês de Salamanca vendeu o mesmo palácio por 54 contos de réis a Horatius Justus

At the moment, the "*Mitra*" of Marvila, beside Poço do Bispo, comprises two very different buildings. One is the Baroque palace of the 1st Patriarch of Lisbon, used by Lisbon Municipal Council for official functions. The other is the former Asilo de Mendicidade (Beggars' Asylum), which, thanks to the restoration and preservation by Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, to whom the building was loaned in 1994, has been transformed into a unique space where history intersects with innovation and good causes.

Opened in 1933 as the Asilo da *Mitra* (*Mitra* Asylum), its history began much earlier. In 1566, the *Mitra* Estate was bestowed to the House of Esporão in perpetuity. However, its connection to the upper echelons of power was never forgotten. At the start of the 17th century, the "*Mitra*" recovered control over a parcel of land belonging to its former estate, a rectangular strip between the Marvila road and the river's shoreline where a leisure estate or country house was built.

In the second quarter of the 18th century, the "*Mitra*" recovered the empty palace and rather than let it to third parties again, the Cardinal Patriarch of Lisbon took up residence and decided to convert it into a sumptuous palace with a private pier on the river. When the Cardinal Patriarch chose the Quinta da *Mitra* for his leisure estate, the axis between Madre Deus and Poço do Bispo was already home to many palaces and important convents.

The prelate's choice merely confirmed this pre-existing situation.

In 1864, the Palace of *Mitra* was sold to Dom José Saldanha, Marquis of Salamanca, founder and holder of the concession to run the Portuguese railways, for the amount of 10 thousand réis. Ten years later, in 1874, the Marquis sold the palace for 54 thousand réis to Horatius Justus Perry, the American trade envoy

Perry, encarregado de negócios dos Estados Unidos da América, em Madrid, que vivia em Lisboa desde 1873, com a sua mulher, a poetisa Carolina Coronado. Perry morreu em 1891 e o palácio, após ter sido hipotecado, foi vendido em 1902 ao capitalista e deputado António Centeno, com a condição de a viúva aí poder residir até à sua morte, que ocorreu em 1911.

Em 1930, e já depois de o espaço ter sido renovado para ser uma fábrica de fundição e metalúrgica, a Fábrica Seixas, o município de Lisboa adquire os terrenos da *Mitra*, por 4.000 contos, com o intuito de aí instalar um matadouro. Porém, optou por instalar, nos terrenos rústicos, a estação de limpeza oriental e, nos barracões anexos, o Asilo da *Mitra*.

No início da década de 50 do século passado, o Albergue de *Mitra* vocacionou-se no acolhimento de doentes psiquiátricos. Entre 1952 e 1974, inicia-se então um período em que a *Mitra* se tornou um equipamento de retaguarda para doentes psiquiátricos prolongados, considerados incuráveis e sem perspectiva de tratamento, enviando-se para os hospitais (Júlio de Matos e Miguel Bombarda) apenas aqueles que pudessem ser tratados com novos fármacos que, entretanto, iam sendo criados.

A 31 de maio de 1977, o Albergue Distrital de Mendicidade de Lisboa foi extinto e colocado sob tutela da Secretaria de Estado dos Assuntos Sociais, tendo sido reconvertido, no ano seguinte, no Centro de Apoio Social de Lisboa, com duas valências: a de Centro de Terceira Idade e de serviço de acolhimento e triagem para encaminhamento para instituições especializadas.

Foi já depois da viragem do milénio, em 2014, que a Câmara Municipal de Lisboa transferiu para a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa os terrenos e instalações do antigo Albergue da *Mitra*. Com o intuito de acabar com o estigma associado à mendicidade e à indigência, e devolver à cidade um espaço voltado para as exigências do século XXI, a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa iniciou trabalhos de restauro e preservação do espaço, criando várias respostas sociais de referência.

O antigo Albergue da *Mitra*, que antes foi a Fábrica Seixas e hoje é o Lisboa Social *Mitra* da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, é assim um dos locais mais importantes da cidade de Lisboa pela carga histórica que possui e pelo legado social e cultural que tem.

