

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A OBRA, O PERCURSO E O PENSAMENTO
DE PEDRO CABRITA REIS**

Sónia Margarida Barroca Moreira

Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialização em Estudos de Escultura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor José Carlos Pereira

2016

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Sónia Margarida Barroca Moreira, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “A obra, o percurso e o pensamento de Pedro Cabrita Reis” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 26 de dezembro, de 2016

RESUMO

A presente dissertação de mestrado pretende refletir sobre a obra, o percurso e o pensamento do artista português Pedro Cabrita Reis.

O seu trabalho, construído a partir da década de 1980, abarca uma diversidade de práticas que se manifestam no vasto campo da escultura, da pintura, do desenho, da fotografia, da cerâmica e das intervenções no espaço público, com referências a vários momentos da filosofia e da história da arte.

A génese da obra parte do artista enquanto corpo que observa o mundo, e nele se situa, recorrendo à própria experiência vivencial e dos valores da arte como matéria-prima do seu trabalho artístico. Numa mescla entre vida, natureza e arte, ergue um mundo apoiado numa intensa estrutura metafórica, onde valores originários e arquetipais se evidenciam na obra, nela avultando também os conceitos de melancolia ou de construção. Modos de ser, modos de articular o diverso no universo, modos de criar memória a partir dos lugares de esquecimento.

A incorporação de símbolos, a escrita evocatória e poética, a “reciclagem” da própria memória dos materiais, configuram uma obra que, através da ação hermenêutica do espetador, ganha uma inequívoca dimensão ontológica.

Palavras-Chave: melancolia, natureza, escultura, metáfora, memória, desenho e construção.

ABSTRACT

The presente master dissertation intends to reflect on the work, the course and the thought of the Portuguese artist Pedro Cabrita Reis.

His work, built from the 1980s, covers a diversity of practices that manifested in the vast field of sculpture, painting, drawing, photography, ceramics and interventions in the public space, with references to several moments in philosophy and the history of art.

The genesis of the work begins in the artist as a body that observes the world, and in it is situated, using the experience itself and the values of art as the raw material of his artistic work. In a blend of life, nature and art, he builds a world based on an intense metaphorical structure, where original and archetypal values are evident in the work, which also heightens the concepts of melancholy or construction. Ways of being, ways of articulating the diverse in the universe, ways of creating memory from the places of forgetfulness.

The incorporation of symbols, evocative and poetic writing, the "recycling" of the memory of the materials themselves, a work that through the hermeneutic action of the spectator, gains an unmistakable ontological dimension.

Key Words: melancholy, nature, sculpture, metaphor, memory, drawing and construction.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor José Carlos Pereira, pela disponibilidade, paciência e cumplicidade no acompanhamento e orientação da presente dissertação.

Ao Professor Doutor António Matos por se mostrar interessado.

À Piedade Líbano Monteiro e ao António Hilário pela disponibilidade e compreensão.

À PLMJ pela cedência de documentação.

Ao Nuno Franco, pelo seu amor aos livros.

À Tânia Simões pela disponibilidade e profissionalismo no envio de documentação para a concretização deste trabalho.

Ao Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, em Lisboa, e à Cristina Gameiro, à Galeria Juana de Aizpuru, em Madrid, ao Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines, na pessoa de Isabel Silva, ao Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, à Inês Menezes e ao Bruno Marques, por terem disponibilizado documentação relevante para a conceção do presente trabalho.

À minha família, em especial à minha mãe e à minha irmã, por todo o apoio, paciência e compreensão. Ao meu pai, meu grande amigo.

Ao Paulo, por todo o apoio e paciência.

Aos meus amigos, por me encorajarem e por compreenderem a minha ausência em momentos de lazer.

A todos os que, de uma maneira ou de outra, me ajudaram neste caminho, um sincero obrigado.

Por fim, e em especial, ao Pedro Cabrita Reis pela abertura e disponibilidade demonstradas para todas as minhas inquietações. Pela sua contribuição para a realização do presente trabalho, por abrir as portas do seu ateliê, pela cortesia na cedência de imagens e de documentação primordial à concretização da presente dissertação e pela belíssima conversa.

À resiliente Dona Veneranda,

a minha avó.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
1ª Parte - A OBRA	13
1.1. As primeiras obras	13
1.2. O conceito de melancolia	21
1.3. Vida, natureza e arte	32
1.4. As coordenadas do desenho (ou o desenho como referente)	36
1.5. Pós-minimalismo e outras dialéticas artísticas	42
2ª Parte - O PERCURSO	50
2.1. A década de 1990	50
2.2. A Casa e os lugares comuns (os Arquétipos)	60
2.3. Metáfora, Memória e os Materiais	65
2.4. A obra de arte e a tradição artística	68
2.5. Intervenções no espaço público	73
3ª Parte - O PENSAMENTO	81
3.1. A consolidação da obra (ou um caminho para a obra de arte total)	81
3.2. Territórios de autor	87
3.3. A escrita enquanto obra	92
3.4. A metáfora e a interpretação	96
3.5. A experiência estética	100
CONCLUSÃO	103

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
Bibliografia consultada	107
Bibliografia citada	111
Filmografia e videografia	114
Periódicos	114
Sítios consultados	115
Figuras reproduzidas	120
ANEXOS	146
I - Entrevista a Pedro Cabrita Reis	146
II - Carta de Pedro Cabrita Reis a Elisabetta Cipriani	157
III - Aforismos, de Pedro Cabrita Reis	158
IV - Registo vídeo da visita guiada de Pedro Cabrita Reis à exposição, <i>One after another a few silent steps</i> , de 2011	159
V - Fala com ela, entrevista a Paulo Cunha e Silva, pela jornalista Inês Menezes, para a Radar/Expresso	159

INTRODUÇÃO

Nascido em Lisboa, em 1956, Pedro Cabrita Reis desenvolveu uma obra que está sedimentada ao nível do reconhecimento e legitimação pelo público e pela crítica, pelos museus e colecionadores. Tendo realizado a sua formação em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa onde entrou em 1973, e se diplomou em 1983. Nas palavras do artista, estes dez anos refletem a potencialidade da vida pois “não se pode fazer uma coisa só de cada vez, têm que se fazer muitas coisas ao mesmo tempo, todas as vezes”.¹ Em 1974, com 18 anos, intervém ativamente na política, e ainda na universidade, local por excelência de experimentação técnica e artística, explorou diferentes linguagens plásticas, com diversos materiais e em diferentes media. Nas primeiras experiências, introduz desde logo conceitos e arquétipos, como a melancolia, a natureza, a própria vida, elaborados através de um processo de reminiscência em que a memória, o tempo e a construção simbólica do mundo contribuem para a formação de um léxico artístico, ambicioso e sólido. Dos anos de 1970² existem alguns desenhos de carácter trágico-cómico, que integraram a exposição *The Whispering Paper*, onde mostrou, na Fundação Carmona e Costa, 390 desenhos, até 2011. Considerámos para este estudo, principalmente as obras iniciadas na década de 1980, e é neste período que se autonomizando, começa a marcar presença em diversas exposições nacionais e internacionais, com as primeiras exposições individuais em Lisboa e no Porto, e internacionais, em Espanha, na Bélgica, na Holanda e também em Nova Iorque.

Nunca deixando de se considerar um pintor, alarga a sua prática artística muito para além da composição pictórica, e elege o desenho como um meio de expressão contínuo que acompanha toda a sua obra. A escultura passa, desde cedo, a integrar as suas composições, sendo por vezes pensada, conceptual e formalmente, com elementos provenientes do campo da pintura.

No Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, que realiza *Contra a Claridade*, a primeira exposição antológica, na qual assistimos a uma mudança notória, que deixa para trás uma pintura expressiva, figurativa, conceptualmente melancólica mas com uma deliberada

¹ NABINHO, Miguel – *S/título. Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: RTP2, 2016, (34'm.): cor.; son., 00:00:05:54.

² Contudo não há muita documentação nem bibliografia desta época.

intensidade cromática. Verifica-se nesta mudança, uma presença de tridimensionalidade, visível na alteração de escala, na utilização de cores mais claras, e na escolha progressiva de materiais menos nobres, como o gesso, as madeiras, os cartões, os tubos, transportados para o universo próprio da escultura.

Nunca descurando a intersecção e o desenvolvimento das várias disciplinas artísticas, cedo integrou nas suas obras um conjunto de conceitos e arquétipos como a casa, a fonte, o poço, que ganham um valor universal de significação. Pedro Cabrita Reis mostra nesta época influências da arte *Povera*, mas também encontramos a referência ao artista-xamã Joseph Beuys e no antigo aluno de Beuys, o artista e professor Anselm Kiefer, que trabalha sobre os conceitos de ruína e de identidade. Podemos também verificar outras referências, tais como ao pós-minimalismo, respeitantes à força da presença espacial dos objetos, à sua forma modular, e ao processo de repetição, mas também ao abstracionismo cromático de Frank Stella e às pinturas monocromáticas de Ad Reinhart. Podemos ainda observar a ostentação cromática, a encenação e a tensão teatral Barroca presente na relação entre a expressividade, a escala e a objetualidade com a qual confronta o espetador, conferindo um certa dramaturgia à sua relação com o espaço, em analogia com a arquitetura fascista e monumental em contraponto com a arte construtivista russa; em simultâneo, e quase como elemento de ligação encontramos a melancolia como componente fundamental de uma poética a que não é estranha uma dimensão neorromântica.

Comportando significados ulteriores, e usufruindo da especificidade dos materiais escolhidos, (ou que escolhem o artista), o autor potencia a maioria das características primordiais de cada material, que subtilmente intervêm na criação artística, revitalizando os signos, os símbolos, as metáforas e as suas significações, devolvendo-os transformados em obra de arte ao espetador.

Simultaneamente, é no corpo do artista que também acontece a obra, e é a partir desse “lugar” que, através da metáfora, a memória do *corpo-observador* é ativada, convocando uma dimensão melancólica. Pela perceção de cada indivíduo, os conceitos são “recordados” ou inteligidos, objetivando o particular em direção ao universal onde se consubstancia a própria universalidade da obra. Esta universalidade acontece pela identificação, na memória individual e coletiva, dos arquétipos utilizados pelo autor. É nessa imensa paisagem artística, que evoca a temporalidade da natureza e da vida, desse caminho circular entre vida e natureza, mediado pela arte, que se torna presente a fenomenologia poética da obra de Pedro Cabrita Reis.

Outras exposições, bienais, e intervenções no espaço público, cumpriram-se ao longo de aproximadamente quatro décadas de criação artística. Das exposições individuais em território nacional é de destacar: a *One after another a few silent steps*, que mostrou um conjunto de cerca de trezentas obras e documentos pessoais, anteriormente expostas na Kunsthalle de Hamburgo, na Alemanha, no Museu Carré d'Art de Nîmes, em França e no Museu M de Lovaina, na Bélgica, terminando a sua itinerância no Museu Coleção Berardo, em Lisboa, no ano de 2011. Participou na IX Documenta de Kassel em 1992, na 22^a e 24.^a Bienal Internacional de São Paulo, em 1994 e 1998 respetivamente. Representou Portugal na Bienal de Veneza, em 2003 e, uma década mais tarde, integrou a mesma bienal com a obra *A Remote Whisper*, à qual, o jornal francês *Le Monde* dedicou um artigo. Das intervenções no espaço público, destacam-se, em Lisboa, construído em betão, o *Monumento ao Dr. Azeredo Perdigão*, em 1997, instalado no jardim da Fundação Calouste de Gulbenkian, se integra na própria estrutura da Fundação. Na rotunda do viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa, ao Parque das Nações, a obra *Rio*, ergue-se através de grandes estruturas geométricas parcialmente forradas a azulejos pretos e brancos, numa analogia com a luz, com a escuridão e com o espaço envolvente. Pintada de um amarelo forte, *A Cor das Flores*, de 2011, é uma intervenção encomendada pela EDP-Eletricidade de Portugal, para a Barragem da Bemposta, no Mogadouro, que atua diretamente na paisagem do local. Em 2000, foi distinguido com o Prémio de Artes Plásticas, atribuído pela Associação Internacional de Críticos de Arte.

Porém, o seu percurso, não se cinge somente às artes plásticas, albergando também uma faceta literária, onde a escrita autoral é parte integrante do seu léxico, completando e integrando a obra artística. Na escrita, encontra a possibilidade de novas (re)interpretações e ideias, partindo, sempre, da sua experiência vivencial e artística, sendo uma escrita reflexiva, sugestiva e poética. Em 2015, foi convidado a criar uma coleção de peças de joalharia, para a joalheira Elisabetta Cipriani, com galeria sediada em Londres, onde convida artistas plásticos para desenvolver peças de autor. Tanto na escrita, como no projeto recente de joalharia, conseguimos perceber a sua marca autoral, ou seja, construir um texto ou criar uma peça de pequenas dimensões, é também um processo de construção, e congrega exatamente o mesmo lugar - o lugar do *corpo*.

Aludindo ao lugar do corpo, Cabrita Reis coloca-se ainda como modelo de observação, sendo tema primordial no projeto artístico, *Os outros*, de 2010. O projeto foi desenvolvido com alguns utentes do Centro Psiquiátrico de Lisboa, e foi

principalmente uma troca de experiências ao nível do desenho, ainda que integrando também esculturas de Cabrita Reis na exposição final do projeto. O corpo do *homem-artista* serviu de mote para a própria criação artística, e é desse lugar, por vezes encenado, que também se pauta o conceito de teatralidade em Michael Fried que aqui se revela, particularmente pela *persona* do próprio artista. É disso exemplo a encenação, a composição, a instrumentalização e o conjunto de pressupostos artísticos e poéticos, que integrou a exposição individual *Ridi Paglaccio*, patente no espaço Ala da Frente, em Vila Nova de Famalicão, até janeiro de 2017 e primeiramente exposta em Faro, na Galeria Trem, em 2015.

Autor, obra, observador, uma tríade que nas suas singularidades se completam e complementam, criando uma espécie de momento total (intelectual e físico), que procura situar a experiência estética. A obra de Pedro Cabrita Reis é um veículo catalisador de signos e significados, que apesar de uma componente duchampiana, respeitante aos objetos e matérias de carácter quotidiano, deixa portas entreabertas para o desconhecido, para o impensado, onde se entra silenciosamente num lugar antropológico, social e “energético”, por via da experiência estética. Desta "longa-metragem" espaço temporal que é a vida, e indissociável desta, é construído o universo artístico de Pedro Cabrita Reis.

1ª Parte - A OBRA

1.1. As primeiras obras

Na libertação da política autocrática do regime salazarista, a sociedade portuguesa dos anos de 1980 acordava vagarosamente para uma nova realidade; o poder criativo tinha permanecido durante largos anos polarizado entre a encomenda pública, e a imigração dos artistas não contemplados por essa mesma encomenda, obrigando muitos artistas a imigrar e a formalizar carreira além-fronteiras.

A conjuntura artística destes anos foi herdeira de diversas premissas artísticas e estéticas, oriundas do contexto europeu, assim como do contexto anglo-saxónico. Caracterizava-se por uma forte vontade de experimentação, produção e alguma mediatização, acompanhadas da procura de uma afirmação do que poderia ser uma linguagem estética característica desta década. Para os artistas que terminavam os seus estudos, e davam início ao seu percurso artístico nesta época, e devido também à diversidade e poder de experimentação, as primeiras obras de Pedro Cabrita Reis eram de cariz neoexpressionista, onde tanto a revisitação à pintura, pela exaltação da expressão do gesto interior e libertador da cor e formas abstratizantes, ganhava corpo na capacidade de utilizar materiais de uso quotidiano e trazê-los à luz da arte. A pergunta que Jorge Molder, então diretor da Fundação Calouste de Gulbenkian, coloca no fim do texto inicial do catálogo da exposição de 1994, intitulada *Contra a Claridade* merece ainda a nossa reflexão. Pergunta então, Molder se as obras anteriores a 1989 do artista em estudo “merecem apenas o estatuto de esboços ou de exercícios preparatórios e de autonomia relativa, sendo por isso dispensável a sua apresentação?”³

Na verdade, é no início da década de 1980, que podemos situar o arranque da sua carreira. Em 1981, em Lisboa, foram inauguradas as duas primeiras exposições individuais de Pedro Cabrita Reis, *25 Desenhos*, na Galeria de Arte Moderna, da Sociedade Nacional de Belas Artes, em simultâneo com *Até ao Regresso*, na Galeria Diferença, e dois anos mais tarde *Cenas de Caça e de Guerra*, na mesma galeria. Foi também nessa década que começou a expor internacionalmente em Espanha, na Bélgica e em Nova Iorque, tornando a sua obra reconhecida pelos seus pares, podendo esta aceitação constituir uma resposta à pergunta inicial. Se a resposta à pergunta de Jorge

³ JUSTO, J. M. Miranda [et.al.] – *Contra a Claridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo, Perdigão, 1994, [p.2].

Molder é negativa, podemos afirmar que “[...]há contudo que entender a enorme aceleração da obra de Pedro Cabrita Reis a partir da época referida e que legitima a colocação temporária [...] destes anos de aprendizagem”.⁴

Sobre estes anos iniciais, Alexandre Melo faz a sua caracterização:

No começo dos anos 80, e pela primeira vez desde há muito tempo, pôde afirmar-se uma nova vaga de artistas que para se sentirem plenamente contemporâneos dos seus congéneres estrangeiros não precisaram de emigrar nem de expiar amarguradamente o síndrome de inferioridade nacional. Pedro Cabrita Reis faz parte dessa geração que participou ainda, de forma activa, na agitação pós-revolucionária e nessa prática ajustou contas com conflitos ideológicos herdados de gerações anteriores, acabando por identificar e adoptar as posições éticas e estéticas consentâneas com o espírito de um tempo contemporâneo e cosmopolita.⁵

Dos artistas desta geração, salienta-se Pedro Calapez com quem Cabrita Reis trabalhava e com quem expôs, juntamente com Rosa Carvalho, Ana León, Croft e, mais tarde, Rui Sanches. Das exposições coletivas em que os artistas acima citados participaram, destacam-se Pedro Cabrita Reis, Ana León, José Pedro Croft, Pedro Calapez no Circulo de Artes Plásticas, em Coimbra, em 1982, e também em 1984 com Rosa Carvalho⁶. Este grupo, com quem o artista trabalhava é representado em vários desenhos seus. (Fig.1). No ano seguinte esta exposição é também apresentada na Galeria Metrópole, em Lisboa, salientando-se ainda, em Lisboa, a exposição coletiva *Arquipélago*, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1985, da qual Maria Filomena Molder, escreveu os textos. Esta exposição, tornando-se uma coletivas mais representativas da época.

Tais grupos correspondiam mais a cumplicidades de formação, promoção e atitude do que a afinidades programáticas ou estéticas, conforme se viria a comprovar pela rápida autonomização de carreiras individuais. [...] De entre eles Pedro Cabrita Reis tem vindo a construir uma consistente carreira internacional que faz dele um dos nomes mais destacados desta geração.⁷

Os interesses e as referências destes artistas passavam pela *bad painting* americana, a pintura *pastiche* da transvanguarda italiana, termo cunhado por Achille Bonito Oliva (1939-) e sobre o qual escreveu o seu manifesto, e os neoexpressionistas nórdicos, dos quais Anselm Kiefer (1945-), destacando-se o regresso à pintura por via neorromântica. Apesar de geograficamente se situarem em locais diferentes, os

⁴ Molder considera os anos iniciais de produção, anos de aprendizagem. *Ibid*, na mesma página.

⁵ *Ibid*, [p.3].

⁶ Pedro Cabrita Reis e Rosa Carvalho, estiveram casados entre 1974 e 1992.

⁷ MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa : Círculo de Leitores, 2007, p.69.

movimentos referidos têm em comum a sua origem no neoexpressionismo alemão, ocorreram cronologicamente na década de 80 e regem-se por ideias semelhantes, a saber: o regresso à pintura e à figuração, à investigação plástica do cromatismo e o desenvolvimento de um sentimento da arte como prática livre, sem fronteiras, buscando igualmente uma maior proximidade ao público em geral. No catálogo da exposição retrospectiva sobre este tempo e espírito que o caracterizou, pode ler-se:

[...] uma época que (no seu início) marcou um violento afastamento das práticas conceptuais e determinou um «regresso à pintura». Consideremo-los ainda, como um período de múltiplas falências e múltiplos retornos. A falência das ideologias e práticas políticas salvíficas, dos discursos científicos do estruturalismo e do marxismo, provoca reacções criativas contraditórias, mas, muitas vezes inseparáveis: o retorno a um entendimento da arte como forma de uma intensa subjectividade (campo confessional exacerbado ou intimista das experiências pessoais do artista); a revalorização das relações do artista com o peso mítico da história e da cultura (reutilizando práticas e soluções das correntes expressionistas e românticas); ou, finalmente, o desenvolvimento de uma atitude de profunda ironia ou cinismo.⁸

A arte encontrava-se (ou encontra-se) no lugar onde se pensa o espírito e as coordenadas que podem enformar o pós-modernismo. Sendo uma constante do presente, refere ou inspira-se sempre em algo do passado, seja um passado recente ou mais remoto, seja por via da historicidade mais ou menos acentuado, caldeado com narrativas pessoais ou coletivas:

Isto resulta, globalmente, na utilização eclética de todas as linguagens e teorias estéticas disponíveis na história da arte (nomeadamente das próprias propostas conceptuais). Pondo em causa, de modo frontal, a noção de vanguarda artística, esta atitude de desvalorização configurou aquilo que, no debate teórico e artístico, das artes plásticas em geral, e na produção arquitectónica, em particular, se designa por «posmodernismo».⁹

Contudo, na pós-modernidade e com o questionamento profundo da noção e estatuto de objeto, despojado agora do seu sentido poético e filosófico, a herança duchampiana e dadaísta, testam assim, as fronteiras e a validade das práticas tradicionais até então vigentes. A contaminação entre a tradição da história da arte e o léxico do mundo contemporâneo trouxe ao mundo artístico uma fragmentação das noções de pintura e de escultura clássica. A partir da introdução da fotografia, da

⁸ PINHARANDA, João - *Tendências dos anos 80*. S. João da Madeira : Centro de Arte de S. João da Madeira, 1988 [p.2].

⁹ *Ibid*, na mesma página.

gravura e do processo serigráfico, de Andy Warhol (1928-1987), sobre o qual, Walter Benjamin (1892-1940) questiona-se sobre a perda de *aura* da obra da arte, devido à sua reprodutibilidade técnica, como nos fala no ensaio, *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, em 1936. Com a perda da *aura* perde-se a unicidade da obra, um valor que se dissipa quando a obra se desmultiplica dando origem à queda da ideia de relíquia, de tesouro.

O conjunto de influências, acima referido, potenciou o nascimento de novas, (com raras exceções), pragmáticas artísticas e discursivas, que se refletem na obra de Pedro Cabrita Reis, numa altura em que o mercado de arte em Portugal ganhava paulatinamente um novo fôlego, depois da sua interrupção abrupta aquando da revolução de 1974.

*No caso português há que considerar alguns outros parâmetros [...] da nossa situação histórico-social: o fim do império colonial, o fim da ditadura, o fim da utopia revolucionária socialista. [...]. Há ainda que considerar o violento recuo na dinâmica do mercado nacional das artes plásticas que, em crescimento inflacionário desde fins de 60, terminou abruptamente após 74. Só a partir do início da presente década esse mercado se reactivaria em relação, aliás, com o crescendo de produção, movimentação e inovação artística.*¹⁰

Na década de 1980, o mercado artístico português renasce lentamente. As galerias Diferença e Cómicos, ambas em Lisboa, contribuíram inicialmente para o estímulo da cena artística pós-25 de Abril, destacando-se o contributo da exposição *Depois do Modernismo*, em 1983, como momento de reflexão sobre a arte contemporânea portuguesa. Nestas galerias, Cabrita Reis fez algumas das suas primeiras exposições individuais: na Diferença, no ano de 1983, apresenta *Cenas da Caça e da Guerra*, na Cómicos, *Da Ordem e do Caos* e *A sombra na Água*, datadas de 1986 e 1988 respetivamente. No Porto, salienta-se a exposição individual, *Cabeças, Árvores e Casas*, de 1988, na Galeria Roma e Pavia, em que o catálogo apresenta um texto introdutório escrito pelo artista e quatro obras (Fig.2, 3, 4, 5), todas sem título, a saber: um desenho sobre papel que, ao centro, apresenta casas e ciprestes, numa névoa formada por um *sfumatto* de grafite, e outros três trabalhos, sobre papel, designados como pintura, desenvolvidos ao centro sobre o mesmo tema. Nesta fase embrionária, salientam-se já os principais arquétipos sobre que assenta a sua obra, evocando um sentir bucólico e melancólico, uma presença/ausência, conceito que enformará as obras

¹⁰ *Ibid*, [p.4].

escultóricas posteriores, apresentadas em 1989, na exposição *Melancolia*, na galeria *Bess Cutler*, em Nova Iorque.

É nestes primeiros anos que explora uma pintura de grande gestualidade e liberdade cromática conseguida através da utilização de tintas tradicionais, conjuntamente com tintas industriais esmaltadas, que garantem uma consistente especificidade matérica conferindo-lhe uma dimensão tridimensional. De notar que na obra, *O que trazia o Fogo* (Fig.6), de 1984, há uma certa preocupação com uma figuração, ainda que bizarra, que pensava o arquétipo do fogo. Esta figuração enquanto matéria do pensamento, instantânea e veloz, denunciava o espírito das preocupações artísticas da época. Guiadas pel' *as mãos que desenham*, eram pinturas feitas com luvas mergulhadas em tinta orientadas sobre cartão, *plutex*, madeira e portas recicladas¹¹. Para o autor, estes são suportes tão bons como qualquer outro para construir mundo. Algumas obras patentes na exposição, *Os discretos mensageiros*, de 1984, na Galeria Cómicos, também estiverem presentes na exposição retrospectiva *One after another, a few silent steps*, patente no Museu Coleção Berardo, em Lisboa em 2011. Durante a visita guiada, a esta exposição, o próprio artista esclarece:

*Todos os trabalhos dessa exposição se reportavam a esta presença estranha de uma figura vagamente humana [...]. É um momento em que a figuração se apresenta mais clara, radical e inequívoca. Uma pintura que se mostrava em confronto direto com as teorias conceptuais e interrogava-se sobre a capacidade de abstração que vigorava à época.*¹²

Esta interrogação sobre a *capacidade de abstração* pode observar-se pela aproximação a uma dimensão tectónica, através do despojamento figurativo, composta por elementos de carácter abstrato, e pela utilização de materiais com características industriais, observada na série de obras, *Da Ordem e do Caos*, (Fig.7) em que Cabrita Reis utiliza técnica mista sobre madeira, em *assemblagens* que evidenciam a natureza do próprio gesto que guia o artista, resultando a obra desse movimento numa *gestualidade* quase incontrolável das mãos e do corpo. Existe também uma complementaridade entre as palavras apresentadas no título deste conjunto de obras, que gramaticamente seriam antónimos, mas que aqui caminham juntas quase como um

¹¹ VAN DER LEY, Sabrina e RICHTER, Markus – After all, constructing na artwork is still building a dream, in CABRITA REIS, Pedro [et.al]- *One after another a few silent steps*. Hatje Cantz: Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, [etc.], 2009-2011, p.10.

¹² CABRITA REIS, Pedro - *One after another a few silent steps*. (Visita guiada à exposição) - [Registo vídeo]. Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, 2011. Avi (2h28m) cor, son. 00:00:35:00.

yin&yan, como se, a *vida* soubesse que *morte* está sempre presente. Percecionar uma obra de carácter geometrizar, que aparenta uma complexa organização interna, produz interrogações sobre essa própria ordem, e, conseqüentemente, a dúvida instala-se, criando uma espécie de *caos*, que é trazido somente pela presença da *ordem*. Todavia, é também no epicentro do próprio caos que se poderá encontrar uma espécie de mar *flat*, transmitindo uma sensação de uma imensa tranquilidade. É neste jogo de opostos, que acabam por criar uma complementaridade com os títulos, a técnica, as ideias que assentam as possibilidades de leitura integral das suas obras. *A Sombra da Água*, (Fig.8) ainda que da fase inicial, e como o título indica, faz referência a um dos arquétipos com mais peso do seu percurso artístico. A presença dos elementos naturais, água, terra, fogo e ar, funcionam como metáforas representando a constante circulação e invocação de vida e de paisagem na sua obra.

Em 1985, nas portas (Fig.9), e em outros objetos normalmente encontrados, como, por exemplo, pedaços de madeira, utilizava um processo de adição e subtração, revelando as potencialidades e a própria natureza dos materiais. Incorporava ainda outros elementos, como tecidos, gesso, tintas e martelava sobre as obras, conferindo-lhe textura. Estas ações demiúrgicas de construção, onde se adicionavam e subtraíam elementos, enunciam antecipadamente o carácter de tridimensional das suas obras realizadas sobre “objetos encontrados”¹³. Elementos quotidianos que, apesar da sua forte presença enquanto símbolos comuns e reconhecidos, são indicadores metafóricos das memórias que transportam, fator mais importante do que a sua materialidade. Alguns deste objetos escultóricos, normalmente sem título, adquiriram uma presença totémica.¹⁴ São esculturas que o próprio considera como “uma forma primordial de construção”.¹⁵ Acerca desta dimensão totémica, Germano Celant afirma: “A construção de um totem, uma vez que representa uma ponte entre o terreno e o celeste, coloca em

¹³ Esta expressão deriva do francês, *objet trouvé*, e relaciona-se com a prática artística de Marcel Duchamp e do *ready-made* do início do século XX. Ao contrário dos materiais e objetos que Pedro Cabrita Reis encontra e traz para o seu trabalhos, os objetos encontrados de Duchamp tinham como objetivo o confrontar o espectador pelo despojamento de sentido poético, algo que é de maior importância na obra de Cabrita Reis.

¹⁴ “Também os objectos de parede mais antigos se baseiam em achados. Pelo seu carácter totémico, evocam obras de arte indígena”. VAN DER LEY, Sabrina e RICHTER, Markus – After all, constructing na artwork is still building a dream, in CABRITA REIS, Pedro [et.al]- *Pedro Cabrita Reis: One after another a few silent steps*. Hatje Cantz: Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes,[etc.], 2009-2011, p.12.

¹⁵ “A primordial form of construction”. CELANT, Germano - Universe of shadow (apud CELANT, Germano, *Pedro Cabrita Reis*, unpublished interview, Genova, January 30, 1996) in BONET, Juan Manuel [et.al] - *Pedro Cabrita Reis*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.], 1996, p.139.

primeiro plano a ideia mítica, o do encarnado se tornar divino no humano”.¹⁶ Poder-se-á dizer que a presença destes elementos, recolhidos do território quotidiano relembra alguns dos objetos de Jimmie Durham (1940-) e da influência sócio antropológica que Joseph Beuys (1921-1986) teve na obra de Cabrita Reis. (Fig.10)

O desenho constitui uma dimensão fundamental do seu trabalho, a presença do desenho nas peças de carácter tridimensional revê-se em *Antwerp Stairs* (Fig.11) de 1987, objeto de parede, essencialmente reduzido a um conjunto de linhas escuras dispostas horizontal e verticalmente. O magnetismo entre o desenho e a escultura, acusa uma fortíssima presença durante toda a década de 1990. Para além da obra referida, *Retrato de um homem* (Fig.12), de 1986 é também uma obra escultórica com as mesmas características, podendo considerar-se que esta combinação de desenho e escultura começaria a partir da segunda metade da década de 1980. É no final dessa década que o desenho ganha protagonismo, e assume um papel preponderante tanto enquanto médium *per se*, como nas esculturas que são pensadas enquanto desenho e que dominarão a produção dos anos seguintes.

Para além do desenho, pintura e escultura, a fotografia cedo foi incorporada nas suas obras como processo de registo, de documentação e de arquivo de imagens do mundo vivencial do autor, subseqüentemente utilizada nas suas obras através de um processo de montagem e de assemblagem, confirmado em *Exultar* (Fig.13), de 1988, e, mais tarde na série *E outros sítios mais* (Fig.14), de 2010. É raro surgirem trabalhos de fotografia que não estejam acompanhados de outro meio ou técnica artística.

Das primeiras exposições individuais que marcaram a sua carreira internacional, destaca-se então a exposição *Melancolia*, de 1989, anteriormente referida. Nesta exposição, apresentou obras de escultura, tais como *Morituri* (Fig.15) de 1989, feita de ferro, de vidro pintado, de asfalto sobre madeira e objeto de gesso envolto em fibra de vidro, esmalte e folha de ouro. *Morituri* é uma plataforma retangular sombria, que lembra uma placa tumular, onde a palavra do título aparece escrita em baixo, ao centro e em dourado, sobre a cor preta, e onde um par de pés humanos sobressaem na parte superior da peça, sugerindo caminhar no sentido do “lugar” que o título nos relembra, isto é; a morte. Outra das obras apresentadas nesta exposição, é *Muito tempo* (Fig.16), datada do mesmo ano, feita de fibra de vidro; nesta obra, retornamos à imagem de uma montanha escura, inanimada, morta. Quanto à escultura *Melancolia* (Fig.17), é

¹⁶ “The building of a totem pole, since it represents a bridge between the earthly and the heavenly, foregrounds a mythic idea, that of the divine becoming incarnate in the human.” *Ibid.* p.140.

constituída por um cipreste feito de fibra de vidro, árvore repleta de simbologia espiritual, representativa de locais frequentados por ausências, outrora presentes, que povoam um espaço que não é de ninguém, mas que inscreve simultaneamente a nossa situação no mundo. Nesta exposição, está presente um sentir melancólico, marca doravante presente no seu trabalho. Uma melancolia que é, ao mesmo tempo, sinónimo de sabedoria, recuperando o conceito neoplatónico, de um olhar para dentro, ou seja, uma introspeção profunda.

Porém, é a partir de 1989 que as suas esculturas caminham no sentido da uma aparente *claridade*, deixando para trás uma paleta de cores sombrias e a “escuridão da caverna”¹⁷ procurando um mundo de símbolos, e significados relacionados com a vida e com arquétipos universais. Ainda neste ano, *A casa da pobreza* (Fig.18) e *A casa do céu* (Fig.19), davam origem à sequente série das *casas* que progride na década seguinte, contribuindo para um progressivo despojamento figurativo, ainda que, no mesmo ano, tenha realizado obras como *Horas de calor* (Fig.20).

É no final desta década que a sua gramática conceptual começa a ser efetivada tanto a nível nacional como internacional, e a sua carreira arranca definitivamente. Expõe individualmente em Espanha e na Bélgica e, coletivamente, em países como a França ou o Reino Unido, participando na 16.^a Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, numa secção denominada *Nucleus I - Arte Postal*.

O exercício de pensar o sentido de mundo, da casa, da árvore, do quarto, as quais, da sua forte presença enquanto símbolos comuns e relativos ao quotidiano, manifestam-se como metáforas que o autor usa para explorar os conceitos de vigília, de intimidade, de presença, de memória, de tempo, de melancolia e de natureza. A escolha e a prática de manipulação de matérias-primas pré-fabricadas, por vezes anteriormente usadas, e subsequentemente trabalhadas para renascerem como arte, são, também elas, desde de início, uma escolha assumida e propositada, que se evidenciará ao longo da sua obra. É interessante perceber nestas primeiras abordagens artísticas, uma trama de pensamento que Pedro Cabrita Reis continua a tecer seja quais forem os media e o espaço que escolhe para o expressar.

¹⁷ Tal como na alegoria da caverna de Platão, nunca abandona por completo o mundo sensível, nem simultaneamente a ideia de uma realidade ficcional, à qual se refere, frequentemente numa paleta mais sombria, que se encontrará em obras posteriores, principalmente ao nível do desenho sobre papel.

1.2. O conceito de melancolia

A melancolia é um estado de intuição, de conhecimento [...].O olhar para dentro dirige-se sempre para o essencial, para o interior, para a escuridão.¹⁸

José Miranda Justo

Agregadas ao termo melancolia, existem várias estórias que compõem a História, nas quais o conceito é pensado em diversos estudos, em áreas distintas, em vários contextos, adquirindo diferentes leituras, interpretações e significados.

Na Antiguidade, a melancolia foi considerada como a *bilis negra*, líquido denso, que emergia do ser humano e que causava alterações de humor.

Por volta do século V a.C., a génese deste conceito, enquanto termo médico, é fundada por Hipócrates (c. 460 a.C.- 377 a.C.), também conhecido como pai da medicina. A *teoria dos quatro humores*, designada também como *teoria humoral*, integra um dos seus últimos estudos, o tratado *Da natureza do homem*, contudo este estudo é atribuído ao seu genro Polybos. Composta por um quarteto de humores corporais, o funcionamento desta teoria constitui-se por:

O sangue é armazenado no fígado e levado ao coração, onde se aquece, sendo considerado quente e úmido; a fleuma, que compreende todas as secreções mucosas, provém do cérebro e é fria e úmida por natureza; a bile amarela é secretada pelo fígado e é quente e seca, enquanto a bile negra é produzida no baço e no estômago, e é de natureza fria e seca.¹⁹

A esta doutrina, corresponde também a relação entre os principais arquétipos naturais e suas especificidades: o Ar (seco, correspondente à Primavera), a Água (húmida, correspondente ao Inverno), a Terra (frio e correspondente ao Outono) o Fogo (quente e correspondente ao Verão), podendo-se aqui relacioná-la à perceção filosófica da construção do universo. Para existir equilíbrio humano, que aqui se constitui como simbólico, este dependeria da adequada proporção do conjunto destes quatro elementos:

¹⁸ JUSTO, J. M. Miranda – (Apud Lapiz, *Revista Internacional de Arte*, Año XI número 92, Madrid, Março-Abril 1993, pg.52), in JUSTO, J. M. Miranda [et.al.] - *Contra a Claridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1994, [p.20]. [sic].

¹⁹ REZENDE, Joffre Marcondes - *Dos quatro humores às quatro bases*, in *À sombra do plátano: Crônicas de história da medicina* .[Em linha]. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2009,p.51. Actual.2016[Consultado em 3 Dezembro,2016]. Disponível na internet <<http://books.scielo.org/id/8kf92/pdf/rezende-9788561673635-05.pdf>>

*O estado de saúde dependeria da exata proporção e da perfeita mistura dos quatro humores, que poderiam alterar-se por ação de causas externas ou internas. O excesso ou deficiência de qualquer dos humores, assim como o seu isolamento ou miscigenação inadequadas, causariam várias doenças com o seu cortejo sintomático.*²⁰

Para além da teoria dos *quatro humores*, Hipócrates considerava Saturno, planeta de natureza adstringente e regente da personalidade. Com o seu anel adornado, este é o planeta, que ao nível do corpo humano governava o baço, reservatório da bílis negra, e que ao nível do cosmos, e pela sua significação alquímica em analogia com o chumbo, simboliza o que é pesado, denso e sombrio. Sendo um dos primeiros metais a ser utilizado pelo homem, um ancião presente na natureza, o chumbo tem a qualidade de ser ao mesmo tempo resistente e maleável. A contaminação por chumbo é ainda hoje conhecida como Saturnismo, e a sua presença no organismo é apenas tolerável em pequenas quantidades. Assim, quando o desequilíbrio entre estes humores acontece, o baço expelle bílis negra em demasia e tende a cativar o sentido melancólico. Destas associações, surge o termo *soturno*, utilizado ainda nos dias de hoje, e qualifica o indivíduo pensativo e melancólico. Apesar de ser fundida em bronze, e não em chumbo, *O Pensador* (Fig.21), de 1904, do escultor tardo-romântico, Auguste Rodin (1840-1917), representa uma escultura de carácter saturnino e meditativo.

[...] o autor do Problema XXX, tentou entender e até um certo ponto de justificar o homem que foi grande, porque suas emoções eram mais violentas do que a dos homens comuns e porque ele era forte o suficiente, apesar de isso, para alcançar um equilíbrio fora do excesso [...].²¹

Atribuído ao filósofo grego fundador do *Liceu* Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), este reflete sobre o carácter patológico da melancolia, questionando-se “Por que razão todos os homens de exceção, no que concerne à filosofia, ao Estado da ciência, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?”²² Para Aristóteles, parecia existirem duas vertentes para esta mesma patologia, a da pessoa doente e da pessoa não-doente,

²⁰ *Ibid*, p. 52.

²¹ “[...]the author of Problem XXX, I, tried to understand and to a certain extent to justify the man who was great because his passions were more violent than those of ordinary men and because he was strong enough, in spite of this, to achieve a balance out of excess[...]”. KLIBANSKY, Raymond; PANOFKY, Erwin; SAXL Fritz - *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Nendeln/ Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979, pp.38-39.

²² “Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d’exception², en ce qui regarde la philosophie, la science de l’État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques [...]. ARISTÓTELES – *Le Problem XXX, 1¹*, in *Aristote L’Homme de génie et la mélancholie* (tradução, apresentações e notas por J.Pegeaud). Paris: Petite Biliothèque Rivages, 1988, p.83.

em que, na última, a melancolia teria uma ação nobre e generativa de um fluxo de pensamento genial, que caracteriza o seu portador:

*Melancolia, considerada como condição de se ser privado de uma imagem externa do Eu. Tendo perdido a confortável certeza de fazermos parte da Natureza, resta-nos apenas a percepção do Eu. E tal consciência implica a marcação de um território, um exercício de arquitetura, digamos, uma aceitação de um EU construtor do sentido de um lugar.*²³

Durante a Idade Média, o termo melancolia passou a ser reconhecido como *acédia*²⁴, algo que deixaria o ser humano mais trôpego que a melancolia. Denominada pelo frade dominicano italiano São Tomás de Aquino (1225-1274), *acédia* tentou os monges que, devido à solidão da vida monástica, recorriam a pensamentos pecaminosos de teor carnal, os quais enfraqueciam o corpo e o espírito, sendo que, pelo trabalho físico, poderiam livrar-se desse mal demoníaco.

Já no Renascimento, *ser melancólico* era ser possuidor de um génio torturado, relacionado normalmente com a exaltação do individualismo, dentro de uma perspectiva humanista; a melancolia gerava uma intensa atividade intelectual e uma grande produtividade artística. A partir desta época, a religião e o termo *acédia* deixa de ter tanto peso, no que se refere aos estudos sobre a melancolia, embora a teoria humoral mantivesse a sua vigência.

Um dos principais artistas que pensou e meditou sobre a melancolia em várias pinturas e gravuras foi o alemão Albrecht Dürer. Nascido em Nuremberga, na Alemanha em 1471, além de pintor, gravurista e exímio desenhador, Dürer, era também matemático e teórico, sendo um dos mais notáveis mestres do Renascimento nórdico e uma referência atemporal para os artistas e os intelectuais. Da sua obra artística, salientam-se dois exemplos relativos à melancolia. O primeiro, uma pintura a óleo e têmpera sobre madeira de 1526, e uma das últimas que criou, dois anos antes da sua morte, em 1528, denominada *Os quatro apóstolos* (Fig.22) reconhecida também como *Os Quatro Temperamentos*, exposta na Alte Pinakothek, em Munique na Alemanha. Nesta pintura, de escala “quase” humana, Dürer representa em dois painéis: São João, São Pedro, São Paulo e São Marcos. Recorrendo à teoria dos quatro humores e observando a volumetria dos trajes de cada apóstolo, a paleta de cores, o carácter

²³ SEARL, Adrian - *Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis*, in SEARL, Adrian [et.al] – *Pedro Cabrita Reis*. (cat.). Portugal: Ministério da Cultura, Fundação Serralves, (em colaboração com Hatje Cantz), 2003, p.70.