Cortesia Santa Casa da Misericórdia de Lisboa



Plano geral do jardim do Centro Social de Apoio Social de Lisboa (s.d.)
General plan of the garden of the Lisbon Social Support Centre (n.d.)

in Madrid who had lived in Lisbon since 1873 with his wife, the poet Carolina Coronado. Perry died in 1891 and the palace, after hypothecation, was sold in 1902 to the tycoon and parliamentarian António Centeno, on the condition that Perry's widow would continue to live there until her death, which occurred in 1911.

In 1930, and after the property had been adapted for use as a foundry and metallurgical works, *Fábrica Seixas*, the municipality of Lisbon acquired the lands belonging to the "*Mitra*" for 4,000,000 escudos for use as an abattoir. However, it decided to house the eastern cleaning station on the farmland and the *Asilo da Mitra* in the annexed sheds.

At the start of the 1950s, the *Albergue de Mitra* (*Mitra Shelter*) was converted to a home for psychiatric patients. From 1952 to 1974, the "*Mitra*" entered a period in which it became a back-up facility for long-term psychiatric patients considered incurable and untreatable. Only those who could be treated with the new drugs being created were sent to the hospitals (Júlio de Matos and Miguel Bombarda).

On 31 May 1977, the *Albergue Distrital de Mendicidade de Lisboa* (Lisbon District Paupers' Shelter) was dissolved and placed under the responsibility of the Secretary of State for Social Affairs. The following year, it was converted into the *Centro de Apoio Social de Lisboa* (Lisbon Social Support Centre) with two wings: an old people's home and a hosting and sorting service for forwarding patients to specialised institutions.

After the turn of the century, in 2014, Lisbon Municipal Council transferred the land and facilities of the former *Albergue da Mitra* to the Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. In the aim of ending the stigma associated with beggars and the destitute and create within the city a facility equipped for the requirements of the 21st, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa began restoration and preservation work to set up various cutting-edge social services.

The former *Albergue da Mitra*, which prior to that was the *Fábrica Seixas* and today is the *Lisboa Social Mitra* of the Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, is thus one of the city's most important places in terms of its historical significance and social and cultural legacy.

Courtesy Santa Casa da Misericórdia de Lisboa



Plano geral da oficina de serralharia do Centro de Apoio Social de Lisboa (s.d.)
General plan of the Lisbon Social Support Centre's locksmith workshop (n.d.)

LIÇÕES DE VIDA

São centenas de obras feitas em 50 anos de atividade, e muitas delas ainda não mostradas publicamente. Pela primeira vez Pedro Cabrita Reis vai expor estes trabalhos que vão desde os anos 70 até hoje, obras de pintura a óleo, desenho, esculturas, fotografias.

Esta exposição, proporciona a Lisboa a oportunidade de seguir a obra, a técnica, a tendência e as várias fases da carreira do artista até hoje, ou seja, ver todo o processo criativo de Pedro Cabrita Reis.

A primeira exposição individual foi em 1981 na Sociedade Nacional de Belas-Artes, já lá vão 43 anos.

A sua obra atravessa vários períodos e vários setores. Compete-me naturalmente no papel que aqui assumo destacar a importância da cultura para o turismo e em particular para uma cidade como Lisboa. Porque a cultura é em si um chamariz do turismo. E porque as manifestações culturais são uma forma de transmitir experiências e sentimentos a quem nos visita, de tornar as viagens inesquecíveis, e no limite a cultura traz uma capacidade de criar eventos, momentos e atrações que respondem também aos anseios de quem nos visita, e que contribuem para as memórias que de nós ficam como país.

A título pessoal tenho o privilégio de conhecer o Pedro, com quem aprendi de cada uma das vezes que estivemos juntos.

Um artista nasce com uma visão diferente do mundo, vê o que não vemos, e vê o que vemos com cores, perspetivas e dimensões diferentes. Vê com outros olhos e procura, através da expressão da arte, mostrar-nos novas formas de observar realidades, ou de abrir mesmo a nossa realidade. É através do seu trabalho que nos empresta a sua forma de ver o mundo. O Pedro é exímio nesta capacidade do inesperado. Chega a resultados inimagináveis, numa forma que para ele se revela tão simples.