²⁴ *Akedia* proveniente do grego, traduz-se como uma indiferença, uma total letargia.

psicológico de cada figura humana, expressa através de uma linguagem não-verbal dos seus corpos e rostos, Dürer pretende fazer corresponder a cada apóstolo um temperamento, refletindo o primeiro, o do sanguíneo, o segundo, o flegmático, o terceiro, o melancólico, e o último, o colérico. É de salientar a primazia com que o volume ocupado pelas vestes faz sobressair as expressões das suas faces, principalmente o olhar, alegorizando a relação entre expressão e temperamento sobre a possível leitura por parte de quem a observa. Contudo, é na gravura, *Melencolia I* de 1514 (Fig.23), obra-prima renascentista, que integra o trio de gravuras: *O Cavaleiro, a Morte e O Diabo* (Fig.24), de 1513, e *São Jerónimo no seu gabinete* (Fig.25) de 1514, que Dürer medita a ideia de melancolia, simbolicamente complexa e patologicamente profunda e sentimental:

[...] *uma reflexão sistemática sobre a ideia de melancolia em vez de uma vaga evocação de disposição – que a visão aproximada e a associação filosófica da melancolia com folia e génio, pensamento e conhecimento, sentimento e pintura começa efectivamente. É com esta imagem que a história “imperialista” do conceito de melancolia é consolidado. A melancolia da imaginação (para artistas e arquitectos), a melancolia da razão (para filósofos, físicos, oradores, matemáticos e astónomos) e a melancolia de espírito (para teólogos e santos) assignam a sua hierarquia e o seu próprio objecto específico da escolha.*²⁵

Na gravura, *Melencolia I*, surge uma mulher com asas, numa posição melancólica. A adornar a sua cabeça, apresenta-se uma coroa de plantas aquáticas que, pela sua aquosidade em oposição as características saturninas, intentam a apaziguar o peso da taciturnidade. Rodeada de vários objetos, que alegorizam vários arquétipos e relações com o mundo, estes surgem estratégica e simbolicamente dispostos, conciliando diversas relações iniciáticas. Na impossibilidade de refletir sobre todos os elementos associados a esta figura, destaca-se o compasso que a mulher-alada segura, e a esfera localizada, em baixo à esquerda, relacionados com a geometria, simbolicamente correspondente à ideia de perfeição. A ampulheta simboliza o tempo, que na gravura

²⁵ “[...] a systematic reflection on the idea of melancholy rather than a vague evocation of mood – that the close visual and philosophical association of melancholy with folly and genius, thinking and knowledge, feeling and painting actually begins. It is with this picture that the *imperialist* history of the concept of melancholy is consolidated. The melancholy of the imagination (for artists and architects), the melancholy of reason (for philosophers, physicians, orators, mathematicians and astronomers) and the melancholy of the spirit (for theologians and saints) are assigned their hierarchies and their own specific objects of choice.” SARAFIANOS, Aris - The many colours of black bile: the melancholies of knowing and feeling, in *Papers of Surrealism*: [em linha] Actual. 2005 [Consultado a 30 Agosto de 2016]. Issue 4, 2005, p.4. Disponível em: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal4/acrobat%20files/Sarafianos.pdf>.

parece suspenso. Do seu lado esquerdo, a balança, símbolo da justiça, governa o tempo e o espaço. Ainda na parte superior direita, zona de (in) *temporalidade* melancólica, encontra-se o quadrado mágico matemático, uma espécie de *sudoku* que nos apresenta a data da criação da obra e um somatório das partes em quadrados, cuja soma é sempre igual a 34. Na atmosfera melancólica do espaço, surge o céu, o mar, a estrela, a terra e a mó, elementos que representam a intemporalidade, contrapondo-se às mutáveis nuvens, ao arco-íris e ao cometa, em analogia com a dimensão cíclica da vida e o signo de Saturno, metaforicamente representados. Em cima da pedra moliceira, um jovem querubim, alegorizando o tempo antigo e o tempo moderno, a razão e o temperamento, surgindo ainda o cão negro, imagem que no Renascimento era utilizada para simbolizar memória - a fiel acompanhante do homem. Às vezes sombria, a memória é evidenciada pela própria cor escura do animal, que corresponde à evocação e lembrança dos modelos do passado, transformado pelas mundividências renascentistas. A certeza da morte, *memento mori*, surge representada pelos pregos, pelo martelo e pelo turquês, que espreita sob as vestes da figura alada. Por último, o poliedro, símbolo também da morte, com uma mancha a lembrar uma caveira; relaciona-se este elemento misterioso, imponente, abstrato, de dualidade geométrica, juntamente com os outros objetos, com a busca da pedra filosofal, ou o santo Graal. Nada parece ser deixado ao acaso na obra-prima de Dürer, segundo a *intenção de pensar e significar o mundo*, nela avultando o teor filosófico, a alegoria poética, e a meditação criativa. Nesta gravura, é possível contrapor a dualidade entre imagem e metáfora, entre símbolo e significado, sublimando um saber oculto.

Com o Romantismo, a melancolia é revalorizada, e é considerada como algo nobre, poético e sentimental, uma exaltação do *ser*, um estado emocional apreciado, resultado de uma experiência que enriquecia a alma, isto é, uma espécie de viagem ao interior do corpo e da alma. Estes valores opõem-se aos da razão marcada pelo fim do neoclassicismo, que coincide com a passagem do século XVIII para o século XIX, prolongando-se até ao início do naturalismo e do realismo, por volta de 1849. Politicamente, grandes mudanças ocorreram, atingindo o seu auge no início da Revolução Francesa, em 1789. O Romantismo foi uma corrente, para a qual a arte era, sobretudo, um produto da inspiração e da genialidade, que visava a beleza como algo de sagrado e absoluto, revelado apenas pela emoção e pela sensibilidade de cada homem. Sob estas premissas, o Romantismo enquanto proposta artística, reflete uma inspiração medieval, derivada de um certo revivalismo ao centrar as principais características

temáticas na *exaltação do sentir*, na procura da verdadeira beleza, no “poetizar” os assuntos relacionadas o quotidiano, a vivência na paisagem natural, pitoresca e bucólica. Existiram, porém, temáticas inovadoras, como a introdução de elementos sobre o exótico e o fantástico, devido às viagens que os próprios artistas realizavam a outros países, almejando, em última instância, uma experiência estética diferenciada. Ao nível da plasticidade, este período foi inovador pela diferenciação no uso de cores vibrantes e na utilização da cor branca como elemento essencial ao trabalho de luz, em técnicas como a pintura e o desenho, inovando ao dissipar as linhas delimitadoras das formas e manchas cromáticas, sendo William Turner (1789-1862) e Delacroix (1798- 1863), dois exímios pintores, cujas características mencionadas os destacam.

Na filosofia, Emmanuel Kant (1724-1804) juntava a noção de beleza com a de melancolia no célebre conceito de *sublime*, considerando até, que o sentir melancólico tem um sentido de *sublime*. Na literatura, destaca-se o novelista François René de Chateaubriand (1768-1848) e o poeta Charles Baudelaire (1821-1867), ainda que tardiamente pertencente ao romantismo, para quem a melancolia era companheira inseparável da beleza. Em Portugal, foi na literatura que o romantismo, cuja expressão é originária da palavra *romance*, avultou e foi teorizado por Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo (1810-1877) e João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1779-1854).

Em suma, era uma época que aludia ao encantamento, à evasão, à imaginação e à exaltação dos sentidos, funcionando numa dualidade entre o real e o imaginário. Para este movimento a arte deveria ser capaz de provocar sensações, motivar estados de espírito e transmitir ideias. “Era, como disseram os seus teóricos, a passagem *da forma medida* - neoclássica, para a *forma sentida* – romântica”.²⁶ Os domínios da sensibilidade, a quebra da regras clássica, onde o artista, enquanto eremita, se questionava sobre os grandes desígnios do Homem, da Existência, e de Deus:

*É somente quando reconhecemos ou pelo menos adivinhamos, na vasta natureza que está à superfície do nosso planeta, a presença de um princípio espiritual da vida que toda a decoração da paisagem toma um sentido mais elevado; não é senão partindo para lá que podemos compreender e experimentar esta ligação espiritual que religa os movimentos e as metamorfoses da natureza exterior, às variações dos sentimentos que trazemos em nós.*²⁷

²⁶ PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela Cernadas - *Cadernos de História da Arte* - 8. Porto: Porto Editora, 1998, p.34.

²⁷ CARUS, Carl Gustav - *A Arte do Romantismo* in PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela Cernadas - *Cadernos de História da Arte* - 8. Porto: Porto Editora, 1998, p.40.

Na escultura em Portugal, apesar de situada no fim da época romântica, início do naturalismo, e ainda obedecendo a padrões clássicos, salienta-se a obra, *O Desterrado* (Fig.26), de 1872, do escultor António Soares dos Reis (1847-1889). Feita em Roma com mármore de carrara, o sentir taciturno e melancólico domina a expressão formal da escultura, por meio dos seus elementos compositivos, tais como: a cabeça baixa, a posição das mãos, dos pés e a curvatura das costas em contraste com forma greco-clássica de jovialidade, assim como a espuma da onda do mar sob os pés da figura. Obra *espiritual e natural*, o *Desterrado* tem uma carga simbólica que lhe é interior; não nasce de uma ideia, mas de um programa vivido e exigido pela própria vivência do artista. É, por assim dizer, uma obra que, juntamente com *O Pensador* de Auguste Rodin, destrona as regras do neoclassicismo evocando, assim, outros valores e sentimentos na escultura da época.

Depois dos elementos contextuais acima refletidos, onde a melancolia é conotada num largo espectro, em áreas como a psiquiatria e a psicologia, a astrologia, a química, a física, na arte e na filosofia e, independentemente de ser considerada como conceito médico, artístico ou filosófico, pode afirmar-se que existe algo em comum em todos estas teorias, ou seja, a presença de uma ligação entre corpo e alma. É nesta (re)ligação transcendental, inspirada num revivalismo romântico e num *spleen* pós-moderno, que o discurso de Cabrita Reis parece radicar.

O *eu* do autor encontra-se no mundo, vive-o, e inscreve-se nele, metaforizando a sua natureza através de um *sentir melancólico*. É através desse *sentir* que se figura indissociável entre a arte e a natureza, e também da natureza do próprio artista, que Cabrita Reis gera um léxico programático de carácter antropológico, filosófico e poético.²⁸ Esta dimensão demiúrgica, comprometida com o obscuro e o mistério, devém numa poética da ausência e do abandono (metáfora da presença que habita o mundo)²⁹, de que é exemplo a exposição *Melancolia*, já referida.

As esculturas que integraram esta exposição, entre elas: *Morituri*, *Muito Tempo* e *Melancolia*, referidas no capítulo anterior e, *Um quarto dentro da parede*, *Inferno* e *Uma ideia de noite* (Fig.27, 28 e 29, respetivamente), relacionam-se com a ideia de

²⁸ MARQUES, Bruno - Dimensões utópicas em Pedro Cabrita Reis, in ACCIAIUOLI, Margarida (coord.) [et al.] - *Arte & Utopia*. Lisboa: FCSH/CHAIA/DINAMIA, 2013, p.159

²⁹ *Ibid*, na mesma página.

natureza³⁰, onde o objetivo não é a da mimeses, mas sim, sugerir relações perante esta ideia, do que é a Natureza. Assim, a ideia é ativada no *pensamento-memória*, que nos é inerente desde do dia em que nascemos até ao dia em que morremos, criando, assim uma deambulação meditativa sobre a nossa existência no mundo: esta é mediada através de uma sugerida presença formal, matéria e temporal, que as obras apresentam, transformando a experiência estética numa *suspensão* contemplativa sobre a metáfora da *presença que habita o mundo* pela a ideia de ausência e de abandono: “Esta paixão pela evidência do que se manifesta discretamente, este encontro de uma poética da ausência, ligará a sua obra indissociavelmente a uma estética romântica, na medida em que a subjetividade surge ao serviço de uma lógica de transcendência”.³¹

Porém, esta marca romântica é transferida para os objetos através de uma dimensão objectual e conceptual.³² Nestas dimensões, “ [...] é a demonstração do infinito de um poder concebido como antecipação da morte – a lógica da transcendência”.³³ No sentido de uma expressão estética global dos objetos Alexandre Melo confirma:

[...] eles não tencionam suplementar o ideal de fundir arte e natureza com um fundir similar de emoção e expressão. Pelo contrário, estes trabalhos evidenciam a diferença entre arte e natureza entre emoção e expressão, e com eles têm a vocação de uma presença autónoma. Eles são o produto de um processo de construção, e eles produzem efeitos específicos.³⁴

Se por um lado, nos confrontamos com a certeza de não estarmos sozinhos neste caminho, que é a vida, por outro lado, a simultânea consciência da solidão parece fazer com que o mundo pare connosco, e é neste momento, sempre virgem, nunca igual e sem

³⁰ “Once the naturalist conventions are left behind, the problem is no longer representing nature but relating to the idea of nature.” MELO, Alexandre – *Melancolia*. (cat.) Nova Iorque: Galeria Bess Cutler, 1989, p.6.

³¹ SARDO, Delfim – *A visão em apneia*. Lisboa: Babel-Athena, 2011, p.339

³² “The works to which we are referring have an objectual and conceptual dimensions.” *Op.cit*, na mesma página.

³³ Em comparação com o ideia utópica de paraíso orseliana, que em Citizan Kane, dá pelo nome de Xanadu, onde o exercício do poder humano leva à omissão da ideia de Deus e de Morte, à qual Alexandre Melo chama de *lógica de redundância* afastando-a da prática de Cabrita Reis, dizendo: “Xanadu is evidence of the limits of a power conceived as the denial of the death – the logic of redundancy. The reverse of Xanadu, though, is the demonstration of the boundlessness of a power conceived as the anticipation of death – the logic of transcendency”. *Ibid*, p.8. O que vai ao encontro da *lógica da transcendência*, que Delfim Sardo preconiza sobre a função revisitada e revitalizada do conceito de romantismo na obra de Cabrita Reis. SARDO, Delfim – *A visão em apneia*. Lisboa: Babel-Athena, 2011, p.339

³⁴ “[...] they do not intend to supplemente the ideal of merging art and nature with a similar merging of emotion and expression. On the contrary, these works state the difference between art and nature between emotion and expression, and ther have a vovation for an autonomous presence. They are the products of a process of constrution, and they produce specific effects”. *Op.cit*, p.6.

igual de *contemplação interior*, que chegamos mais perto da nossa essência: “ [...] o conceito de melancolia, para o autor - consubstanciado num processo contínuo de metaforização - encarna ele mesmo o modo de apreensão e vivência do mundo, que se repete e ontologiza o seu trabalho[...]”.³⁵ Essa suspensão da dimensão fáctica da vida funciona quase como um *autorretrato*, que é tecido entre passado e presente, entre ficção e realidade, constituindo uma das matérias poéticas de que é feita a arte de Pedro Cabrita Reis.

Outros artistas criaram obras influenciadas pela temática da melancolia, dos quais referimos, o italiano Claudio Parmiggiani (1943-) que reflete, na obra *Melencolia 1514-2003* (Fig.30), sobre a gravura de Dürer, especialmente sobre o poliedro, onde, num processo mimético tridimensional, representa esta forma enigmática em equilíbrio sobre uma forma tumular, utilizando mármore preto, alegorizando, através do uso da cor, a ideia de *morte*. Parmiggiani trabalha ainda em parceria com o artista Robert Morris (1935-), em *Melencolia II* (Fig.31), de 2002. Este trabalho que foi instalado num vale, onde formas escultóricas que encontramos na gravura de Dürer, como o poliedro, o cilindro, o sino, a mó, estão dispostos neste espaço exterior, expostos às brechas de luz que trespassam a paisagem natural que as acolhe, conferindo uma ambiência etérea e mística. Morris cria ainda, outros trabalhos sobre esta temática, sendo um deles, um desenho denominado *Blind Time IV (Melancholia)* (Fig.32), datado de 1999, que pertence a uma série de desenhos chamados *Blind Time Drawings*. Também Anselm Kiefer realizou trabalhos artísticos em diferentes suportes, refletindo sobre uma abordagem à temática da melancolia e à gravura de Dürer. *Melancholia 1990-1991* (Fig.33), é um desses exemplos, que procura uma abordagem contemporânea, mas onde o tão misterioso e sintomático poliedro de Dürer, pelo qual ficou conhecido, não deixa de marcar presença enquanto elemento formal e conceptual, mesmo se invocando, em simultâneo, a memória de Joseph Beuys.

Vários são os artistas e criadores que se inspiraram neste conceito, neste “mandamento”; salientando-se ainda o escultor Albert Giacometti (1901-1966) pela sua obra *Cube* (Fig.34), de 1934. Escultura de pendur abstrato, difere formal e conceptualmente das suas habituais esculturas de representações da figura humana e de animais, numa forma esguia e hierática. Esta obra encerra o mistério da forma, o mistério do seu signo e da sua conseqüente significação.

³⁵ PEREIRA, José Carlos - Pedro Cabrita Reis in PEREIRA, José Fernandes - *Dicionário da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p.482.

Neste sentido, o conceito foi tratado e retratado em diversas disciplinas, tais como a medicina, a filosofia, o cinema, a música, a literatura, as artes plásticas, e na própria vida. Sempre estudada ao nível artístico, o conceito percorre, então, vários séculos de história, desde da antiguidade até ao presente sendo motivo de reflexão em obras de arte de um vasto legado de artistas. Contudo, o conceito de melancolia na obra de Pedro Cabrita Reis está relacionado com uma íntima percepção do *eu*, que analisa a sua própria natureza e o que o rodeia. Nesta leitura, deparamo-nos com a impossibilidade de abarcar e abraçar a totalidade de eu e do mundo. Perante este facto, a obra de Pedro Cabrita Reis propõe trilhar uma construção *do sentido de lugar*:

*Cidades cegas é o título de um conjunto de obras, cuja impressão estóico-melancólica perante a condição de “sem-abrigo” do ser humano remete para a natureza primordial da condição humana e, desse modo, para um dos leitmotiv da obra de Cabrita Reis. Para o artista, a busca do espaço da Arte é sempre e simultaneamente uma busca existencial do espaço do ser humano.*³⁶

A cegueira não é literal, é também ela uma metáfora sobre a possibilidade de um *silêncio introspetivo*. Momento de sublimação que o artista se permite a si próprio, para sentir e observar como um todo o seu *ser*, como um todo o seu *corpo*, “re-contextualizando” a realidade em cada obra produzida.

Nesta ideia de *sem-abrigo* poder-se-á encontrar a referência à obra de Joseph Beuys, não pelo o carácter social e xamânico que cunhou o seu percurso artístico, mas por focar a condição humana enquanto “matéria” artística, da condição humana. Beuys e Cabrita Reis protagonizam uma arte que se eleva através de um campo de interrogações, refletindo de uma forma heideigariana sobre a origem e a revelação do *ser*, inspirada numa certa dimensão platónica, formalizada através de materiais menos nobres, que se evidenciam pela mundanidade simbólica e metafórica que lhes é reconhecida, aproximando-os, assim, do espetador que ativa a sua memória num processo de reminiscência acerca da própria existência. Beuys trabalha os materiais através de uma vertente mais naturalista e sociológica, já Cabrita Reis procura a potencialidade de cada material encontrado no mundo, apropriando-se da sua história, dos seus usos anteriores, elementos presentes no processo artístico e, necessariamente, na experiência estética. Apesar de não ser algo que Cabrita Reis afirme no seu discurso,

³⁶ VAN DER LEY, Sabrina; COHEN, Françoise; CHOUGNET, Jean-François – *Prefácio* in SCHWARZ, Dieter [et.al] - *One after another a few silent steps*. Hatje Cantz: Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Hamburger Kunsthalle e Museu Coleção Berardo, 2009-2011, p.3.

existe uma consciência noética, e um instinto natural que é comum aos dois, no sentido de a experiência artística ser cumprida através da memória que retorna através do corpo.

O lugar do corpo no mundo compreende um corpo físico e o um corpo como pensamento, um pensamento enquanto corpo. Os conhecimentos que o corpo possui, funcionando como como farol de observação, constituindo-se como uma ponte entre várias disciplinas, que faz circuito entre outros corpos. O pensamento não existe fora do corpo, tudo é uma projeção do próprio corpo, não existindo nada à volta dele, sendo que, para regressarmos ao corpo, precisamos de arte. O corpo é o nascimento e a morte. É o princípio e o fim.³⁷

³⁷ CUNHA E SILVA, Paulo e MENEZES, Inês – *Fala com ela*. [Suporte digital sonoro, em anexo] Lisboa: Rádio Radar/Expresso, 8.12.2015.

1.3. Vida, natureza e arte

*Olho pela janela. Vejo uma árvore e através dela chega um desenho.*³⁸

Pedro Cabrita Reis

Os estes três elementos - vida, natureza e arte – apresentam-se na obra de Pedro Cabrita Reis como sendo indissociáveis entre si e constituindo-se como elementos alegóricos, não só para a criação, como para a compreensão da obra.

Não existe propriamente uma hierarquia entre eles, mas é desta relação entre a trama da natureza do objeto artístico, da natureza do autor (também espectador da vida) e da natureza da experiência estética do espectador, que podemos encontrar equivalência do somatório entre vida+natureza+arte = arte=vida=natureza; isto é, as ligações *rizomáticas* em que se desenlaça cada elemento faz nascer a essência do *todo* na obra de Cabrita Reis. É na consagração da criação artística, enquanto vontade de *ser*, *viver* e *criar* - uma vida que também é arte - que se constrói, o discurso, a poesia, a beleza, a arte, o mundo e a vida, na procura de uma espécie de obra de arte total. A reflexão sobre a natureza do ser humano, *o olhar para dentro* que se refere no capítulo anterior, transporta uma evidente melancolia, e a certeza da efemeridade temporal do *estar* e do *ser*. Na consulta dos arquivos da memória, esse ventre da alma, como lhe chamou Aurélio Agostinho (354 – 430), mais conhecido como Santo Agostinho, bem como, no que, de dentro, se percebe para fora, ocorre uma urgência de se alimentar do presente e do lugar, desse *estar*, desse *ser*, num processo de *apropriação* da própria vida.

A reflexão sobre a imensidão interior, e íntima, é também ela pensada pelo filósofo francês, Gaston Bachelard (1884-1962) no livro *A Poética do Espaço*. Nele, Bachelard categoriza a imensidão como “devaneio”. Uma viagem ao interior, comandada por uma “meta pensamento”, por uma meditação, onde nos cruzamos com fenómenos como a memória, a imaginação e as imagens. E o devaneio é, poderíamos dizer, contemplação primordial:³⁹

³⁸ CABRITA REIS, Pedro [et.al] - *As notas polacas* in SCHWARZ, Dieter [et.al] - *One after another a few silent steps*. Hatje Cantz: Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Hamburger Kunsthalle e Museu Coleção Berardo, 2009-2011, p.14.

³⁹ BACHELARD, Gaston - *A Poética do espaço*. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 1996, p.190.

*Se pudéssemos analisar as impressões de imensidão, as imagens da imensidão ou o que a imensidade traz a uma imagem, logo entraríamos numa região da mais pura fenomenologia [...] Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Ficaria então claro que as obras de arte são subprodutos desse existencialismo de ser imaginante. Nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro produto é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira.*⁴⁰

Estamos perante uma viagem ancestral, onde as fronteiras entre o que é interior e exterior, privado e público, íntimo e aparente, se confrontam e tornam o indivíduo uma extensão das suas criações, reconectando-o com o cosmos e com o *ser*: “Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão”.⁴¹

Na série, *Os cegos de Praga* (Fig.35), figuram em grande plano, de olhos fechados, o rosto de Cabrita Reis. São propostas que retratam a procura de uma imensidão interior, que Bachelard nos fala. Uma busca do entendimento da natureza do *eu* e do mundo. São mais que autorretratos, são representações de momentos de fascínio, de encontro com o *ente*. A partilha desta condição de se *ser* e de se *pensar*, parece ser também motivo de reflexão na série *Conversation Piece* (Fig.36), em que, dois rostos de Cabrita Reis se enfrentam de perfil, virados para o centro e encontram-se “à conversa” um com o “outro”. O reflexo da nossa imagem, ser-nos-á por vezes estranha. Mas o que vemos, somos nós, para além daquilo que conhecemos e reconhecemos, em nós.

Todas as suas obras estão de alguma maneira relacionadas com a sua vida, com o seu dia-a-dia, com o seu universo. No documentário realizado por Abílio Leitão com a colaboração de Alexandre Melo, Cabrita Reis fala-nos da viagem, neste caso, a viagem de comboio, e o porquê da preferência por este meio de transporte de e como o consequente tempo de viagem o “ajuda” na criação artística. Em formato de *travelling* cinematográfico, é neste percurso espaço-temporal, onde a janela se transforma num écran da vida em tempo real, em *streaming* que o autor olha para o mundo verdadeiro, “puro” e investiga com o *olhar os materiais*, esses que têm a *capacidade de retornar o olhar para o artista*, na esperança de serem novamente reencontrados e (re)materializados em algo que advém da pura imaginação. Edifícios perdidos na paisagem, pessoas que passam a alta velocidade, a natureza que os envolve, são estes os “culpados”, aqueles que *fazem surgir as ideias*. Estas ideias são levadas para o ateliê,

⁴⁰ *Ibid*, na mesma página [sic].

⁴¹ *Ibid*, p.196.

acompanhadas com materiais que encontra nos seus passeios diários, e que, conseqüentemente, se converterão em objetos estéticos. É nesta simplicidade de viver a vida como algo “mágico”, a *vida como arte* que, passo a passo, Cabrita Reis orchestra várias ideias através da composição e da presença dos materiais e dos conceitos cria uma relação entre a natureza do objeto, a natureza do autor e a natureza do espectador⁴² instituindo, assim, o seu *modus operandi*, somente finalizado quando a obra é experienciada inteligivelmente pelo espectador. No limite, é deste fluxo de “pensamento vivo” que se alimenta o seu trabalho artístico.

Todas as suas obras intentam a essa fluidez, seja na escultura, no desenho, na pintura ou na fotografia, esta filosofia de lançar interrogações e sugestões para o mundo através do seu modo de ser e o viver, é transversal, e é revelado, de modo inequívoco, esse “processo do fazer”, a qualquer técnica que utiliza.

Na série, *Unframed* (Fig.37), *The Cotton Fabric Painting* (Fig.38) ou *Raw Canvas* (Fig.39), para citar alguns exemplos, encontramos imagens que retornam a nós vindas de diferentes direções. Construídas com materiais industriais, umas são recriadas por um reflexo vivo da nossa passagem pela obra, um momento singular espelho de um conjunto de valores antropológicos, apresentados em imagens acomodadas à envolvente arquitetónica; esta relação com a paisagem não só “transforma” os objetos como transforma a própria paisagem, saindo reforçadas através da dimensão *in situ* que caracteriza muitos deles. Outras obras permitem uma leitura estática e dinâmica ao mesmo tempo. Deste modo, poder-se-ia considerar que existe *a obra dentro da obra* ou *a arte dentro da arte*: A obra é um espelho e em simultâneo uma reflexão e um reflexo, do “acontecer” da obra em nós. E, nesta linha de pensamento, que a escultura *Echo die welt* (Fig.40) pretende refletir, tal como o título indica, sobre um possível *eco do mundo*, onde a sua estrutura constituída por matérias primordiais, como a madeira e o vidro, formaliza um lugar privilegiado de observação, de escuta, um reduto e um recetáculo onde esse eco funciona como metáfora de circulação de conhecimento, formalizada pelo uso de tubos e mangueiras, mas que ao mesmo tempo cria, pela sua estrutura aberta, uma separação entre o homem e a natureza. Correspondendo o arquétipo da casa, ao reduto da relação entre o homem e a natureza, este constitui-se como lugar por excelência do ato de construção do ser humano perante o mundo, aproximando- nos esta

⁴² Que em última instância é igual à do autor, porque se inscreve no mundo como qualquer outro ser humano. A natureza da condição humana é igual para todos. Como essa condição é vivenciada é que é diferente, podendo ou não ter influência na leitura de cada obra sua.

obra da idealização romântica sobre a perfeita harmonização entre ambas as construções: a da natureza e a do homem.

É para o processo de reflexão sobre a morte, que a intervenção *Absent Names* (Fig.41), que representou Portugal na Bienal de Veneza de 2003, nos remete, surgindo aquela como parte integrante da vida, tal como *A Remote Whisper* (Fig.101), apresentada uma década mais tarde, no mesmo contexto expositivo. A morte constitui-se como uma reminiscência existencial, que vive em todos nós diariamente, esse estado que, em cada desenho de luz, representa um nome, outrora presente, é, em *Absent Names*, com a luz que desenha, que o artista nos revela a qualidade de representar o absorto, a ausência. Se uma luz fria convida ao desconforto, uma luz quente, convida ao bálsamo. E tal como disse, o escritor americano William S. Burroughs (1914-1997): “O artista vê algo que os outros não veem, e ao vê-lo e ao colocá-lo na tela, torna-o visível para os outros”.⁴³ Burroughs refere-se ainda ao físico John Wheeler (1911-2008) que afirmava: “Nada existe até ser observado”, e é a partir do que foi observado pelo artista, que algo inexistente é criado, e é deste local de observação que se perspetiva o horizonte criativo de Cabrita Reis. É sobre o inexistente e o inimaginado, que se torna visível através do objeto artístico, que Cabrita Reis recoloca na sua obra as relações entre Arte e a Vida na contemporaneidade, numa outra reinterpretação do legado romântico.

⁴³ “The artist sees something that others do not see, and by seeing it and putting on canvas, he makes it visible to others. [...] nothing exists until it is observed.” HIBBARD, Allen - *Conversations with William S. Burroughs*. Estados Unidos da América: University Press of Missisipi Jackson, 1999, p. 200.

1.4. As coordenadas do desenho (ou o desenho como referente)

Enquanto referente, a prática do desenho percorre todo o seu trajeto artístico. Desde do princípio dos anos de 1970, quando inicia a sua carreira, “ainda jovem” dentro das artes plásticas, o desenho torna-se a prática por excelência de todos os dias. Através do desenho, Pedro Cabrita Reis assinalou imagens, ideias, projetos, momentos e memórias. O traçar de uma qualquer expressão num papel permite ao autor, plena liberdade e autonomia. “Não estou sempre a pintar ou a fazer esculturas, mas desenho é o que mais faço”.⁴⁴ É uma prática que pode fazer sozinho, em qualquer lugar, em silêncio ou com ruído, assinalando o que observa, o que vê e o que sente: “Todo o meu trabalho radica em momentos, circunstâncias, olhares, coisas ouvidas e pensamentos que decorrem de uma experiência do real”.⁴⁵

Na sua obra, e analisando a disciplina clássica em que se constitui o desenho, verifica-se que esta prática é constante e transversal a toda a sua carreira e, à medida que se desenvolve o seu léxico programático, será também a prática do desenho que sustenta todo o desenvolvimento do seu trabalho. Com a intenção de ser o registo de ações e momentos quotidianos que de algum modo tocam o artista, a prática do desenho acompanhou a evolução e o progresso da própria história de arte contemporânea, tal como Rosalind Krauss (1941-) sugere; ao nível da escultura, existem várias obras de Cabrita Reis que são conceptualizadas como desenhos: “Linhas com a ambição de ser[em] retas, cruzam-se em paredes, desenhavam planos, manchas construídas que virão, mais tarde, a ser casas”.⁴⁶

Tanto Pedro Cabrita Reis, como outros artistas da sua geração, prorrogam a contaminação do *mainstream*, ou seja, questionam, através da própria arte, o valor e a autonomia da mesma, para além do que se escreve acerca do seu contexto histórico.

Na exposição antológica, *The whispering paper. 390 desenhos entre 1970 e 2011 e alguns textos a propósito*, temos a perceção que a obra de desenho de Cabrita Reis percorre toda a contextualização conceptual do seu trabalho. Na década de 1970, os seus desenhos uns feitos a grafite outros a aguarelas, expressavam um realismo caldeado com outras influências. Com a *Pianista* (Fig.42), de 1971, feita a tinta-da-

⁴⁴ L.R.D. – *Pedro Cabrita Reis: Marcas de um percurso*. Lisboa: Jornal de Letras, 13 a 26 Julho de 2011, p.19.

⁴⁵ *Ibid.*, na mesma página.

⁴⁶ CABRITA REIS, Pedro – *The Whispering Paper - 390 desenhos entre 1970 e 2011 e alguns textos a propósito*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Assírio & Alvim, 2011, p.196.

china, passa por uma redundância de influência cubista. Encontramos também desenhos de composições variadas ao estilo kandinskiano, outros ainda de carácter abstratizante, onde se verificam influências dos Delaunay⁴⁷. Pratica o autorretrato e o retrato de pessoas amigas, situações de rua com pessoas, e alguns desenhos de índole política e sexual, como, *O agente da autoridade* (Fig.43) de 1975 ou os esquiços semi-eróticos, *1/2 (D.D- drim King dreams)* (Fig.44), de 1978 e *Como é normal*, (Fig.45) de 1986, onde o artista refere situações prazerosas. Nesta década, utiliza técnicas variadas e diversos materiais, como o pastel, lápis de cor, tinta-da-china ou grafite. As dimensões do papel utilizado também variam. “Um dia na semana era o dia do desenho livre. Ironia de linguagem neste lugar de perene tristeza”.⁴⁸

Desde cedo, pratica o desenho de casas, dos seus elementos relacionados com a natureza e das formas em grelha, linhas que se reportam a um pensamento ocidental, com a variante entre o corpo humano vertical e a linha do horizonte, impossível ao alcance do real, mas presente na imagética do artista. Componentes estes que transporta até à sua prática artística atual. Começa os anos de 1980, ainda pelo uso da mesma linguagem neorrealista, expressando situações pessoais e quotidianas. Usa bastante a caneta hidrográfica e técnicas mistas sobre diferentes tipos de suportes de papel, salientando-se um grupo de desenhos onde utiliza cores que lembram as tonalidades cromáticas utilizadas por Piet Mondrian (1872-1944), (Fig.46). Por volta de 1985, as linhas tornam-se mais livres, as manchas mais presentes, formalizadas sobre o papel através de uma tinta escura, no sentido de uma abstração de carácter pós-minimalista, prevendo uma atualização das características das mesmas. Contudo, o final dessa década, é ainda marcada por alguns desenhos de natureza surrealista, e composições variadas dada a disparidade do uso complexo de várias linguagens gráficas.

Na década de 1990 acentua a prática do desenho e da escultura. Desenhos de estruturas de irrigação, representativas do movimento interior que delas faz parte, em analogia com o fluxo da água e com o fluxo do sangue, de que são exemplo os

⁴⁷ O casal Sonia (1885-1979) e Robert Delaunay (1885-1941), ela nascida na Ucrânia, depois nacionalizada francesa, e ele originalmente de nacionalidade francesa, preconizavam uma arte de carácter abstracto, contemplando a utilização de cores vibrantes e formas geométricas variadas. Fundaram o movimento denominado de Orfismo e cunhado em 1912 pelo poeta francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) no intuito de estabelecer a ideia de uma pintura *pura, não-figurativa*, totalmente criada pelo artista com o mínimo de influência possíveis. Contudo, no que respeita ao uso de uma paleta cromática colorida a influência é Fauve contrapondo-se, assim, à ausência de cor protagonizada pelo Cubismo à época. O Orfismo resulta como um movimento catalizador para o arranque do que viria a ser a meta seguinte: a arte abstracta.

⁴⁸ CABRITA REIS, Pedro – *The Whispering Paper - 390 desenhos entre 1970 e 2011 e alguns textos a propósito*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa e Assírio & Alvim, 2011, p.2.

desenhos, *Ferida* (Fig.47), de 1990 e *A casa da ordem interior* (Fig.48), de 1990, que dá nome também a uma escultura do mesmo ano, destacando-se claramente a dimensão do inteligível presente nas suas obras:

*Há um grande depósito que ocupa o centro da sala e para ele convergem duas condutas, cada uma delas ligada a um poço. Um centro que recolhe dois movimentos que se lhe dirigem. Essa ordem interior é o modo como integramos a dualidade consciência/experiência. É o lugar do conhecimento.*⁴⁹

É de destacar, contudo, o facto de alguns desenhos das esculturas serem feitos depois das mesmas estarem executadas, como refere o artista “Alguns dos melhores desenhos de projeto para esculturas, fi-lo depois das mesmas estarem prontas. Acrescentam uma dimensão de transparência e leveza à matéria dos objetos”.⁵⁰ A representação do elemento água, derivada dessas mesmas estruturas de irrigação, torna-se elemento constituinte do léxico do artista, tanto nos desenhos como nas esculturas: “A água. A procura de água e os modos de fazer transportar, fazê-la passar de um lado para o outro. Rios que nascem das mãos dos homens. Esculturas e desenhos. A cor branca do gesso, porventura a terra mais seca que sabemos”.⁵¹ Apesar de desenhar estruturas, que se assemelham a aquedutos, a prédios, a tanques, a poços ou a elementos de um vocabulário tectónico, não deixa de lado uma dimensão neorrealista através de variadas experiências formais e estilísticas.

Em 2001, deparamo-nos com a série *The Frick Collection* (Fig.49), onde pinta grandes manchas opacas de tinta industrial Dyrup sobre imagens pré-existentes normalmente de pintura renascentista ou tardo-medieval. Intercala manchas de diferentes cores sobre imagens, compondo séries que considera pertencentes à área do desenho. Deste género tem também obras como, *Ter uma casinha no campo*, (Fig.50) de 2000, onde pinta manchas cor-de-rosa do lado direito do conjunto composto por nove quadros de teor naïf. E em, *...Arte der Schweiz*, (Fig.51) de 2001, utiliza a mancha vermelha e branca para bloquear certas partes do mapa da Suíça. A mancha, o cruzamento de várias linhas, que formam grelhas, continua no seu vocabulário, metaforizando conceitos como a memória, a consciência, a ausência, “transcrevendo”, assim, o seu conhecimento individual das coisas.

⁴⁹ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, 1992, p.64.

⁵⁰ CABRITA REIS, Pedro – *The Whispering Paper - 390 desenhos entre 1970 e 2011 e alguns textos a propósito*. Lisboa : Fundação Carmona e Costa e Assírio & Alvim, 2011, p.266.

⁵¹ *Ibid*, p.262.

Os trabalhos de desenho da década de 2000 estão caracterizados por uma linguagem pictórica, como podemos ver em *The lichen series#6* (Fig.52), de 2007. O desenho é formado por manchas de aguada que lembram cromossomas, transitando da escala micro do papel, para a aparente ampliação microscópica, que as transforma numa escala macro que apresenta sobre telas ou sobre papel. Contudo, se fizermos o exercício de nos abstrairmos das diferentes expressões de traços, manchas, formas e apontamentos gráficos, enquanto elementos de uma prática de desenho, compreendemos duas situações: a primeira deve-se a que todo este exercício é de uma riqueza de gestos, e rituais que convergem para uma exaltação do ser humano, baseado numa *praxis marxista*, que louva o mundo do trabalho pela mão humana, na sua expressão social e cultural e num renovado entendimento que dela advém. Segundo, através da composição formal que Cabrita Reis usa e distingue, verifica-se que existe em certas séries de trabalhos de desenhos uma ligação da prática do mesmo como referente com as suas esculturas, com as suas pinturas e até as suas fotografias. Para melhor explicar esta associação, é de evidenciar a peça, *I dreamt that your house was a line* (Fig.53), sendo a sua primeira exposição original de 2003. Esta obra teve variações, visto ter sido exposta em diferentes países e contextos, nos quais o autor se dispôs a mudar o desenho de luz, ainda que mantendo a estrutura principal. A importância desta obra para o assunto que aqui abordamos, deve-se ao facto de poder ser considerada uma instalação, mas, em última instância, é entendida como um desenho. Compõe-se por luzes fluorescentes e fios elétricos sobre uma paisagem cor de laranja homogénea, que, no seu conjunto, funciona como um desenho espacial de luz. Encontramos uma estrutura análoga em *Absent Names* (Fig.41). Num género de armazém retangular, a tensão das linhas de luzes fluorescente, sobre as paredes cor de laranja, assinalam, cada uma delas, os nomes outrora presentes, prorrogando a metáfora da ausência, apelando ao vazio que se revela pela perda, pelo silêncio da saudade. Ao mesmo tempo, imagina-se também o som produzidos por o conjunto de luzes, e a experiência de estar no interior deste espaço, e presenciar os vários elementos em nós, tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes. A maior parte das obras que contêm luzes fluorescentes ou cabos de eletricidade, constituem-se, para Cabrita Reis, como um desenho clássico convencional, em que as linhas retas alegorizadas pelas luzes fluorescentes, se articulam e coabitam em permanente tensão com os cabos que as alimentam, auto recriando-se em composições de traços curvilíneos que parecem ganhar movimento. Os cabos negros “performatizam” o espaço e o território do desenho, têm o mesmo valor que uma linha

num espaço do papel. Através destes elementos, parece existir uma espécie de reminiscência no ato de criar, devolvendo-nos ao exercício simples e clássico do desenho. E porque as luzes fluorescentes têm para o autor o privilégio *do anonimato*, de uma *banalidade constrangedora*, de uma tristeza inerente associada a sítios menos confortáveis, estas não deixam de se apresentar como *formas perfeitas de geometria* que não existem como simples fontes de luz e de iluminação, sendo a claridade que criam, o símbolo de fonte de vida. As luzes fluorescentes vêm de um contexto industrial e fabril, de invocação marxista, um fragmento de linha reta, que retira o rasto romântico que outro género de luzes poderá acarretar. Cabrita Reis procura criar, através das suas obras de arte, um *território de levantamento de dúvidas*, um *território de inquietação*, onde tudo deve ser objeto de *claridade e de revelação*.⁵² Nada se esconde na sua obra, tudo deve estar disponível. Os materiais que utiliza são frequentemente elementos e objetos do dia-a-dia e, a razão pela qual o motiva a fazer estas escolhas, é que: “Não há uma hierarquia de significados, todas as coisas têm um potencial poético e criativo”.⁵³ A sua intenção pretende-se com a importância de manter no observador um estado de curiosidade perante o que lhe é dado a ver, potenciando a dúvida e a interrogação e também a curiosidade, como motor de inquietação sobre a vontade de procurar e de investigar para além do óbvio, para além do que é percecionado. Mesmo estando a sua obra disponível, ela revela mais do que nos é dado a ver, e esse desvelamento é conceptual, físico e mental.

O artista é influenciado por ideais marxistas e por um pensamento transformador do mundo, que crê estar na força laboral do dia-a-dia, que confirma a sua opção por materiais industriais, tais como fios elétricos, tijolos, betão, caixilhos, perfis metálicos, materiais de construção e edificação, materiais do mundo. É dessa capacidade de transformar a dúvida em matéria do pensamento, de transformar materiais quotidianos em poesia, que se forma o alicerce da sua dialética artística e vivencial. Afirma ainda que é possível *com pouco, fazer muito*: “Podemos encontrar beleza idêntica numa pintura de Tintoretto numa luz fluorescente, podemos encontrar uma força igual às esculturas de Bernini num conjunto de tijolos”.⁵⁴ Segundo o artista, temos de elevar a nossa inteligência, a nossa sensibilidade para essa apreciação. Dada a desmaterialização progressiva a que votou a sua obra, poderíamos afirmar que os seus objetos, enquanto

⁵² CABRITA REIS, Pedro - *One after another a few silent steps*. (Visita guiada à exposição) - [Registo vídeo]. Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, 2011. Avi (2h28m) cor, son. 00:00:09:18.

⁵³ *Ibid*, 00:00:09:58.

⁵⁴ *Ibid*, 00:00:12:34.

“modelos ficcionais”, mais não são do que desenhos de ideias, de memórias, metáforas enunciadas no espaço e no tempo.

1.5. Pós-minimalismo e outras dialéticas artísticas

A arte de Pedro Cabrita Reis congrega um conjunto de influências que advêm tanto de um passado mais antigo como de um passado recente; independentemente das suas origens, estas influências não se reduzem e não se anulam a si próprias, mas sim exponenciam a própria obra de arte. Funcionam como enunciados, nunca miméticos de qualquer dialética artística pré-existente, mas antes, renovadores dessas mesmas dialéticas que (re)cria permanentemente.

Ao operar principalmente nos campos do desenho, da escultura e da pintura, a sua obra almeja uma dimensão clássica, mesmo se transcender e reorganizar as regras instituídas em cada uma dessas práticas artísticas. Da transversalidade entre meios e materiais, afirma sobre a obra *The Grid* (Fig.55): “Há uma atitude clássica de pintura, há cores de pintura de belas-artes, há pincéis, mas contudo o suporte é, ainda assim, um suporte de um material encontrado no lixo [...] e há estes momentos, em que a tinta é desbastada, aberta, rasgada com uma máquina como fosse uma escultura”.⁵⁵

Essa reorganização ocorre pelo uso diferenciado dos materiais, da gnose e da carga metafórica neles contida, a qual, por conseguinte, altera a ordem da experiência estética, tornando-a autónoma e livre de regras. Uma simples janela pode funcionar como uma tela do mundo, um símbolo que alegoriza uma ideia para além da sua forma, acarretando um outro significado, ao qual, confere uma dimensão dramática, podendo ser um observatório do passar do tempo, que se vislumbra no movimento do vento sobre os galhos das árvores secas pelo calor, uma estrutura que se transforma numa escultura com uma reavivada estória para mostrar, uma moldura para um conjunto de fotografias, um motivo para texto, uma ideia, um conceito. Uma porta pode apresentar um caminho, um movimento, uma rotação, um corpo que se extingue perante a verdade ficcional deste elemento, ou que se encontra ou se perde do lado de lá.

Encontramos, na sua obra, um vasto legado de inspirações e evocações, que vão desde a *bad painting* americana, à transvanguarda italiana, ao Romantismo, à arte barroca, ao Minimalismo, à Arte Conceptual, ao Dadaísmo, à Arte *Povera*, e mesmo até à arquitetura construtivista, para focar algumas das principais referências. De reforçar que é a obra que “usa” estes legados, e não os movimentos artísticos que usam as obras,

⁵⁵ CABRITA REIS, Pedro - *One after another a few silent steps*. (Visita guiada à exposição) - [Registo vídeo]. Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, 2011. Avi (2h28m) cor, son. 00:00:26:03.

sendo o objeto artístico o responsável legítimo de uma circulação e de um confronto entre e após estes movimentos, criando assim novas gramáticas plásticas e estéticas.

O neoexpressionismo alemão, a *bad painting* americana e a transvanguarda italiana, foram as principais influências no trabalho do artista na década de 1980, reveladas através do retorno à pintura expressionista e figurativa, composta pelo uso de uma vasta paleta cromática, que apela à emoção e a uma relação de proximidade com o público em geral. Referida no capítulo sobre o conceito da melancolia na obra de Cabrita Reis, a invocação do sentimento está em linha com a influência romântica, que se traduz numa introspeção, num olhar íntimo sobre a interioridade humana e o modo como se projeta no espaço exterior. Existe uma diversidade do sentir humano, que recorre à memória e ao registo de uma experiência de vida efetiva ou imaginada, num *devir* permanente em que a natureza, o homem e o cosmos, se articulam e se procuram harmonizar.