Quem tem o privilégio de conhecer o Pedro reconhece também a sua inteligência e criatividade noutras formas de estar: no seu bom gosto, no seu sentido estético, na capacidade de observação e de olhar ao detalhe, e não menos importante, no seu sentido de humor. Sabe ouvir e sabe falar. Respeita os silêncios e o espaço de opinião de todos. Preocupa-se com o bem-estar de quem está sentado à sua mesa. Desfruta, conversa, diverte-se, ri com todos os seus sentidos ao mesmo tempo.

E esta simplicidade leva-me a outra característica do Pedro que nos surpreende. Sabemos todos do seu enorme talento, da sua enorme criatividade, da capacidade de liderança, da capacidade ilimitada de trabalho, da coordenação e gestão de equipas. E com certeza todos imaginam a sua determinação, resiliência e capacidade de executar. Mas possivelmente passa despercebida a muitos a sua simplicidade e a sua humildade. Sendo uma lenda viva na arte em Portugal poderia assumir que tudo o que imagina tem de acontecer, mas não é assim. Desenvolve as suas ideias com uma receptividade, simplicidade e humildade que são verdadeiras lições de vida.

A sua obra agora exposta é o reflexo disso mesmo e uma forma de dar a conhecer a quem nos visita e àqueles que visitarem a exposição terem o privilégio de pelas obras expostas conhecerem o artista único que Portugal tem no Pedro Cabrita Reis.

Lisboa não podia, por isso, deixar de ter a oportunidade de mostrar estas obras e a vida de um dos melhores e mais talentosos artistas vivos e, assim, criar mais um momento de atração e de destaque para Lisboa.

José Luís Arnaut*

* Presidente-adjunto da
ATL – Associação do Turismo de Lisboa

LIFE LESSONS

Hundreds of works produced over 50 years, many of which have never been seen before to the public. For the first time, he will be showing these works – oil paintings, drawings and sculptures – dating from the 1970s to today.

It will allow visitors to follow the work, technique, trends and various stages in his career so far. In other words, Lisbon will have the incredible opportunity to peek into Pedro Cabrita Reis's entire creative process.

His first solo exhibition was in 1981 at Sociedade Nacional de Belas-Artes, 43 years ago.

His work stretches across various periods and sectors. It is naturally incumbent upon me, in my role here, to highlight the importance of culture for tourism and, in particular, for a city like Lisbon. Because culture itself is a source of tourism. And because cultural manifestations are a form of conveying experiences and feelings to those who visit us, of making journeys unforgettable, and culture endows the capacity to create events, moments and attractions that also meet the expectations of those who visit us and contribute to the memories that people retain of us as a country.

At a personal level, I have the privilege to know Pedro, from whom I learn things whenever we spend time together.

Artists are born with a different view of the world. They see what we don't and see what we do but in different colours, angles and dimensions. They see through other eyes and seek, through artistic expression, to show us new ways to observe realities, or to really open up our own reality. It is through their work that they loan us their way of seeing the world. Pedro is accomplished in this capacity for the unexpected. He achieves unimaginable results, in a way that he makes look so simple.

Whoever has the privilege to know Pedro also recognises his intelligence and creativity in other facets of life: his good taste, sense of aesthetics, ability to observe and to see in detail, and, no less important, his sense of humour. He knows how to listen and how to talk. He respects the silences and the space for everyone to develop their opinion. He worries about the wellbeing of those who sit around his table. He relishes these moments, chats, has fun and laughs with all his senses at the same time.

And this simplicity leads me to another of Pedro's surprising characteristics. We all know about his vast talent, huge creativity, leadership ability, unlimited capacity for work, and team coordination and management skills. And everyone can certainly imagine his determination, resilience and ability to execute. But his simplicity and humility may escape many people's knowledge. As a living legend of Portuguese art, one imagines that everything that enters his mind must become reality, but that is not the case. He develops his ideas with a receptiveness, simplicity and humility that are true lessons in life.

His work now on show is a reflection of exactly this, and it is a way of revealing to our visitors and those who have the privilege to come to this exhibition just what a unique artist Portugal has in Pedro Cabrita Reis.

Lisbon could not therefore miss the chance to show these works and the life of one of the finest and most talented artists living today and thus create yet another attraction and reason to visit Lisbon.