A influência do Barroco pode eventualmente fundamentar-se numa relação com a influência minimalista. No entanto, para rastarmos essa relação, tornar-se-ia importante invocar a leitura do minimalismo de Michael Fried (1939-), particularmente no seu ensaio, *Art and Objecthood*. Neste aborda os fundamentos do minimalismo, guiado principalmente pelos conteúdos dos textos dos artistas minimalistas Donald Judd (1928-1994) e Robert Morris (1931-), *Specific Objects* e *Notes of Sculpture*, ambos publicados na década de 1960. Fried designava o minimalismo como *arte literal*, e traz-nos à reflexão a premissa primordial deste movimento que preconizava o entendimento da obra de arte através da *forma pela forma*, contrapondo-se aos princípios artísticos e subjetivos da pintura e da escultura modernista. A objetificação como identidade da *arte literal*, almejava alcançar um despojamento da subjetividade, na tentativa de não existir um *a priori* entre qualquer conteúdo ou conceito, expectando a sua forma, sendo que só assim a obra estaria numa relação pura interiormente e exteriormente. Para Fried, a relação dos objetos, de formas puras e geométricas com o espaço, cria uma *presença* e uma *teatralidade* que nasce da relação entre o espetador e a obra no espaço, sendo a experiência estética, em última instância, um fator mais importante do que aquilo que as teorias do minimalismo suspeitavam. Dir-se-ia que esta relação subjetiva, esta teatralidade, era o que os minimalistas tentavam evitar, e está diretamente relacionada com a arte barroca, particularmente nas questões de escala. Mas tanto as obras minimalistas, tais como as obras de Cabrita Reis, tendem a ser projetadas e realizadas à escala humana, fazendo que o espetador presencie uma crescente dramaturgia espacial e

alterações na sua relação com a obra e com o espaço. O objetivo para os minimalistas é que cada obra fosse uma *existência objetiva* alcançada pela relação unilateral com a forma geométrica perfeita, depurada e purista; também no que respeita às obras criadas por Cabrita Reis, há realmente o desígnio que cada escultura se torne um monumento.⁵⁶ E porquê?

Vejamos: a noção e a variação de escala cria diferentes relações de intimidade com a obra; a criação de obras de grande escala faz com que o espectador tenha de criar um espaço para a analisar e perceber na sua totalidade. As influências da arte barroca verificam-se nesta *teatralidade*; à qual Fried se refere, e elenca nas relações espaciais entre escala, obra e espectador. A relação de intimidade é alterada consoante a dimensão da obra, sendo que, quanto maior é a escala, maior o impacto espacial sobre o espaço circundante e sobre o espectador. Ao criar obras que procuram ser monumentos, Cabrita Reis confere-lhes uma maior materialidade, fisicalidade e dramatismo, insinuando traços de natureza barroca. Poder-se-ia dizer também que a diligência espiritual característica da arte barroca relaciona-se com a demanda romântica da interioridade e de exaltação da natureza do ser humano verificada na obra do autor.

Quanto ao minimalismo, a sua génese parece estar mais próxima da pintura do que da escultura, pois desde do início do século XX, a pintura, na sua maioria abstrata ou construtivista, começava a *pensar a forma* e a crescer para além da tela, apesar da natureza do *new work*⁵⁷ ser mais parecido com a escultura por ser tridimensional. Para Judd, a pintura e escultura modernistas estão ainda cheias de subjetividade, e são tidas como portadoras de um conteúdo; contudo, refere o artista norte-americano, que uma escultura também não deve ser um conjunto de peças de diferentes formas e materiais, unidas para se tornarem uma escultura. O que interessava a Judd era a *forma única*, onde a natureza dos materiais se pudesse fundir com a *forma perfeita*. Já para Morris é a escultura que se aproxima mais do objeto minimalista, e, ao contrário desta, a pintura sempre foi algo que procurava a ilusão e a escultura deveria ter o seu espaço, não devendo ser este partilhado com o espaço da pintura. É exatamente aqui que existem diferenças na programática elegida por Cabrita Reis relativamente aos minimalistas, devido à multidisciplinaridade e cruzamentos entre práticas artísticas, podendo uma escultura funcionar como uma pintura e vice-versa. Apesar de elegerem modos

⁵⁶ CABRITA REIS, Pedro; CAPELA, José - *SpaceTalk 4* [em linha]. Atualizado a 6 Nov 2013. [última consulta a 12 Setembro de 2016]. Disponível na Internet: < <https://www.youtube.com/watch?v=Yk5-7HRpO3Q>>.

⁵⁷ Como Judd designa o trabalho minimalista.

diferenciados para defender a escultura minimalista, para Judd e Morris, os reconhecidos fundadores da arte minimal, o fundamental era repetidamente, *a forma, a forma perfeita*, sendo o epicentro do que deve ser um objeto, uma estrutura ou uma escultura minimalista, ou seja, os seus valores escultóricos mais importantes; a unicidade, o indivisível, a tridimensional, a totalidade e a literalidade. Para além disso, as obras minimais deviam ser geométricas, mais concretamente poliedros, em compromisso estável e concreto com a perfeição e a pureza que, devido à sua configuração literal, eram facilmente reconhecidas e conseqüentemente despojadas de qualquer conteúdo subjetivo; só deste modo é que era possível atrair o olhar e o pensamento unicamente para a sua configuração totalizante, abstratizante e “vazia”. E é na repetição processual, de uma forma a seguir à outra, que se fortaleciam os principais ideais do *new work*, e se combateria a *anarquia* das formas que a época modernista proclamava.

Levará este hiato da perceção e da repetição formal, a uma exaustão da obra? Ou poderá existir a tentativa de transcender a forma?

Os objetos minimalistas podem ficar reféns deles mesmos e ao mesmo tempo alienados do seu valor artístico, pela exigência da norma conceptual consequência do seu processo interno de desmaterialização. Apesar da contradição, a obra de Cabrita Reis parece demonstrar que a arte não é uma coisa só, para além da importância pressuposta tanto do espetador como do conteúdo das obras.

Cabrita Reis fala de ordem. Explora as possibilidades da repetição que acabam por nada ter a ver com qualquer ordem racionalista subjacente, aproximando-se antes de Judd quando este diz: «uma coisa depois da outra» - aquilo que tanto Judd como Stella usaram como estratégia para se furtar à relação composicional da arte europeia. [...] O que ele consegue é problematizar a actividade referencial num impulso desconstrutivo que descentra o significado, expondo a sua impureza. Descobre o mundo através da arte da fuga.⁵⁸

A ideia de transcender⁵⁹ e a ideia de repetição⁶⁰ são estruturas importantes na obra de Pedro Cabrita Reis. Contudo, a repetição de um elemento a seguir ao outro não

⁵⁸ MELO, Alexandre; PINHARANDA, João; POWER, Kevin - *Cabrita Reis - Da luz como na noite*. Lisboa : Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Coleção Plural - Artes Plásticas, 1988, p.14.

⁵⁹ Entenda-se a ideia de transcendência da forma na obra de Cabrita Reis como um importante conjunto de axiomas que instituem o léxico formal e conceptual da prática artística do autor e não como um princípio transcendente ou místico nem relativo à ideia da transcendência divina. Apesar deste conceito fazer parte da história da filosofia e da religião, aqui interessa pensar a possível ligação que possa ter com Kant, que refletiu sobre a temática da transcendência através da fenomenologia do pensamento, em que nos transmite informação e conhecimento sobre o nosso entendimento, sobre o mesmo, num reconhecimento *a priori* do nosso entendimento sobre os objectos. Contudo, para Cabrita Reis as ideias constroem-se não existindo um *a priori kantiano* sobre o fenómeno da estrutura do pensamento nos informar sobre a

é adotada, pelo escultor português do mesmo modo que os minimalistas. Os conceitos, os arquétipos, os símbolos e os materiais podem até repetir-se para enfatizar principalmente as obras que estão incluídas em séries, contudo o significado pode não ser o mesmo em cada obra. Este *one step after another*, que é o título preparatório de toda a sua obra, e, por isto, enquadra conceptualmente a sua retrospectiva, é feito entre o silêncio e o caos, entre o belo e o desfigurado, entre a verdade e a ficção, a tensão voluntária de quem cria o objeto artístico para que nele exista a possibilidade de se encontrar e de se perder, num fluxo sempre em movimento e nunca repetível. Ou seja, cada obra reitera certas temáticas, certos contextos, certos materiais, certos universos, mas em cada obra existe um processo de entrada e de saída, de conhecimento e de desconhecimento e sempre que se volta a ela o *sentir* da mesma, a experimentação sobre ela e com ela nunca será igual à anterior. Veja-se o exemplo da série Casas: pode-se entrar pela reforçada nomenclatura dos títulos até à frequente tipologia dos materiais escolhidos, mas a obra só se efetiva, quando, através da poética metafórica, gerar territórios de interrogações em quem as *sente e pensa*.

A associação ao período minimalista é mais do que olhar e reconhecer semelhanças ao nível do despojamento compositivo ou na comparação com formas geométricas reconhecidas e repetidas na obra do escultor. Efetivamente existem semelhanças, mas os elementos principais que revisitam o minimalismo⁶¹ na obra de Cabrita Reis, a ênfase das características e qualidades dos materiais, a escala, a repetição modular, nunca poderão ser interpretados *literalmente*, porque a essência do

matéria do conhecimento dos objetos. A transcendência na sua obra relaciona-se com o facto da forma não se reduzir à sua materialidade podendo esta constituir-se também como pensamento, conceito, escala, espaço, tempo, natureza e *ser*. Na legitimação do reconhecimento dessa capacidade, Hegel em resposta a Kant, aquando da diferenciação entre transcendência e transcendental, sugere que é inato em nós o assentimento desta faculdade. Por outro lado, Germano Celant no texto *Universes of Shadow* do catálogo, *Pedro Cabrita Reis*- Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderna[etc.] de 1996, na página 136, afirma que: “The art of Pedro Cabrita Reis rest on itself, in the sense that his images and symbols do not refer to any reality that transcends them.” Que a sua arte repousa sobre si mesma não deixa de ser uma proposição interessante e verdadeira porque elas representam-se a elas próprias, mas a sua arte transcende a sua própria realidade, a sua forma física, o seu universo simbólico e os seus conceitos, não parecendo ser totalmente literal que se refira [...] to nothing but the reality of symbolism itself, abstracted from its individual exceptions. *Ibid*, p.136.

⁶⁰ A ideia de repetição está relacionada com o que Donald Judd designava como *One thing after another*, a repetição modular de uma forma única a seguir à outra. Como valores escultóricos, esta forma teria de ser única, específica, indivizível e total.

⁶¹ De referir que existem características que remetem para época do minimalismo, mas Cabrita Reis não copia estas ideias ou ideais totalmente. A obra contrói-se do presente para o passado, e se existem semelhanças é a obra que as manifesta.

seu trabalho decorre essencialmente na experiência estética, num caminho para a obra de arte total.⁶²

Qualquer material tem um conteúdo, logo é possível ser usado para criar um discurso artístico. Ao utilizar materiais menos nobres para fazer as suas esculturas, como madeiras, contraplacados, roupas, cabos, vidros, tijolos ou cimento, Cabrita Reis remete-nos para um período da arte contemporânea que privilegiava igualmente o uso de materiais comuns: a *Arte Povera*. Traduzida como arte pobre, o termo foi cunhado em 1967 pelo historiador de arte italiano Germano Celant (1940-) e pretendia, numa altura em que a arte se tornava um objeto de luxo e um produto de mercado de valor inflacionado, torná-la acessível a qualquer pessoa, criando objetos de arte com materiais menos valiosos do que o bronze, os mármore, as tintas de óleo, na tentativa de romper com a estrutura mercantil e artística da época. Artistas como Michelangelo Pistoletto (1933) ou Mario Merz (1925-2003) trabalhavam vários media artísticos, como a escultura, a pintura, a fotografia, a performance, entre outros, passando por processos de assemblagem, influenciados que estavam pelo minimalismo, pelo conceptualismo, pelas artes performativas. Elegiam materiais naturais, como folhas, sementes, terra, fios de lã, madeiras, pedras, tecidos, e também objetos manufacturados como metais, vidros e *objetos encontrados*, como as matérias primas principais. Criavam trabalhos em escalas significativamente grandes, sendo os de menor escala igualmente importantes. Posto isto, não será difícil de relacionar as características das obras de Cabrita Reis com as pressupostas da *Arte Povera*.

Enquanto o minimalismo defende *a forma* e, subsequentemente, a matéria, a dimensão, e a escala, o mais importante no objeto artístico a ser aprendido no conceptualismo é *a ideia* – o processo intelectual. Para Sol LeWitt (1928-2007), artista conceptual que no seu texto *Parágrafos sobre Arte Conceptual*⁶³ em jeito de manifesto, suplanta a ideia de que na arte conceptual a ideia ou o conceito é o mais importante aspeto do trabalho.⁶⁴ LeWitt considera que o processo de criação da arte conceptual é

⁶² Que não é obrigatoriamente perfeita e pura.

⁶³ *Paragraphs on conceptual art* -Texto originalmente publicado na revista Artforum em Junho de 1967.

⁶⁴ “In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work” –in LEWITT, Sol - *Paragraphs on conceptual art*. Artforum, June, 1967. [em linha] Actual. [Consultado a 16 Novembro de 2016]. Disponível em: http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art_Sol_leWitt.pdf, [p.1].

baseado em ideias simples construídas pela intuição⁶⁵, esterilizando a dimensão emocional da arte:

*É usualmente livre da dependência da capacidade do artista, como um artesão. É o objectivo do artista que está preocupado com a arte conceptual para realizar o seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e consequentemente ele irá querer que se torne emocionalmente seco.*⁶⁶

A ligação emocional e a subjetividade, tanto para os minimalistas como para os conceptualistas, era algo a combater, porque desviava a atenção do observador para pormenores não essenciais na obra. Podemos observar que esta condição de “esvaziamento” é combatida logo nas primeiras pinturas de carácter expressionista na década de 1980. O ato primordial de criação é valorizado para Cabrita Reis, o gesto, o sentido empregue durante o ato e o tempo “de fazer nascer” um objeto artístico. Existem elementos que devem ser observados com atenção numa perspetiva da totalidade da obra, como é o caso do jarro com água no topo das escadas de *A casa do silêncio branco* (Fig.54), de 1990-1991, pois dela advém a primazia da dimensão metafórica da sua obra. Mas é também a dimensão emocional que faz com que o seu trabalho artístico tenha a capacidade de extravasar, quebrar, rasgar, furar as condições das principais premissas fundadoras de certos movimentos artísticos. Dever-se-á considerar o facto de se encontrarem características neoconceptuais presentes no processo de formalização da obra e na sua experiência estética, deixando, contudo, uma margem de atuação bastante grande para o espetador.

*Fried insiste que noções de qualidade e valor só têm significado no terreno de cada arte individual. Malevich e Reinhardt, [...] fazem obviamente parte dessa tradição no sentido em que usam a lógica da construção para apresentar visualmente o poder criativo do pensamento – uma maneira de meditar sobre o crescimento e desenvolvimento da ideia. Cabrita Reis, contudo, não quer perturbar o mistérios das coisas e tão-pouco esvaziar o poder da ambiguidade e da contradição em abono de um significado abstracto exclusivo.*⁶⁷

⁶⁵ “The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless [...] Ideas are discovered by intuition. What the work of art looks like isn't too important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned. Once given physical reality by the artist the work is open to the perception of al, including the artist. *Ibid*, na mesma página.

⁶⁶ “It is usually free from the dependence on the skill of the artist as a craftsman. It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry”. *Ibid*.

⁶⁷ MELO, Alexandre; PINHARANDA, João; POWER, Kevin- Cabrita Reis: geada tardia em feridas nocturnas, in MELO, Alexandre; PINHARANDA, João; POWER, Kevin - *Cabrita Reis - Da luz como da noite*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p.13.

Numa demanda sobre a possibilidade/impossibilidade da abstração em pintura, a série *The Grid* (Fig.55) de 2007, e o grupo de esculturas *Compound*, (Fig.56) de 2007, representam na história da modernidade esse *dead end*, avatar das “preocupações” espelhadas também nos quadrados de Malevitch(1878-1935) e Piet Mondrian⁶⁸. Ideologicamente totalitária e monumental a obsessão desta estrutura tem como referência as linhas da arquitetura modernista soviética projetada num sistema ortogonal de influência europeia do final do século XIX e início do século XX, entrecruzando-se juntamente com os ideais construtivistas. Cabrita Reis, com engenho, soube deslocar para as suas obras o poder das estruturas - o pensamento e a escala, sem interferir com a dimensão misteriosa das coisas.

Neste contexto, podemos afirmar que, as suas obras não são polidas para serem despojadas de sentido como as obras minimalistas que claudicaram ao fazerem tábua rasa do espectador. Cabrita Reis procura retirar o melhor de cada um destes momentos da história da arte, e poder-se-á argumentar que é nesta plêiade de possibilidades sensoriais, inteligíveis e contextuais, que se verificam na experiência estética, que podemos encontrar a complexa dimensão formal e conceptual na sua obra. Certamente dará importância à forma, não tanto como os minimalistas, e não demonstra o desinteresse perante a mesma como fizeram os conceptualistas. A forma da obra existe, tem um peso, uma dimensão, um valor, é real, mas insere-se no mundo através de um “método ficcional”. Mas não será essa ideia, no seu íntimo, romântica? É na vida que está a génese desta obra. Na vontade diária de confrontar e desvendar indagações íntimas, abstratas, concretas, familiares, mundanas até, que tornam a vida em arte e a obra como parte integrante da vida; como afirmou Heidegger, o filósofo que declara, na senda de Höderlin (1770-1843), que *o homem habita poeticamente a terra*: “O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é fonte determinante, não apenas para o apreciar da arte, mas também para a sua criação”.⁶⁹

⁶⁸ CABRITA REIS, Pedro - *One after another a few silent steps*. (Visita guiada à exposição) - [Registo vídeo]. Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, 2011. Avi (2h28m) cor, son. 00:00:21:30.

⁶⁹ HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições70, p.70.

2ª Parte - O PERCURSO

2.1. A década de 1990

Depois de questionadas as linhas orientadoras da época modernista, juntamente com a desmistificação das lógicas sociais, políticas, culturais colocadas pelas neovanguardas dos anos de 1960 e que originaram uma descrença a nível geral nos programas das vanguardas artísticas das décadas anteriores, a década de 1990, constitui já o embrião da estética que viria a nascer no século XXI.

Decorreu depois de um intenso período de produção, experimentação, diversificação e revisitação de estilos artísticos, em que, criativamente, tudo era mais ou menos válido. Tal como referido no capítulo anterior, a década de 1980 caracterizou-se por uma grande liberdade estética, envolta num hibridismo latente, protagonizada por artistas emergentes, que respondiam ao despertar do mercado da arte. Devido a esta “condição” que, em geral, influenciava todos os sectores, a sociedade portuguesa acordava para um período designado internacionalmente de pós-moderno. A pós-modernidade iniciada sensivelmente a partir dos anos de 1950, caracteriza-se⁷⁰ por ser a época em que o prefixo *des* foi largamente utilizado: desmaterialização, desfragmentação, desterritorialização, desmistificação, desconstrução da sociedade ao nível social, artístico, político, histórico, filosófico, tecnológico e cultural. Por muitos considerado como o “filho rebelde” da história da arte, o pós-modernismo reavaliava o passado histórico da própria história da arte, e algumas práticas artísticas, davam mais importância aos mercados da arte e ao consumismo do que à arte em si, considerando o museu como um trampolim para a tão famigerada fama internacional e privilegiando a quantidade em detrimento da qualidade, olhando para o público maioritariamente como potencial cliente, outra maneira de dizer que o pós-modernismo trouxe à luz do dia o que se entendia por sistema capitalista. Este estaria, então, prestes a contaminar o renascido mercado artístico português e respetivos artistas? E estaria igualmente a monopolizar o contexto internacional?

Os paradigmas da arte contemporânea foram deslocados, modificados e, hoje em dia, é certamente mais acessível analisar o pós-modernismo do que no seu começo. No final da década de 1980, os estudos que se fizeram sobre arte, salvo algumas exceções,

⁷⁰ Em muitos dos escritos de, e sobre arte contemporânea, ainda se considera hoje o pós-modernismo a época vigente.

eram pouco claros, apressadamente escritos e, por vezes, pouco esclarecedores para uma reflexão inteligível sobre o assunto. Uma das razões plausíveis poderá dever-se à falta de distanciamento histórico e à assolapada hibridização entre práticas artísticas.

Apesar de conturbada, foi uma época em que se consagrou definitivamente a interdisciplinaridade e multidisciplinaridade das práticas artísticas. E no caso de Pedro Cabrita Reis, a passagem para a tridimensionalidade, sendo nesta década a escultura o meio artístico que mais utiliza. O fim da arte era moralmente proclamado, dada a impossibilidade da inteligibilidade filosóficas das obras de arte. A partir da proposta de Arthur C. Danto (1924-2013) e segundo a linhagem de Hegel (1770- 1831) e da sua tese sobre o fim da arte, a contaminação entre a pintura, a escultura e o desenho, ao qual Danto chama de *pluralismo*, alargou o campo de experimentação e de ação da arte, possibilitando novas e diferentes abordagens, refutando o paradigma modernista e o entendimento da arte como mimeses.

Hegel sugere que o poder da arte foi transferido para o campo das ideias e do pensamento, desligando-se da essência primordial da arte, que é ser livre, mais livre que a natureza, devendo estar ao nível vocacional da religião e da filosofia. Relativamente a este pressuposto, Danto refere Hegel, dizendo que, como a religião e a filosofia, a arte é um modo de “Espírito Absoluto”⁷¹, e, como a arte já não é capaz de ser livre, como perdeu a sua *verdade genuína*, a verdadeira arte, a que se eleva acima de tudo, principalmente pela emoção e pelo sentimento verdadeiro, o seu fim, é aqui assentido nesse contexto. Para Danto, a teoria do fim da arte de Hegel é, fundamentalmente, uma tese relacionada com a nossa relação com a arte⁷², pelo facto da arte já não respeitar somente às necessidade do espírito criativo do artista, mas prender-se essencialmente com a necessidade de encontrar equivalente sensorial para o conteúdo do pensamento: “[...] A nossa libertação de ter de encontrar equivalentes sensoriais para o conteúdo do pensamento [...] A arte pertence a um modo menos evoluído do que o da mente, não só

⁷¹ “Absolute Spirit”; respeita aos três modos de pensamento de Hegel: o subjectivo, o objectivo e o espírito absoluto. No seu ponto de vista, dir-se-ia que: o pensamento objectivo é aquele que limita e restringe o pensamento subjectivo e livre do artista, sendo que o espírito livre, é matéria da arte. Hegel encontra a sua equivalência absoluta da arte romântica. DANTO, Arthur C. – Hegel’s end-of art thesis. [S.l.] [s.n.], 1999. [última consulta a 8 de Nov.2016]. Disponível em: <<http://www.rae.com/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>>. P.3.

⁷² “It is not primarily a thesis about art so much as a thesis regarding our relationship to it. It is a thesis about human beings, whose progress in self-understanding means that we can never again relate to art as our predecessors did [...]”*Ibid*, p.2.

idealmente, mas na verdade, é capaz de - e encontramos essa capacidade superior, apenas na filosofia”.⁷³

Libertando-se, por esta altura, da pintura gestual e cromática, de carácter neoexpressionista, a relevância que o pensamento artístico e o processo de trabalho adquiriram para a obra de Cabrita Reis, era consequência daquilo que, desde dos anos de 1950 a crítica de arte nova-iorquina Lucy Lippard (1937-) explanou acerca da desmaterialização do objeto artístico e da hegemonia da ideia em prol da forma. Contudo é neste momento que, o autor, consegue equilibrar a forma e a ideia dentro de um processo conceptual e formal que se mantêm até aos dias de hoje.

Na pós-modernidade arte ocupa-se de temáticas como o multiculturalismo, o feminismo, o *outro*, a identidade social e cultural, e os artistas que se viam envolvidos numa conjuntura, dita politizada, traziam estes temas para a própria criação artística, tornando o processo artístico uma espécie de estudo de campo da realidade social e cultural que vivenciavam. Este temas e questões colocaram o artista num contexto etnográfico, tal como Hal Foster (1955) argumenta no texto *The Artist as Ethnographer* publicado no livro *The Return of the Real* de 1996. Mesmo se no final dos anos de 1970, Pedro Cabrita Reis tenha estado envolvido na política, o seu trabalho não reflete propriamente estas temáticas, ou seja, ele não é um artista-etnógrafo, tal como Foster preconiza. Talvez, e na melhor das hipóteses, um artista-antropólogo, no sentido em que o pensamento e a experiência estética que está na obra advém dos arquétipos do mundo e, que acontecem no próprio artista e no *outro*.

Provavelmente aqui a fotografia ocupe também esse lado de estudo de campo que os antropólogos exercem, um papel de registo do imediato, da recolha do transitório, reflexo de realidades que se tornam, cada uma delas, únicas, e integram o arquivo de imagens que o artista usa na sua obra. Existe igualmente uma recolha poético-social, no que respeita à escolha dos materiais, e é, nesta década, que a expressividade, a crueza e a *vida* dos materiais começa a ser algo muito presente na sua obra. Essa recolha acontece no seu dia a dia, espontaneamente, em que os materiais encontrados na rua, restos de obras esquecidos numa esquina, sem uso aparente, são traduzidos posteriormente em obra de arte pelo ato demiúrgico do artista. Madeiras, portas, tábuas, metais, loiças, tecidos, tubos, borracha, e outros materiais industriais,

⁷³ “[...]our liberation from having to find sensuous equivalents for the content of thought[...] Art belongs to a less evolved mode of thinking than what the mind, not only ideally but actually, is capable of – and we find this higher capability only in philosophy.” *Ibid*, p.3

como tijolos, betão, gessos, cimentos, caixilharias metálicas, matérias-primas ditas menos nobres, mas que a escultura acolhe como seus. Nesta década elege este género de matérias para, *simbolicamente*, criar mundo, acabando por serem os registos da sua marca autoral. Simbolicamente, porque logo no primeiro ano da década de 1990 inicia a série *casas*, o arquétipo que viria a ser um dos mais revisitados nesta década, aliado à utilização de outros arquétipos, a água, o fogo, que o psiquiatra e psicoterapeuta Carl Gustav Jung (1875- 1961), designa como *imagens primordiais*, aquelas que habitam inconscientemente em todos nós.

Neste ano zero dos anos noventa, produz pelos menos seis trabalhos sobre o tema, tal como *A casa do silêncio branco* (Fig.54), composta por uma escadaria de dez degraus em madeira e gesso, encontrando-se um jarro de vidro com água no topo, acompanhado lateralmente à direita por um pequeno varandim. Alegorizando o seu significado através dos símbolos como o branco, que apresenta e representa a pureza e a leveza da luz, como o jarro transparente com água no seu interior, possibilita-nos metaforicamente uma ascensão a um lugar mais alto, que transporta para a memória de um acontecimento vivido, agora recriado, ficcionalmente: “Numa aldeia junto ao mar, num pátio interior duma casa dessa aldeia, à hora em que a intensidade da luz espalha sobre as paredes uma cegueira perfumada, vi uma mulher que suavemente limpava a poeira que caíra sobre as plantas dos seus vasos”.⁷⁴

A arte desta década operava em campos que anteriormente não eram os seus e o *corpus* do objeto artístico, na sequência da miscigenação que dissipou os limites e as limitações entre as práticas artísticas, como Rosalind Krauss preconiza relativamente à escultura e ao seu alargamento formal a partir da década de 1960 tornou-se *maleável*. Esta maleabilidade tem influência na obra de Cabrita Reis, porque já nesta década se nota essa contaminação entre os diferentes media utilizados; todas estas deslocações levantam outros problemas, por exemplo, o posicionamento e o nível de participação do público. Este assunto que foi objeto de estudo do filósofo Jacques Rancière (1940-), no seu livro, *O Espectador Emancipado*. Para Rancière, o lugar do espectador deverá ser o da sensação, o do sentir à semelhança de uma tradição estética que teve grandes desenvolvimentos no século XIX, cujo legado ainda está presente em vários artistas novecentistas – a estética romântica. Esta alteridade que pressupõe a experiência estética como polo fundamental do valor da arte coloca em cada obra uma hipótese de

⁷⁴ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.32.

totalidade, onde se articulam as singularidades do espaço, da natureza, da morte e da melancolia. O cruzamento entre as práticas e estilos artísticos fez com que o hábito de delimitar e “encaixar” a arte contemporânea em movimentos artísticos, que funcionavam muitas vezes como gavetas e categorias rígidas deixasse de fazer sentido. Esta hibridização trouxe uma ambiguidade ao estatuto e ao valor da arte, e levantou questões de enorme dificuldade interpretativa e reflexiva, proporcionando, contudo, ao espectador um papel funcional e, por conseguinte, uma crescente liberdade criativa no panorama artístico.

Pedro Cabrita Reis começou a sua carreira num exercício experimental permanente, utilizando várias técnicas e suportes e foi ainda na década de 1990 que fundou os alicerces do seu trabalho, afirmando umas das qualidades mais importantes da sua prática: a estruturação e a consolidação do seu pensamento estético. É uma década onde o reconhecimento do seu *corpus* teórico se torna mais límpido relativamente ao que pretendia explorar conceptualmente e, define, através da utilização de metáforas relacionais, os principais conceitos do seu léxico, o qual:

[...] começa a ser concebido através de séries em que a ideia de lugar parece congrega em si toda a carga de redução circular do universo ao diverso, onde a casa, a fonte, o cosmos se materializam numa ideia metafórica de *corpus*, enquanto marca relacional e identitária do labor construtivo, vivencial e alquímico do autor.⁷⁵

Para além da série casas, como já referimos, deu também início a outras séries igualmente importantes, tais como: *H. suite*, *Atlas Coelestis*, *Blind Cities*, *Dans les villes* e *Catedrais*, para referir algumas e, as quais se tornam matriciais no seu percurso. Ainda neste ano salienta-se a obra *Alexandria* (Fig.57) introduzida nos claustros do Convento de S. Francisco, em Beja: “Alexandria pode ser afinal uma casa (o território de homens) onde se conhece (se revela?) o mistério (não como o que não se sabe mas sim como o que será dado a saber) de ser a condução das águas, o caminho da palavra”.⁷⁶ Existe nesta obra uma correlação entre o lugar hipotético - ideia de biblioteca e a condução das águas como metáfora da circulação do discurso poético. Em consequência desta metáfora, olhamos para a obra e sentimos-lhe o peso da sua materialidade, espacialidade e a leveza desse *fluxo* de pensamento, de discurso,

⁷⁵ PEREIRA, José Carlos – Pedro Cabrita Reis in PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Caminho, SA, 2005, p.483.

⁷⁶ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.147.

criando, assim uma conversação entre peso e leveza. *Alexandria* foi destruída no fim da sua exposição, existindo apenas os registos fotográficos.

Na obra de Cabrita Reis, a madeira, o gesso, os tubos, a borracha e os elementos como a água, a luz, o azeite, tornam-se os catalisadores alegóricos que “conectam” o pensamento do espectador. Os tubos são usados como um outro qualquer utensílio riscador, o papel é utilizado como material escultórico, lâmpadas como elemento de claridade, de *vida*: “Não é importante como a obra é feita, mas como é que ela existe como território de perguntas”.⁷⁷

A internacionalização da sua carreira chega com o convite para integrar a Documenta IX: “Foi o caso da documenta 9, em 1992, com *Rio*, uma escultura em forma de túnel, colocada diante de Fridericianum, que tornou o artista conhecido do público internacional”.⁷⁸ Construída *in situ*, e feita de mármore esta obra (Fig.58), foi destruída no final da Documenta e encima a ideia de monumento. Criada em forma de corredor, ai se pressupõe a circulação de pessoas o que implica necessariamente a circulação metafórica do conhecimento, a partir do qual poderíamos fazer a evocação de uma passagem bíblica: “[...]e as águas foram-lhes como muro à sua direita e à sua esquerda”.⁷⁹ Nesta década, várias das obras foram destruídas pelo artista a seguir à sua mostra, sendo algumas replicadas posteriormente, embora a sua maioria só exista em registo fotográfico, restando a memória descritiva. A questão da destruição da obra torna de algum modo mais forte o processo da melancolia, reiterando a efemeridade do corpo, da obra, da vida.

No ano de 1992 é importante referir o livro que o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste de Gulbenkian editou sobre as esculturas que Pedro Cabrita Reis realizou entre os anos de 1989 a 1992. A necessidade da criação deste livro, vem na sequência de um convite que o curador da Documenta IX, Jan Hoet (1936 –2014), fez a dois artistas portugueses, um deles Pedro Cabrita Reis, para participar num projeto piloto denominado *Ponton-Temse*, do qual resultou uma exposição em 1991, na localidade de Temse. Deste projeto piloto, surge então o convite efetivo a Pedro Cabrita Reis para participar na Documenta IX, na qual é apresentada a obra *Rio*, acima referida. O livro é criado com o intuito de reunir documentação que representasse o seu percurso

⁷⁷ CABRITA REIS, Pedro - *One after another a few silent steps*. (Visita guiada à exposição) - [Registo vídeo]. Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, 2011. Aví (2h28m) cor, som. 00:00:07:00.

⁷⁸ SCHWARZ, Dieter [et.al] - *One after another a few silent steps*. Hatje Cantz: Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Hamburger Kunsthalle e Museu Coleção Berardo, 2009-2011, p.10.

⁷⁹ Bíblia Sagrada, *Velho testamento: Êxodo*. 14.22. (trad.J.F.de Almeida). Lisboa:Sociedades Bíblicas Unidas, 1968, p.77.

até então. É um livro sobre escultura, onde podemos acompanhar a sua obra através de imagens de registo das mesmas, de desenhos (concebidos após a criação das esculturas) e de textos do autor, que funcionam como uma espécie de “revisitação”, da obra, projetando-a no futuro. Dois anos mais tarde, partindo de um convite feito pela Fundação na altura da edição deste livro, realiza a exposição antológica *Contra a Claridade*, da qual foi editado um catálogo.

Salienta-se também a exposição coletiva, *10 Contemporâneos*, comissariada por Alexandre Melo na Fundação de Serralves, no Porto. Esta exposição reuniu uma dezena de artistas, entre eles, Pedro Calapez, Rui Chafes, José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis, ou seja, artistas que marcaram a arte da década de 1980 e que, subsequentemente, protagonizam a cena artística portuguesa da década em estudo.

Em 1993, a exposição individual *H. Suite* é apresentada na Galeria Juana de Aizpuru, em Madrid. No catálogo, Cabrita Reis refere que a génese desta série está na obra *Scala Coeli* (Fig.59), de 1992, primeiramente exposta na coletiva *Los Últimos Dias*, nas *Salas del Arenal*, em Sevilha. Esta escada para o céu e a série “H. Suite (I), (V), (VI) e (VII) são reproduzidas neste catálogo, para dar uma visão completa da série. H.Suite (II), (III) e (IV) foram produzidos em Gent, em 1992, para Joost Declercq”.⁸⁰ Para além das obras acima referidas, Cabrita Reis criou outras para a mesma série, que é o caso da escultura, *H.Suite XII* (Fig.60), de 1993 pertence à coleção da Caixa Geral de Depósitos, sendo uma obra que “[...] é uma imensa bateria que alimenta uma suspensão entre a vida e a morte, um dispositivo onde estes parâmetros se aproximam enquanto potências que não se excluem”.⁸¹

É em 1994 que realiza então a primeira exposição antológica, denominada *Contra a Claridade*, como acima referimos. Comissariada por Jorge Molder, José Sommer Ribeiro e pelo próprio Cabrita Reis, esta exposição teve um papel determinante na sua carreira e mostrou-se como um momento de grande importância no que respeitou à apresentação ao público português da sua obra, através de uma visão de conjunto. Em 1997, instala nos jardins da Fundação, o Monumento em memória do Doutor José Azeredo Perdigão, inserido nas comemorações do centenário do seu nascimento. Ainda em 1994, realiza a exposição *A Sala dos Mapas (Atlas Coelestis III)*, no Museu José

⁸⁰ Joost Declercq estudou História de Arte em Gent, e tinha uma galeria com o seu nome, sendo desde 2005 director do Museu Dhondt-Dhaenens na Bélgica. CABRITA REIS, Pedro - *H.Suite (peças de Madrid)*. Madrid: Galeria Juana de Aizpuru, 1993, [p.1].

⁸¹ LAPA, Pedro – *Linguagem e experiência – Obras da colecção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Culturgest. D.L., 2010, p.45-46.

Malhoa, nas Caldas da Rainha. Apesar de inicialmente ser com o conjunto seis esculturas da série *Atlas Coelestis* que iria representa Portugal na 22.^a Bienal Internacional de São Paulo, no Brasil, no mesmo ano, o artista o confia, antes da entrevista em anexo deste documento, que na altura, as esculturas ficaram “presas” na alfândega de Porto Santo, no Brasil, e que, para serem levantadas e passarem pelos fiscais alfandegários, teria de haver uma transação, diríamos, menos legal. Como se sabe o Brasil, gere-se por regras muito próprias. Assim, sem ninguém para resolver a problemática alfandegária no momento e em contexto, Pedro Cabrita Reis, perante a impossibilidade de ter consigo as peças que inicialmente tinha previsto integrar na exposição, cria *in situ*, a obra *São Paulo, São Paulo* (Fig.61), configurando-se numa intervenção sobre o próprio espaço, onde arrancou pedaços de parede. Integrou ainda um dispensador de água, mas em lugar da água, aludindo à própria história do Brasil, encontravam-se grãos de café.

Das mãos dos Construtores II (Fig.62) , instala-se nos jardim das esculturas do Centro Cultural de Belém, juntando no mesmo catálogo a primeira exposição, *Das mãos dos Construtores I*(Fig.63), que se realizou dentro das muralhas da vila de Óbidos para a Bienal Internacional, ambas em 1993: “Estas condutas cegas eram o suporte para a inscrição de assinaturas de pedreiros recolhidas nos mosteiros do Jerónimos, Alcobaça e Batalha, que se misturavam com as assinaturas dos trabalhadores que colaboravam na execução da peça”.⁸² Estas obras estão profundamente relacionadas, no que respeita ao carácter metafórico, ao seu *corpus*, e à sua relação com o espaço, o tempo e a natureza.

Já na segunda metade da década de 1990, é constituído pelo Governo vigente o Ministério da Educação, e, em 1995, o Instituto de Arte Contemporânea, investindo ambas as entidades na dinamização dos circuitos da arte. Outros marcos culturais destacam-se também nesta época, como a criação da Coleção Berardo a abertura do Sintra Museu de Arte Moderna, do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, o aparecimento da Culturgest e do Museu do Chiado.

Em 1996, realiza a exposição individual *NaturáliaI- Algumas árvores, troncos, flores e folhas* na Porta 33, no Funchal. Esta, tal como o nome indica, explora formas, cores e manchas dos elementos nomeados no título, onde o papel é o suporte eleito, tal como em *Naturália II- estranhas aves de várias cores* (Fig.65) apresentada, em 2000, no Centro Cultural Emmerico Nunes, em Sines, onde explora as temáticas intituladas.

⁸² SARDO, Delfim – *Das mãos dos construtores II*. Lisboa:Centro Cultural de Belém-Fundação das Descobertas, 1994, p.8.

Tal como, *Das mãos dos construtores, Naturália I e II* estão correlacionadas pela origem dos seus propósitos, isto é, uma leitura do movimento, da velocidade, da leveza do que pertence à natureza: aves, folhas, vento, cores, cheiros que se adaptam ao mundo num determinado espaço e num determinado tempo.

Por esta altura, a sua obra era reconhecida além-fronteiras, e em 1997 integrou a 47ª Exposição Internacional de Veneza com a obra *Lisbon Gates* (Fig.64). Primeiramente apresentada no Centro Cultural de Belém, na exposição coletiva sobre o dramaturgo alemão Heiner Müller (1929- 1995) que decorreu em 1997, *Lisbon Gates* foi praticamente construída e criada *in situ*, com materiais do refugo da construção do próprio edifício que se encontravam “abandonados” no local. Os vidros, os aros das portas, foram encontrados entre as “sobras” de materiais que não foram utilizados. É com este conjunto, que expõe pela primeira vez vidros como matéria integrante na sua obra. Este conjunto integrou também a Bienal Internacional de São Paulo, no Brasil, em 1998 e hoje integra a coleção do Museu de Arte Contemporânea de Viena.

O ano de 1998 fica ainda marcado pelo explorar de uma interioridade que é exaltada pelo conjunto de desenhos *Os cegos de praga* (Fig.35). Um “olhar para dentro”, que não é estritamente um autorretrato, já que o mais importante é o que se pensa para além da imagem do rosto do autor que se vê em cada desenho, um estado de alerta sensorial e cognitivo para aquilo que não se vê, ou seja, o indecifrável, o interdito, que sinaliza o posicionamento melancólico do artista perante o mundo. Os verdadeiros *olhos* são os do pensamento. Neste programa conceptual, criou no final da década uma das séries mais expressivas – *Blind Cities* (Fig.66).

Período de intensa produção, no final deste fim de década desenvolveu ainda a série *Dans le ville* (Fig.67) e obra *Balance of light* (Fig.68), de 1999 que são obras de charneira do que viria a desenvolver nos anos seguintes, tal como a série *Cabinet d'amateur* (Fig.69), a primeira realizada neste mesmo ano e as restantes já na década seguinte. A obra em questão é composta por molduras em alumínio,⁸³ preenchidas com cores vivas e expressivas, de grande impacto cromático e espacial, este escritório, gabinete, laboratório, oficina ou ateliê, remetendo-nos:

[...] *pela mancha de montagem e pelo título, para a memória artística e cultural das grandes coleções de arte dos séculos XVI a XIX. O que, na multiplicidade de autorias e formas individuais, era, nesse passado, unido por uma forte intenção colectiva,*

⁸³ *Cabinet d'amateur* #3 é composta por um conjunto de rectângulos e círculos de MDF pintados e a *Cabinet d'amateur* #2, é composta só por formas rectangulares vermelhas.

*cultural e civilizacional, é agora unido pela citação dessa intenção (perdida pela modernidade) e pelo reforço da autoridade individual do artista ou do encomendador.*⁸⁴

Possui, assim, uma simbologia profunda referindo-se ao artista enquanto amador que, no seu posto de trabalho, reflete principalmente sobre as fronteiras das linguagens da pintura e da escultura na história da arte, através do que coleciona, dos seus segredos, dos seus materiais e suportes, dispostos no espaço num tempo que é o seu. *Gabinete de um aficionado – história de um quadro* é uma novela do francês George Perec (1936-1982) sobre um quadro, *The Gallery Portrait* (Fig.70), do artista Heinrich Kürz representou numa tela, 47 quadros incluindo esse mesmo quadro como parte integrante de um retrato de uma sala de pinturas. De entre os quadros que compõem essa sala de pinturas está um que sobressai: esse mesmo que contem todos os outros quadros.

Para terminar, *Catedral #1* (Fig.71) é uma intervenção que marcam lugar enquanto repositório de identidade. Evoca as melancólicas ruínas da era industrial, e intervém com magnificência no espaço, sobretudo se a relacionarmos com a história do cristianismo, em que “as catedrais eram obras ao serviço da população”.⁸⁵ É na catedral que repousam os restos mortais de bispos e onde se encontram várias esculturas sacras, e outras figuras da nobreza e do clero, evocadas ou representadas. Ao contrário das igrejas e mosteiros, as catedrais eram edifícios onde coexistiam diversos grupos, desde cónegos, bispos, párocos e leigos abastados, que adquiriam jazigos ou capelas familiares.

Nos dez anos referidos construiu a dramaturgia, o guião, as personagens, os cenários e realizou o que viria a ser a arqueologia do seu trabalho, dando origem a uma produção intensa, repleta de significados simbólicos, que o inscreveram no mundo da arte nacional e internacional. Ainda nesta década, Cabrita Reis inicia a sua coleção particular de obras de arte.

⁸⁴ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p. 110.

⁸⁵ CORBIN, Alain (dir.) – *História do Cristianismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2008, p.154.

2.2. A Casa e os lugares comuns (os Arquétipos)

Explicar o que significa o termo arquétipo é também falar da sua origem que deriva do termo grego *archê* ou *arkhé* e que significa primeiro, original, e *typos*, que significa modelo ou tipo. A sua utilização remonta aos pré-socráticos e mais tarde, aos filósofos neoplatônicos, como Plotino, para designar as ideias como substâncias, de que são feitas as coisas existentes, ou partir da qual emergem.

Em 1919 Carl Gustav Jung, referiu-se aos arquétipos como um modelo universal de pensamento composto por imagens primordiais que ocorrem no inconsciente da psique humana herdadas da experiência do passado ancestral e coletivo da humanidade. Não sendo lembranças “palpáveis”, os arquétipos, na definição clássica da memória, são compostos por conhecimentos e referências inconscientes e instintivas do indivíduo ou do coletivo, que originam uma espécie de crença em certos comportamentos basilares do ser humano, manifestados por exemplo, na religião ou na mitologia. De entre inúmeros arquétipos existentes no inconsciente coletivo, a Morte, o Espírito, o Herói, o Si-mesmo e a Grande Mãe, classicamente conhecida como a Mãe Natureza, são alguns dos exemplos mais frequentes.

A história do simbolismo mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais (pedras, plantas, animais, homens, vales e montanhas, lua e sol, vento, água e fogo) ou fabricados pelo homem (casas, barcos ou carros) ou mesmo formas abstratas (os números, o triângulo, o quadrado, o círculo). De fato, todo o cosmos é um símbolo em potencial.⁸⁶

Os arquétipos funcionam também como elementos simbólicos na obra de Cabrita Reis, e é nesta medida que criam e narram a perspetiva cosmogénica da visão do artista em cada obra, através das reminiscências desses atos ou imagens primordiais. É ainda no fluxo, ou no circuito de um modelo de pensamento metafórico, que Cabrita Reis utiliza os arquétipos, os quais dão corpo e sentido ao seu imaginário como artista e como homem. “As construções de Cabrita Reis, impõem a primordialidade das formas e os modelos arquetípicos: a casa, a árvore, a água e a luz”.⁸⁷

O arquétipo da *casa* é dos mais conhecidos na sua obra, e foi sedimentar-se na década de 1990, como verificámos no capítulo anterior. *Casas: da serenidade, do*

⁸⁶ JUNG, Carl G.- *O Homem e os seus símbolos*. Brasil: Editora Nova Fronteira, [1964], p.232 [sic].