José Luís Arnaut*

* Deputy Chairman of the Lisbon
Tourism Board (ATL)







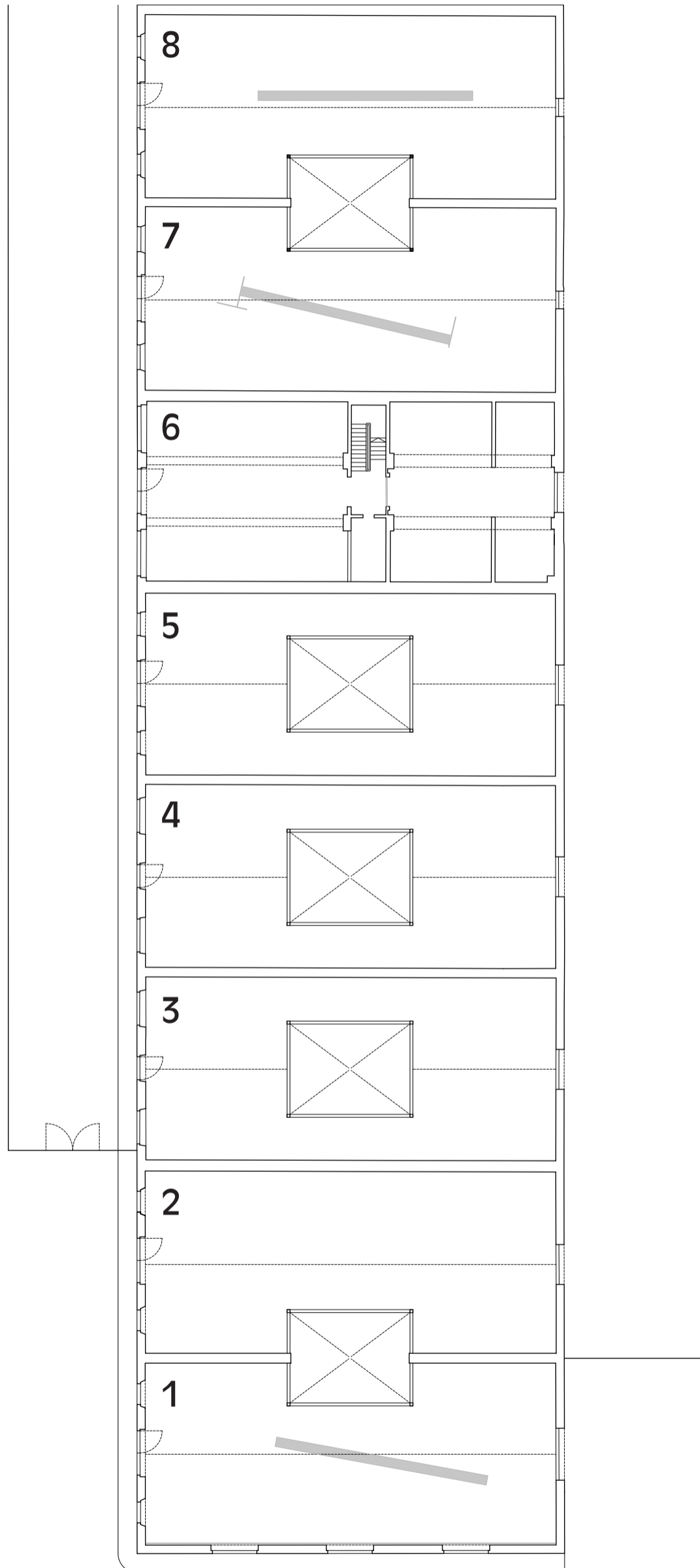












Oito pavilhões / Eight pavilions
3.400 m²

0 5m

Agradecimentos
Acknowledgements

Carlos Moedas
José Luís Arnaut
António Valle
Diogo Moura
Vitor Costa
Paula Oliveira
Andreia Rosa
André Moura
Ana Jorge
João Correia
Teresa Nicolau
Helena Lucas
Teresa Paradela
Joana Matos
Ana Sofia Santos
Jorge Magalhães Correia
Mário São Vicente
Maria Teresa Ramalho
Ana Margarida Pombo
Vera Pinto Pereira
Miguel Coutinho
José Manuel dos Santos
Carlos Moreira da Silva
José Teixeira
Dirk Niepoort
José Luís Oliveira da Silva
Beatriz Machado
Margarida Subtil
Cristiana Carvalho
Armando Ribeiro
Vasco Águas de Oliveira
Vera Abecassis
Teresa Roque de Pinho
Soraia Martins
Catarina Palma
Pedro Teles Baltazar
Tiago Baltazar
João Neves
Marina Ramos
Ana Loureiro
Rui Cardoso Martins
Carlos Vidal
Dalila Pinto de Almeida
João Pinharanda
Penelope Curtis
Pedro Falcão
Luís Pedro Pinto
Bruno Daureo
João Ferrand
Juan Rodriguez
Miguel Nabinho
Fernando Fernandes
Manuela Brandão
Patrícia Silva
António Morais