⁸⁷ ARTE CAPITAL – *Arte Capital* [em linha]. Lisboa: Arte Capital, Maio 2016. [última consulta a 27 Junho de 2016]. Disponível na Internet: <<http://www.artecapital.net/exposicao-319-pedro-cabrita-reis-one-after-another-a-few-silent-steps>>.

esquecimento, da família, dos murmúrios, do sono, do silêncio branco, da sombra, dos suaves odores, da paixão e do esquecimento, da ordem interior, são alguns dos exemplos que habitam este vasto conjunto temático. Composta por várias camadas interpretativas, a *casa* é alicerçada numa relação metafórica, e numa dualidade dicotómica e reflexiva, funcionando como um observatório da natureza humana perante o mundo. Esta relação é construída através do corpo que observa, do corpo do autor, que se constitui simbolicamente como a casa primordial do pensamento: “[...] há que sublinhar a sua permanente articulação e duplicidade, onde, uma vez mais, a ideia de corpo, não enquanto auto retrato, mas como módulo simbólico de toda a representação, enquanto matriz iniciática, se funde com a ideia de *casa-lugar...*”⁸⁸, onde a sua relação com o exterior, se verifica de dentro para fora, numa complexa rede de símbolos e significados rizomáticos e sintomáticos, aprendidos do *cosmos*, através do olhar e da subconsequente fluidez do pensamento, para a delimitação de um *estar no mundo*.

No catálogo da exposição *Contra a Claridade*, José Miranda Justo (1951-) fala-nos da *casa* como arquétipo metafórico, passível de uma *construção* de habitabilidade. Um local imaginário ou imaginado, que nos situa num género de limbo perante a repercussão do próprio som do mundo. É nesta fronteira metafórica, que o símbolo em questão, se alegoriza na hipótese de permanência num lugar de observação da natureza, de um mundo que não é perfeito. Funciona, ao mesmo tempo, como um laboratório do pensamento, de criação de significado para esse mundo percecionado, evocando a primordialidade da existência, a qual, composta de várias singularidades, constitui-se ou procura constituir-se num *todo*: “É por isso que “[...] [a obra] suporta, no sempre renovado trabalho metafórico, a metáfora do *eco do mundo*”⁸⁹. Em relação a este arquétipo, Mirando Justo refere:

Não se trata, contudo, de ideia de ‘casa’ com mera entidade física. Se a natureza é a criação de Deus, a ela opõe-se a arquitectura, a casa, como criação do homem. Nela não há lugar para o aleatório. É o lugar onde o homem se coloca para redimir a ausência de perfeição da natureza. A casa converte-se em vingança do homem contra Deus e é a definição por excelência da solidão e do destino do homem [...]. Um refúgio e um território de ataque, simultaneamente [...]. Na casa localizam-se os sintomas da existência humana em luta contra um destino imposto de fora e procura-se construir

⁸⁸ PEREIRA, José Carlos - Pedro Cabrita Reis in PEREIRA, José Fernandes - *Dicionário da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p.484.

⁸⁹ JUSTO, José M. Miranda [et.al.] – *Contra a Claridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azereado, Perdígão, 1994, [p.29].

*uma hipótese que seja uma possibilidade de vitória. É como construir o conhecimento e a sua metodologia.*⁹⁰

A beleza desta série verifica-se também nas questões relacionadas com a sua materialidade e com a formalização. Por um lado, os brancos, a *não-cor*, é uma escolha bastante regular, e pode estar relacionada, com o facto de ser a cor predominante das casas algarvias onde o autor encontra também raízes primordiais, por outro lado, o branco é tendencialmente uma cor pura, clara, e de certo modo abstratizante, abarcando a sensação do que é imaculado, que nos pode transportar para o sentido da claridade. O gesso, a cal, que caia a casa do Sul, que cobre a madeira que fortalece as estruturas de muitas das suas obras, “clarificam” a forma e a nossa relação com os conceitos das obras. Será que o branco pode ser considerado um arquétipo na arte de Cabrita Reis? O branco funciona, porque as formas são simples, essenciais, *construções primordiais*, é como se a cor tivesse efetivamente um peso; o branco seria a mais leve de todas, em oposto ao preto, como a mais pesada, mas sempre dependente da forma e da escala, que mesmo se monumentais, nunca se tornam pesadas. Outros arquétipos de feição mediterrânica, como o azeite, ou num modo mais recorrente, o arquétipo da água, povoam a sua produção. O azeite, um tempero, um medicamento, uma unção, uma presença divina, ao alimentar as primeiras lamparinas, este sumo da oliveira está presente na *Casa do Esquecimento* (Fig.72), de 1990, que foi apresentada no Arco 90, em Madrid, em representação da Galeria Pedro Oliveira, do Porto. Num nicho, ao centro, dentro de um jarro, está um líquido envolvido por uma monumental estrutura branca retangular, que na sua totalidade relembra espaços de antigas lareiras, onde os anciãos com a família se reuniam ao fim do dia para contar histórias ou para esquecê-las. É desta dualidade entre realidade e ficção, na consciência dessa impossibilidade de *verdade*⁹¹ que a luz, que aquece o azeite, faz lembrar o fogo que outrora os aquecia.

Visionado na sessão de encerramento do DocLisboa de 2016, o filme *Botão de Nácar*, de 2015, do realizador chileno Patricio Guzmán (1941-), conta-nos a história da água que banha a extensa costa do Chile, e como sabemos, a água tem um enorme valor simbólico em diversas culturas. Em *Botão de Nácar*, fala-se deste elemento ancestral como um *ser* possuidor de memória e até de voz: canais e rios que se ligam e se cruzam, e transportam as vozes dos seus antepassados, indígenas, marinheiros e prisioneiros e,

⁹⁰ JUSTO, J. M. Miranda [et.al.] – (Apud *Lapiz*, *Revista Internacional de Arte*, Año XI número 92, Madrid, Março-Abril 1993, pg.52)]. *Ibid*, [p.28].

⁹¹ REIS, Pedro Cabrita - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.Centro de Arte Moderna, 1992, p.24.

tal como a água se molda, o pensamento também, sugerindo a água como mediadora e mãe de todos os seres, a metáfora *da origem*, tal como Tales de Mileto (624 a.C.-? 548 a.C.) acreditava ser.

*Um elemento tão mágico e ritual como a água não lança apenas arte dentro de um sistema de reflexão e contemplação, mas evoca uma sensação de renascimento contínuo dentro da escuridão do útero, reinado do indiferenciado. A água flui e, portanto, exclui a fixidez em favor da força vital. É uma metáfora do poder e da regeneração errantes.*⁹²

Já o pensamento que percorre os desenhos dos circuitos das suas esculturas, uma espécie de aquedutos, de fontes, poços, ou canais, apresenta-se como a casa da memória, e do conhecimento e mostra-nos que a água *aparece sempre ligada a um simbologia de vida*⁹³, que se reconhece pelo movimento dessa voz, pelo *murmúrio* dessa memória. E sobre *A casa dos murmúrios* (Fig.73), de 1990, o escultor escreve:

*Uma construção primordial. Um poço redondo, um poço rectangular e, a uni-los, um canal. Se utilizarmos a termo «ruído» para designar uma interrupção ou uma interferência num processo comunicativo poderíamos talvez conceber a noção de murmúrio como a confluência de todos os sons ou, se o quisermos, de todas as palavras que nomeiam os pontos de configuração da memória.*⁹⁴

Poderíamos continuar a nomear todas as casas do mundo, e todas elas serviriam de exemplo de como a utilização do seu próprio arquétipo opera principalmente de dentro para fora, individual ou coletivamente, numa abordagem de evocação romântica, construída entre a imagética do autor e a nossa. Todas elas contam uma história, mesmo que ficcional, e existem porque foram contadas. São obras que funcionam *per se*, ao mesmo tempo que num conjunto de outras obras reúne o mesmo universo conceptual. Poderíamos expor num lugar só expor as várias “casas” que eventualmente ainda não foram destruídas, visto que muitas destas obras foram destruídas após a sua mostra ao público e todas elas funcionam como elemento simbólico único, mas também, como um conjunto relacional e coerente entre si:

⁹² “An element so magical and ritual as water not only casts art within a system of reflection and contemplation, but evokes a sense of continuous rebirth within the darkness of the womb, reign of the undifferentiated. Water flows, and thus excludes fixity in favor of the life-force. It is a metaphor of errant power and regeneration.” CELANT, Germano- Universe of shadow in BONET, Juan Manuel [et.al] - *Pedro Cabrita Reis*- Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.], 1996, p.143.

⁹³ CABRITA REIS, Pedro - *One after another a few silent steps*. (Visita guiada à exposição) - [Registo vídeo]. Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, 2011. Avi (2h) cor, son.00:00:32:50.

⁹⁴ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. (cat.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.28.

Pertenço aos que amam na errância das aparências a possibilidade de encontrar um sentido. Necessariamente profundo, misterioso até, uma espécie de conhecimento total, infinitamente mais complexo do que o entediante exercício da justificação ou da causalidade a que por vezes se insiste em chamar de saber. Vejo uma árvore e nomeio-a: árvore. E sei que é também madeira e poderei dizer casa, barco, caixão, mesa. Vejo uma árvore e nomeio-a: árvore. E sei que é também fogo e poderei dizer território, viagem, morte, festa.⁹⁵

⁹⁵ CABRITA REIS, Pedro - *Cabeça, árvore e casas*. Porto: Galeria Roma e Pavia, 1988, [p.2].

2.3. Metáfora, Memória e os Materiais

Para compreender os meandros do pensamento estético subjacente ao trabalho artístico de Cabrita Reis, é imperativo estabelecer uma reflexão sobre estes três M's primordiais – a metáfora, a memória e os materiais. Considerando cada um destes elementos como uma entidade, poder-se-ia dizer que, apesar de existem individualmente como módulos, têm naturalmente o propósito de se relacionarem, por osmose, para que a obra ganhe significado. Isto é, cada entidade é composta por certas premissas e especificidades enquanto um todo, mas na sua inter-relação funcionam em conjunto.

Gerado pela memória, num âmbito fenomenológico do pensamento, que funciona por mecanismos de intencionalidade num processo de reconhecimento, no qual a reminiscência e a imaginação, trabalham sobre a metáfora, através de arquétipos que identificamos, reforçados pela dimensão alegórica presente nos materiais escolhidos para a tornar presente. As metáforas são constituídas a partir de um universo simbólico, fazendo com que a sua obra artística se apresente “[...] quase como uma arqueologia de cultura num processo antropológico”.⁹⁶ Processo este que nasce e cresce do intelecto do artista, antes, durante e, possivelmente, depois das suas esculturas e pinturas se depararem com o público. Quer dizer que a memória se encontra também em cada material, no artista e no espetador originando outras memórias, já que os materiais se assumem pelo ato demiúrgico da criação, num estatuto de arte. Quando finda o processo de composição/criação, pela mão que reescreve estórias posteriormente “declamadas” ao espetador por cada obra de arte, é que o processo de interpretação e ativação da memória *no outro* se efetiva como um processo antropológico. Ou seja, a ativação deste processo na memória passa por várias fases, começando no mundo de Cabrita Reis, tendo, como *clímax*, o despertar da imagética proposta em cada um de nós através dos domínios da metáfora e do símbolo dos materiais, que a obra de arte apresenta. Este fluxo acontece primeiro na esfera individual e íntima do artista, através de um sentir melancólico sobre a impossibilidade da existência da perfeição e sobre a ausência, entre elas, a de Deus. Posteriormente, alastra-se e dissemina-se para o âmbito público: “Trata-se de uma necessidade primordial para o exercício da memória e, através dela, desenvolver uma consciência do fundamento da própria existência. Existência

⁹⁶ “[...] almost like an archaeology of culture as an anthropological process”. CELANT, Germano- Universe of shadow (apud CELANT, Germano, *Pedro Cabrita Reis*, unpublished interview, Genova, January 30, 1996), in BONET, Juan Manuel [et.al] - *Pedro Cabrita Reis*- Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.], 1996, p.139.

considerada necessariamente como um terreno da existência do outro”.⁹⁷ Esta memória funciona como uma espécie de gênese, porque faz retornar ao passado, a lugares ulteriores à própria existência, um retorno à *Origem* enquanto refazer permanente do mundo.

Os sítios de eleição, onde Cabrita Reis escolhe e recolhe as suas matérias, que tanto caracterizam a sua obra, vão desde zonas em obras, caixotes do lixo, esquinas de ruas, na verdade, em qualquer sítio ou espaço, desde que exista uma relação quase intuitiva entre artista e matéria, e vice-versa; é um local perfeito de encontro imediato para a realização de futuras obras de arte. Muitos dos materiais são também adquiridos em loja, mas o que caracteriza essa escolha é muitas vezes a possibilidade de uma estória, de uma “estória anterior”, como que uma intenção de uma “personificação” na matéria, um ruído que os corpos imitem. É nesse “passado” carregado de sentido, que guarda segredos e memórias, que Cabrita Reis vislumbra o potencial e a riqueza dos materiais.

Como focámos anteriormente, a dimensão dos materiais em Cabrita Reis é sentimental e metafórica, porque revelam aquilo que são mas também aquilo que podem ser; “um passado arquetípico e futuro”.⁹⁸ E é exatamente através deles que se pensa a condição humana, reconstruindo essa mesma condição, longe de qualquer literalidade dos materiais, mas sim, repondo-lhe e concitando-lhes outros sentidos. Das metáforas a que recorre frequentemente, que entram em diálogo com o tempo, é aquela que se questiona sobre a ausência e a presença.

No conjunto de obras de 1995, *O quarto de Platão/Mimeses* (Fig.74), *O quarto de Platão/Anima* (Fig.75) e *O quarto de Platão/Altheia* (Fig.76) podem-se rever os valores enunciados: a memória, as propriedades dos materiais e do léxico metafórico, que importam como elementos modulares, mas que se manifestam em conjunto. A *mimeses* surge como representação ou, especialmente como interpretação do que há no mundo, tal como os gregos, postularam, embora, tal como acontece na obra de Cabrita Reis, a mimese pode ser interpretada como criação, pois imita as próprias forças criadoras do mundo.

⁹⁷ “It’s about a primordial need to exercise memory and through it to develop a consciousness of existence. One’s existence also considered as a ground for being aware of the existence of the other”. *Ibid*,p.138.

⁹⁸ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado:Bial, 2006, p.102.

Anima significa alma, à qual se associa o arquétipo *animus*, que significa espírito. Ambas as palavras são oriundas do latim e partilham certas características, tais como serem arquétipos abstratos do pensamento, logo imateriais, que encontram, na experiência da alma e do espírito uma experiência interior e profunda do Si-mesmo.

Tudo na obra de Cabrita Reis é um reflexo de uma construção *de mundo*, uma inscrição, uma sugestão, nunca uma cópia. É um espelho de memórias e de imagens numa “guerra” entre Narciso e Platão, entre a realidade e a cegueira, onde a obra é sempre complementação, uma adaptação a uma realidade, a um espaço, a uma ideia, funcionando como uma projeção de sombras à semelhança da alegoria da caverna de Platão, em que, as imagens que tinham da realidade de quem a habitava eram “a verdade” naquele contexto. E o herói arrisca sair, e questionar com os próprios olhos o mundo, para além do que conhece, uma segunda *Alêtheia*?

A ficção da caverna também é uma verdade. Não será exatamente essa questão que as obras de Cabrita Reis colocam? Da possibilidade de existência de várias realidades e ficções, ou da ficção como verdade?

O sentido metafórico das suas obras vai para além do literal, e preconiza a ideia de *origem*, como construção, que está implícita na primeira obra do referido conjunto: “Memória é uma caixa de joias a partir da qual a pessoa desenha apenas na solidão, e através disso o artista é capaz de mergulhar nas regiões escuras da sua existência, que é construído no tempo”.⁹⁹

A história que Cabrita Reis “pensa” na sua obra artística é sempre formulada a partir de si próprio, da condição de *ser* artista e de *estar* no universo, organizada por uma espécie de estrutura retórica, de *logos*, *pathos*, e *ethos* entre os elementos da Memória, da Metáfora e dos Materiais: “A energia que ordena e organiza as matérias e a que as desmancha e desfaz é da mesma subtil natureza”.¹⁰⁰

⁹⁹ “Memory is a jewel-box from which the person draws only in solitude and through it the artist is able to plunge into the dark regions of his existence, which is constructed in time”. CELANT, Germano - Universe of shadow in BONET, Juan Manuel [et.al] - *Pedro Cabrita Reis*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.], 1996, p. 138.

¹⁰⁰ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p.12.

2.4. A obra de arte e a tradição artística

O ser (*sein*) acontece em obra e na obra de arte, e, sobre a sua origem, em sentido ontológico, Heidegger afirma:

*A origem da obra de arte e do artista é a arte. [...] a realidade da obra determina-se a partir do que na obra está em obra, a partir do acontecer (Geschehen) da verdade. [...] Mas o que assim está em obra, está também, de facto, na obra. Logo, pressupõe-se a obra real como suporte desse acontecer.*¹⁰¹

Na tradição historicista, de conceção europeia do que é uma obra de arte, dever-se-á enquadrá-la na sua origem italiana no século XVI, quando são criadas as academias de arte. Acompanhadas à época de premissas rigorosas, de ordem metodológica de criação, cumprindo requisitos deliberadamente políticos, favorecem e controlam a estética, a ética, a mestria e a tradição clássicas, em detrimento da liberdade criativa e individualidade artística. Nessa altura, para uma obra de arte ter valor, o pintor ou escultor da academia teria de cumprir estes requisitos. A mudança de paradigma relativamente às ideias renascentistas, marca uma alteração radical no *status* do artista, onde este se automatiza, criando e gerindo redes artísticas, sociais e políticas que então se desenvolviam. Mais tarde, em França, outra academia é fundada, em 1648, durante o reinado de Luís XV (1710-1774), pelo pintor oficial Charles Le Brun (1619-1690). O modelo desta academia difundiu-se por vários locais, gerando outras academias e correntes artísticas dela proveniente, como a Academia de Belas Artes de Lisboa, em 1836.

No século XVIII, o sistema académico vigente estava no seu auge, embora o aparecimento do neoclassicismo, influenciado pela Antiguidade clássica, contribui para uma compreensão das linguagens artísticas propriamente ditas, de um modo mais consistente. É no enquadramento tumultuoso da Revolução Francesa, e na sequência da Revolução Industrial, que os princípios modernos da arte se iniciam. No ambiente destas revoluções, o romantismo, o naturalismo e o realismo, assim como o impressionismo, fazem com que o século XIX fosse um tempo de descobertas, e formalizações, no qual o foco da arte, relativamente ao século transato, se vira para a vida, para a emoção e para o simbolismo, dando ao artista maior autonomia e liberdade criativas. Na arquitetura, como na pintura ou na escultura, procurava-se um estilo próprio, e assistia-se ao crescimento de edificações, exposições de arte, e ao

¹⁰¹ HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 46.

desenvolvimento de uma cultura crítica. A obra de arte pertencia cada vez mais à esfera social e quotidiana, sendo influenciada pelas vicissitudes desse mesmo ambiente social, político e cultural. As pessoas ligadas a áreas artísticas começam cada vez mais a ocupar um lugar importante enquanto críticos das suas obras ou escritos, como Eugène Delacroix (1798-1863), e suas considerações sobre o romantismo, ou Gustave Courbet (1819-1877), responsável por instaurar o arquétipo da arte realista, ou o novelista francês Émile Zola (1840- 1902) o principal impulsionador do naturalismo. Desde dessa altura até hoje, os artistas, os escritores e poetas continuaram a exercer esta atividade de críticos de arte ativos, passando alguns deles profissionalmente a serem considerados como tal.

Depois do modernismo, os *marchands* de arte e galeristas assumiram a posição de comerciantes, e até de legitimadores da obra de arte; basicamente decidiam quem singrava ou não. Grandes instituições, empresas e entidades privadas entram como financiadores de nichos de mercado de arte e, sensivelmente a partir dos anos de 1990, os curadores ganharam protagonismo e assumem o papel de “olheiros”, protagonizando um agendamento artístico sob motes temáticos, institucionais e preferenciais, salvo algumas exceções, onde decorre um comissionamento pertinente, normalmente ligado a um panorama à margem dos valores instituídos:

Na modernidade poder-se-ia já reconhecer o sacrifício da arte por aquela maioridade, cujo postulado era sabido desde a fórmula discutível de Kant - «Nenhuma coisa sensível é sublime». Com a eliminação do princípio figurativo da pintura e da escultura, da retórica na música, tornou-se quase inevitável que os elementos libertados: cores, sons, configurações absolutas de palavras, surgissem como se já exprimissem alguma coisa em si. Mas isso é uma ilusão: só se tornam expressivos através do contexto em que ocorre.¹⁰²

Não se devem descurar os contextos de onde uma obra de arte nasce e se insere, contudo é importante para uma obra ser arte conter em si própria tudo o que se propõe ser. A obra de arte deve cumprir-se a si mesma, conter uma essência própria e elevar-se. Para Adorno, as obras de arte são um devir¹⁰³, e a essência da obra está na sua “dinâmica imanente”¹⁰⁴, ou seja:

As obras de arte sintetizam momentos incompatíveis, não-idênticos, que tem entre si pontos de fricção; buscam a verdade processualmente a identidade do idêntico e do não-idêntico, porque até a sua unidade é momento e não a fórmula mágica do todo. O

¹⁰² ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 143.

¹⁰³ “Que as obras de arte não são um ser, mas um devir, é tecnologicamente compreensível”. *Ibid*, p. 267.

¹⁰⁴ “Uma tal dinâmica imanente é por assim dizer um elemento de ordem superior do que são as obras de arte”. *Ibid*, na mesma página.

*carácter processual das obras de arte constitui-se mediante os factos delas, enquanto artefactos, fabricação humana, terem de antemão o seu lugar no «reino autóctone do espírito»; mas, para [...]se tornarem idênticas a si mesmas, precisam do não-idêntico, do heterogéneo, do não já formado.*¹⁰⁵

A existência da relação dicotómica e antagónica, presente nas obras, do objetivo e do subjetivo, do particular e do universal, do movível e do estático, é, para Adorno, o devir da obra de arte, sendo nesses momentos de resistência e de atração, que parece residir a aura do objeto artístico.

Para Hegel, é através do espírito, categoria primordial do pensamento, que se constrói a universalidade da obra, é o “ente em-si e para-si”¹⁰⁶, a sua aura. O que determina a obra de arte é a realidade do seu próprio constructo, um poder que advém de uma ação construtiva de *verdade*, não deixando de sofrer influência dentro das verdades que a constituem, como o seu contexto ou o contexto do seu criador. E é nela, “na coisa” que a dialética entre “sujeito-objeto” se produz,¹⁰⁷ não obstante a problemática que levanta de “ [...] como se deverá falar do espírito enquanto determinação da obra de arte, sem que a sua objetividade como identidade absoluta seja hipostasiada”.¹⁰⁸ Para Adorno, “Nem todo o ente é espírito, a arte, porém, é um ente que, graças às suas configurações, se torna algo de espiritual”¹⁰⁹. E reforça esta ideia, dizendo ainda que “O momento do espírito não é, em qualquer obra de arte, um ente; em cada uma é algo que está em devir, que se constitui”.¹¹⁰

Alcançada pela ação demiúrgica da mão do homem, que inevitavelmente trabalha em desigualdade face a mão de Deus, uma noção de *verdade* é observada na obra de Cabrita Reis, porque é da mão humana que advém a aura interior inerente à obra: “A mão do homem está em guerra [...] contra a mão de Deus, há muitos muitos, muitos anos, desde sempre, desde do primeiro ano, desde do primeiro dia, desde a primeira hora”.¹¹¹ São ações subtis que o autor faz na alteração dos materiais que utiliza para criar arte, como afirma o artista: “Por vezes é absolutamente necessário não *mudar* nada daquilo que os nossos olhos recuperam da *realidade* para a arte. Nessa aparente imutabilidade de formas transportadas para outro contexto, encontraremos a deslocação

¹⁰⁵ *Ibid*, p.268.