E ainda,
And also,

Manuel Falcão
Ana Teresa Mota
Tânia Simões

E muito em especial, e porque sim, à saudosa Amiga
And very especially, and just because, to the late Friend

Maria da Graça Carmona e Costa

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

CURADOR
CURATOR
Pedro Cabrita Reis

COORDENAÇÃO
COORDINATION
Pedro Cabrita Reis
Manuel Falcão
Ana Teresa Mota
Tânia Simões

PATROCINADORES
SPONSORS
Câmara Municipal de Lisboa
Associação de Turismo de Lisboa
Santa Casa da Misericórdia de Lisboa
Fidelidade
Fundação EDP
RTP
DST GROUP
Niepoort
Casa Santos Lima

E todos aqueles que desejaram
permanecer anónimos
*And all the ones who wished
to remain anonymous*

PCR STUDIO
Tânia Simões
Alexandre Cadete
Henrique Caetano
Luísa Veiga
Carolina Matias
Mariana Soller

EQUIPA DE MONTAGEM
INSTALLATION CREW
Afonso Miravent
Alberto Vieira
André Tasso
António Cavaleiro
Bernardo Cantigas
Caio Guedes
Fernando Lopes
Ícaro Pavan
Isabella Guerreiro
João Ventura
José Smith Vargas
Keenan Almeida
Laura Porru
Pedro Benavente
Pedro Serrano
Pedro Vilar
Rebeca Garcia
Samuel Ferreira
Vicente Ferreira

ARQUITECTURA EXPOSITIVA
EXHIBITION DESIGN
STUDIO-LPP
Luís Pedro Pinto
Inês Batista

SERRALHARIA
LOCKSMITH
José Manuel Ribeiro
Carlos Pinto
António Freitas
Joaquim Cardoso

CARPINTARIA
CARPENTRY
FP Solutions
Fábio Paulo
André Martins
Vitor Lima
André Falcão

ELECTRICISTA
ELECTRICIAN
José Ferrão

MOLDURAS
FRAMING
Pedro Reigadas
Carlos Martins

LOGISTICA
LOGISTICS
Paulo Arantes
Paulo Henrique

ITERARTIS
Tiago Garnel
Alexandre Correia
Lucas Nassif
Ricardo Pimentel
Filipe Reis

PUBLICAÇÃO
PUBLICATION

TEXTOS
TEXTS
Ana Jorge
Carlos Moedas
Carlos Vidal
Dalila Pinto de Almeida
João Pinharanda
José Luís Arnaut
Pedro Cabrita Reis
Penelope Curtis
Rui Cardoso Martins

DESENHO GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
Atelier Pedro Falcão
Proporção / *Ratio*
[3:4] – 29,7 x 39,6 cm
Tipos de letra / *Typefaces*
Antique Olive
Ballance

TRADUÇÃO
TRANSLATION
ONOMA
Maria Ester Ramos
Rita Matos

REVISÃO DE TEXTOS
TEXT EDITING
Ana Sim-Sim

FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY
Bruno Daureo
João Ferrand
Juan Rodriguez
Manuel Falcão
Miguel Nabinho
Pedro Falcão
Tânia Simões
PCR Studio

IMPRESSÃO
PRINTING
Gráfica Maiadouro

IMPRENSA E COMUNICAÇÃO
PRESS AND COMMUNICATION
O Apartamento
Nova Expressão

VIDEO
Screen

www.pedrocabritareis.com



SANTA CASA
Misericórdia de Lisboa



FIDELIDADE
SEGUROS DESDE 1808

dstgroup
building culture



CASA SANTOS LIMA

Media Partner



19.05—
28.07.2024
Pavilhões
da Mitra
Lisboa