¹⁰⁶ *Ibid*, p.143.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.249.

¹⁰⁸ *Ibid*, p.144.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.145.

¹¹⁰ *Ibid*.

¹¹¹ VILLAYERDE, Teresa – *A Favor da Claridade*. [Registo vídeo]. Lisboa: Filmes Tejo, 2003. 1 DVD (52' m.): color., son. 00:46:33:00. Última visualização a 6 de Novembro de 2016.

do sentido que define a obra de arte”.¹¹² Aqui encontramos a idealização romântica do seu discurso fenomenológico, esta fração de genialidade, da ação de criação de mundo, não totalmente estranha a uma dimensão neoplatónica.

Cada obra de arte pode conter diversos enunciados, diversas histórias. Pode ser de carácter tradicional, por operar nos formatos clássicos da pintura ou da escultura, pode ser camaleónica e interdisciplinar, quando uma pintura se expande em direção à escultura, ou quando um objeto banal é manipulado e colocado num contexto artístico. O caso das obras de Cabrita Reis, que por vezes são pintura, mas se expressam como escultura, ou são escultura sustentando-se como pintura, ou desenho formulado como pintura, ou esculturas que se compõem e enunciam como um desenho, propõem uma contaminação entre técnicas que, em última instância, são legitimadas pelo ruído que causam, pelas interrogações que lançam, pela essência metafórica que compelem, não se afundando em apreciações de gosto relacionadas com estruturas tecnicistas:

*A obra de PCR é intensamente Política na sua dimensão individualista e subjectiva. Cada peça integra uma etapa discursiva que está inteiramente enraizada no seu destino de objecto artístico. Mas ao mesmo tempo, transcende-se como objecto sensível para se dar a entender como coisa sustentada por uma abstracção verbal. A coerência desta relação é a coerência do pensamento formal, material e verbal que encadeia as peças, as séries, as épocas criativas.*¹¹³

O requisito de ser algo que se executa com a intenção primordial de originar um objeto sensível, uma construção que se inscreve no mundo, que se desenrola com ênfase, filosófica e linguisticamente, nunca separada, da sua relevante existência física, matéria e formal, cria na obra uma “vitalidade”.¹¹⁴ Perante esta característica essencial, não somente na obra, mas na arte em geral, o artista afirma ainda: “O tempo da vida real é apenas o tempo da obra. O tempo da obra é um tempo infinito. Por isso é que hoje ainda olhamos para um quadro de Velásquez, ou para um Caravaggio, ou para um Giotto, ou para um Fra Angelico, e nos emocionamos”.¹¹⁵ E é exatamente nessa

¹¹² CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.36.

¹¹³ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p. 98.

¹¹⁴ “Cada obra de arte tem de ter essa espécie dessa vitalidade, [...] desse poder absoluto, de saber, que é apesar de tudo sobre a morte e sobre a solidão, mas que é apesar de tudo algo ganho, é um momento mais lento de queda. É atrasar a queda do anjo. Havemos de ganhar.” Relativamente à questão da obra de arte criada pela mão do homem versus a batalha com a mão de Deus, para Cabrita Reis, parece existir uma réstia de esperança, que a obra de arte consiga ganhar esta batalha em relação à natureza.[sic.] VILLAVARDE, Teresa – *A Favor da Claridade*. [Registo vídeo]. Lisboa: Filmes Tejo, 2003. 1 DVD (52’ m.): color., son. 00:47:29:00. Última visualização a 6 de Novembro de 2016.

¹¹⁵ *Ibid*, 00:43:31:00.

vitalidade que Cabrita Reis “ [...] procura, na inelutável integridade da pintura de Caravaggio e El Greco, para justificar a realidade da vida com a realidade da morte, a explosão de luz com a implosão da escuridão”.¹¹⁶ Esta vitalidade, ou digamos, a aura, faz com que uma obra criada há meio século atrás seja ainda hoje sentida, apreciada, vivenciada e reconhecida, advindo daí, a intemporalidade da arte. Não será ainda, mesmo se romantizada, também a característica que a torna arte? Um carácter interior que se mantém intacto, inabalável durante um longo período de tempo? Cada obra tem uma verdade contida em si. É essa verdade que se consegue libertar do tempo e que nos responde intemporalmente.

No *Fim da Partida*, livro escrito em 1957 pelo dramaturgo irlandês Samuel Becket (1906-1989), e Prémio Nobel da Literatura em 1969, é uma obra-prima da literatura sobre a condição humana, onde as personagens debilitadas, se encontram num “lugar-abrigo” de onde observam um mundo hecatombe, de onde tencionam partir, mas de onde nunca saem. *Existir*, é onde tudo começa e acaba, nesse lugar de origem e de morte: “Poder-se-ia dizer que a origem da obra de arte em PCR é PCR, sendo o primeiro lugar de construção o seu próprio Corpo”.¹¹⁷ É de onde parte e onde chega. Contudo, sendo esta a origem, a obra de arte não se anula nesta ideia, porque esta é a sua génese, o seu primeiro lugar. Embora esse lugar de origem não a defina totalmente, a sua definição constitui-se também por todos os outros caminhos por onde ela passa, sendo o verdadeiro sujeito da obra o encontro que proporciona entre as intenções do artista e a descoberta dessas intenções por parte do espetador.

¹¹⁶ “He seeks, as in the ineluctible completeness of the painting of Caravaggio and El Greco, to justify the reality of life with the reality of death, the explosion of light with the implosion of darkness.” CELANT, Germano -Universe of shadow in BONET, Juan Manuel [et.al] - *Pedro Cabrita Reis*- Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.],1996, p. 139.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.146 [sic].

2.5. Intervenções no espaço público

As mudanças dos paradigmas artísticos das décadas de 1960 e de 1970, operadas pelas neovanguardas, originaram um desdobramento do conceito de espacialidade na escultura, como *site-specific*, que rapidamente se disseminou por outras práticas, como a instalação, a *land-art*, a *performance* ou mesmo a *bodyart*. De algum modo, esta disseminação, à época, tornou-se, como toda a obra de arte o é, política, não somente pelo facto de pôr em questão a portabilidade da própria obra, que o mercado olhava com agrado, mas por se relacionar com o espaço e a escala de modos diferentes. Ao ser, intransportável; isto é, ao ser construída num espaço que passa a integrar a própria obra, a arte criada para sítios e locais específicos, veio questionar práticas do consumismo acelerado da compra e venda de obras de arte, próprias do capitalismo:

*Se a escultura modernista absorvia o seu pedestal / base para romper a sua conexão ou expressar sua indiferença ao local, tornando-se mais autónoma e auto-referencial, transportável, sem lugar e nómada, então as obras específicas, como surgiram pela primeira vez no despertar do minimalismo no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, forçaram uma reversão dramática deste paradigma modernista.*¹¹⁸

A arte *in situ* veio também propor novas abordagens que geraram relações sobre o que, segundo a curadora e historiadora de arte Miwon Kwon (1961-), descrevia como sendo os principais paradigmas relativamente à ação artística no espaço público: o primeiro seria a arte no espaço público¹¹⁹, o segundo, a arte como espaço público¹²⁰ e o terceiro, a arte no interesse do público.¹²¹ Estes três modelos implicaram uma mudança quanto aos espaços onde se poderia ver ou fazer arte, dado o facto de terem sido *ampliados*¹²². O conceito de “campo expandido” não foi somente utilizado ao nível da

¹¹⁸ “If modernist sculpture absorbed its pedestal/base to sever its connection to or express its indifference to the site, rendering itself more autonomous and self-referential, thus transportable, placeless, and nomadic, then site-specific works, as they first emerged in the wake of minimalism in the late 1960s and early 1970s, forced a dramatic reversal of this modernist paradigm.” KWON, Miwon - *Genealogy of site specificity in One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Londres: MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, p.11.

¹¹⁹ “Initially, from the mid 1960s to the mid 1970s, public art was dominated by the art-in-public-places paradigm [...]” *Ibid*, p.60.

¹²⁰ “[...] for the development of urban spaces in the art-as-public-spaces mode of practice, our second paradigm [...]” *Ibid*, p.64.

¹²¹ “Finally, there is the art-in-the-public-interest [...]” *Ibid*, p.60.

¹²² A ideia de ampliação, advém do conceito de campo expandido de Rosalind Krauss, que está relacionado com a diversidade tanto ao nível de locais que outrora não era usual estarem ou serem mostrados obras de arte, mas principalmente para Krauss, concatena-se com a diluição das fronteiras do que se entendia por escultura, ao nível matérico, espacial e relacional.

escultura, como a historiadora e crítica de arte americana Rosalind Krauss expôs no seu texto *Sculpture in the Expanded Field*, escrito em 1979, sobre as práticas ditas escultóricas dos anos de 1960 e 1970 de artistas como Robert Smithson (1938-1973) e Richard Serra (1939). A escultura tornou-se, como Krauss refere no seu texto, *maleável*. As fronteiras desta disciplina, outrora tão facilmente identificável, sofreram um alargamento formal e conceptual, sendo que “a *escultura* começou a ser um amontoado de desperdícios no chão, ou bocados de madeira de sequoia laminada na galeria, ou toneladas de terra escavadas no deserto, ou paliçadas de toros cercadas por fogueiras [...]”.¹²³

O lugar onde a escultura se situava estende-se para além do monumento, albergando também o espaço da instalação, da *land-art*, entre outras práticas¹²⁴, que são pensadas e produzidas, por vezes, para sítios específicos, ganhando uma nova interpretação ou reinterpretação, ou para os *non-sites*, que são sítios de passagem, locais inócuos, mas que adquirem outros significados, que renascem como novos lugares e criam paisagens em relação ao espaço, o que alterará o resultado da sua perceção, da habitabilidade e da memória.

Neste contexto, devemos invocar o poder de criar paisagem, presente na intervenção artística de Pedro Cabrita Reis na Barragem da Bemposta, no Mogadouro, em 2011, encomendada pela EDP-Eletricidade de Portugal. Pintada de um amarelo forte, ação nomeada *Da cor das flores* (Fig.77) a cor de elementos naturais daquela região, é uma intervenção que reúne a pintura e a escultura, realçando a função principal da barragem, a de produzir energia, que é transformada em luz. Aqui se convoca o lugar da paisagem e o espaço da memória, sempre através de metáforas, interrogando-se sobre a possibilidade de desdobramento da imagem. Ou seja, o reflexo que cria sobre a água depois da intervenção ter sido realizada, traz novas dimensões espaciais à paisagem, diríamos, uma espécie de utopia. Na sequência destas premissas, talvez possamos invocar as ideias sobre os “outros espaços” de Michel Foucault (1926-1984), a partir da relação entre utopia e heterotopia. Enquanto a utopia se define como um espaço fisicamente inexistente e volátil, a heterotopia é um espaço real que conjuga

¹²³ “*sculpture* began to be piles of thread waste on the floor, or sawed redwood timbers rolled into the gallery, or tons of earth excavated from the desert, or stockades of logs surrounded by firepits”. KRAUSS, Rosalind E. – *Sculpture in the Expanded Field* in KRAUSS, Rosalind E. - *The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths*. 7ªed. Londres: MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1991, p.279.

¹²⁴ Continua a verificar-se que a escultura abrange vários campos da produção artística contemporânea e que a multidisciplinaridade é um facto indesmentível.

elementos que, à partida não fariam sentido agrupados, e aos quais Foucault, para pensar os dois conceitos, introduz o conceito de espelho como veículo possível para criar uma imagem, que é, ao mesmo tempo, utópica e heterotópica. O reflexo no rio Tormes atua como espelho, um sítio a-espacial, etéreo, por outro lado, verificamos que existe esse reflexo no espaço, ou seja, ele torna-se real. As heterotopias criam relações espaciais a partir de outras relações espaciais, criam anacronias no tempo, vivem de um sistema que se expande e que se interdita em referência à sua envolvente, originando uma estrutura imaginária projetando a sua ausência noutros espaços. Perante esta intervenção, o artista constrói, principalmente para as pessoas que habitam aquele local, novas vivências, a partir de uma recriação da paisagem. E para quem nunca viu a barragem antes da intervenção, talvez assimile este local em toda a sua plenitude, incluindo a própria atuação artística como ato primordial. Esta é uma das características mais interessantes da arte no território público: a possibilidade de assinalar, demarcar, recriar em contexto.

A arte que está no espaço público poderá ter ou adquirir outras leituras e uma outra perceção relativamente ao que normalmente observamos dentro de galerias, museus, ou outras instituições. Neste contexto, não procuramos trabalhos que questionam o espaço da galeria ou dos museus e, sim, refletir sobre alguns dos trabalhos de Pedro Cabrita Reis que se encontram no espaço público, seja em diferentes locais do espaço público português, ou de outras cidades e países. Em Lisboa, podemos ver alguns desses exemplos: entre eles, encontramos o *Monumento ao Doutor Azeredo Perdigão* (Fig.78), de 1997, nos jardins da Fundação Calouste de Gulbenkian. Construído em betão, material utilizado também na sede da Fundação, esta escultura adquire um significado simbólico porque procura metaforizar, através de um “diálogo formal”, a filosofia que o fundador instituiu para a Fundação. Segundo as palavras do artista, gravadas na placa de identificação do Monumento: “Para uma ideia em permanente construção a ideia de uma casa em construção para sempre”¹²⁵, ou seja, um centro que se constrói, construindo a cultura de uma sociedade e dos artistas que a habitam. Por um lado, vemos além da fronteira dos muros a vida urbana e arquitetónica da cidade, por outro, avistamos a Fundação por entre o jardim. Congregam-se nesta escultura, a vida da cidade, que se cruza com a natureza do jardim e o propósito artístico e cultural da Fundação. Ao mesmo tempo, quando circundamos a escultura pública, que

¹²⁵ Texto de Pedro Cabrita Reis que acompanha a placa de identificação da obra *in situ*.

é acolhida por uma ligeira clareira, apercebemo-nos que dificilmente se acederá ao piso superior pelas escadarias que se iniciam numa abertura de impossível acesso. É um lugar onde a escultura é também definida pela obstrução de alguns acessos que nos desafiam enquanto estruturas físicas. Mas é na estrutura mental que o desafio é maior, porque estes espaços negativos, sob um referencial entre o espaço envolvente da obra e o espaço da obra ao espectador, deixam lugar à imaginação, através das zonas não preenchidas, definindo outros espaços, para além da forma orientada por linhas construtivas. Os espaços ausentes não são literais, são metafóricos, tal como num desenho ou numa pintura de Cabrita Reis: “Cada um desses objetos cria o espaço em seu redor, absorve-o ou expande-o, simula uma existência própria e acaba por adquiri-la”.¹²⁶

Podemos encontrar, em Lisboa e em Miraflores, duas intervenções que utilizam o azulejo como matéria principal. Implantada na rotunda no viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa, no Parque das Nações, Pedro Cabrita Reis cria, uma obra que apesar de “sem título” o artista refere-se a ela como sendo *Rio* (Fig.79). Identifica-se como um conjunto escultórico integrado na arquitetura que o acolhe, formado por elementos de ordem geométrica, constituídas por uma torre cilíndrica, duas torres quadrangulares e uma parede retangular com duas aberturas. Nestes elementos existem azulejos de cor branca e preta, que revestem parcialmente as esculturas de betão, que simbolicamente mostram formas perfeitas, e como na perfeição há sempre imperfeições, na escuridão dos azulejos pretos, há sempre claridade. Talvez, na altura, o diálogo deste conjunto de esculturas com o seu espaço circundante pudesse também estar relacionado com a reestruturação a que aquela zona ribeirinha de Lisboa estava a ser sujeita, para receber uma exposição mundial.

Já o painel de azulejos denominado, *As origens do mundo* (Fig.80), situado em Miraflores, é feito de azulejos policromáticos provenientes da fábrica Viúva Lamego. A cerâmica aparece conotada com o início da civilização, e, além das principais técnicas artísticas que Pedro Cabrita Reis nos habitou, o autor, vê na cerâmica um lugar privilegiado para exercitar a associação das formas arquetípicas.¹²⁷ E não foi com barro que Deus criou Adão? Estas peças, “concentram uma ideia e exercício efetivo de Ordem no seio do Caos, interpretam a sucessão dos dias e das noites, dos abertos e dos

¹²⁶ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado:Bial, 2006, p.7.

¹²⁷ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado:Bial, 2006, p.118.

fechados, das horas fastas e nefastas, repetem a grelha que determina toda a composição clássica e que a cada momento se respeita ou destrói”.¹²⁸

Independentemente do local, dos materiais e das suas características gerais, e como refere Miwon Kwon “[...]Trabalhos em sítios específicos costumavam ser obstinados sobre a *presença*”.¹²⁹ Esta metáfora da presença e a sua relação com a escala abordam a experiência estética para além da perceção, como algo corporal. Esta corporalidade é um dos elementos que caracterizantes da prática do artista, já que cada obra não abandona a ideia de ser monumento, sendo que : “Com as suas peças de luz, de interior ou exterior, PCR marca limites imediatos e horizontes metafóricos nos respectivos espaços”.¹³⁰ É o caso de *Palácio* (Fig.81), de 2005, instalado à frente do hotel Palácio Congresso Hotel & Spa, no Porto. Esta escultura, encontra-se na Avenida da Boavista, no percurso de passagem entre a Casa da Música e a Fundação de Serralves, e a sua linguagem conceptual e poética, prende-se também com as funções de um hotel. Funções de passagem, de paragem, de acomodação, de descanso, de encontros e desencontros. Formalmente é composta por uma trama de vigas metálicas pintadas de cores vibrantes, que pela sua paleta policromática se relaciona com as cores da sua obra *Cabinet d’amateur* (Fig.69), referida anteriormente neste estudo, como com outras obras em que a paleta de cores é vibrante e diversificada. Linhas em desenhos de luzes, que redimensiona o espaço contíguo à entrada principal do hotel, transformando-o, e, por conseguinte, transformando a obra devido à envolvente. De dia, este *palácio* é uma explosão de cores e à noite, torna-se mais intimista, qualidade que adquire pelo potencial quase gráfico que as luzes conferem à escultura e necessariamente ao espaço. É uma obra que se integra na arquitetura adjacente e, devido a sua relação com o espaço envolvente, tornou-se de algum modo, uma intervenção primordial, que alude à metáfora da passagem, da chegada e de partida. Em setembro de 2016, Pedro Cabrita Reis, oferece ao galerista Fernando Santos uma intervenção artística que integra a fachada junto ao novo restaurante do galerista, na Rua Miguel Bombarda. Denominada de *Oficina* (Fig.78) é uma obra *site-specific*, e é feita de barras de alumínio, lâmpadas fluorescentes, e fios elétricos, que desenham a “tela” da parede por entre os vários módulos que se conjugam entre si. É uma intervenção suspensa numa grande parede, e

¹²⁸ *Ibid*, p.128.

¹²⁹ “[...] site-specific works used to be obstinate about *presence*.” KWON, Miwon - Genealogy of site specificity in *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Londres: MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 2002, p.11.

¹³⁰ *Op.cit*, p.112.

certamente fará parte dos circuitos de arte inserida no espaço público do país, que será futuramente gerida pela Câmara Municipal do Porto em parceria com Serralves.

Não poderíamos deixar de referir, *Das mãos dos construtores I e II*, (Figs.62 e 63) de 1993. A primeira, como referido anteriormente nesta dissertação, ocorreu entre as muralhas da Vila de Óbidos, e a segunda no Centro Cultural de Belém. O modo como estas construções se relacionam com a história dos espaços que as acolhe, em que, na I, “ Sobre o cimento viam-se inscrições provenientes de uma recolha histórica de marcas de mestres canteiros e pedreiros e os sinais pessoais de assinatura dos trabalhadores que efetivamente participaram na realização da peça”.¹³¹ Poder-se-ia pensar nestas intervenções segundo o enquadramento da estética relacional, proposta por Nicholas Bourriaud (1965-), já que, “ A arte relacional, enquanto *lugar* onde se *fabrica* uma sociabilidade específica, assume, no domínio da estética relacional, uma inequívoca dimensão política, à qual não é estranha a influência do marxismo”.¹³² Este é um dos discursos que a obra foca, uma ligação sociológica relativa à presença dos seus construtores, simbolicamente representada pelos materiais escolhidos, pelo título e pelas histórias dos locais que as acolhem, ainda que Cabrita Reis afirme: “Não creio que façam parte das preocupações de um artista as vicissitudes ou certezas passageiras que as frágeis dissecações teóricas, sociológicas ou ideológicas sempre acarretam”.¹³³ Por outro lado, não segue somente a estética de relação no contexto social, mas também uma noção de *recolheção*.¹³⁴ É um processo de dicotomias, onde um elemento oposto ao outro, acaba por se complementar, complexificando, coexistindo no discurso artístico um e outro, evocando um território de cariz autoral, onde a construção do objeto será sempre feita pela mão do homem: “E porque ergue PCR uma Parede dentro ou sobre ou atravessando outra parede? Pois não se atravessa um Corpo noutra corpo, com lança ou bala ou sexo em riste?”¹³⁵

Nas intervenções na paisagem, que pensam o lugar acontece em *A room for a poet*, (Fig.83) de 2000, formalizada por uma parede de tijolos semi-desconstruídos, jaz

¹³¹ MELO, Alexandre [et.al]- *Contra a Claridade (cat.)*Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1994, [p.6].

¹³² PEREIRA, José Carlos – *O Valor da Arte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016, p.26.

¹³³ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.7.

¹³⁴ SARDO, Delfim – *Das mãos dos construtores II*. Lisboa:Centro Cultural de Belém-Fundação das Descobertas, 1994, 8

¹³⁵ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado:Bial, 2006, p.76.

sob uma árvore que é integrada na obra, e que ganha, assim, outro significado. Essa parede, pode ser um quarto, porque tem o espaço de uma janela e de uma porta, dando substância a uma intervenção que cria mundo, que sugere, que conta uma história. Mais tarde, em 2003, e partindo desta obra, o autor pegou numa página do catálogo editado pela Hatje Cantz onde estava a imagem desta obra, e pintou-a por cima de branco, criando a *Hatje Cantz Suíte* (Fig.84).

Outro exemplo que nos fala sobre o tempo e a sua passagem é *The passage of the hours*, (Fig.85) de 2004, que foi instalada no Museu de Escultura ao Ar Livre de Antuérpia, localizado perto de um hospital, ressaltando a metáfora da passagem do tempo, a melancolia de uma presença que inevitavelmente se tornará um silêncio. Funciona de dia como uma estrutura, metamorfoseada numa pegada, uma pista, um indício e, de noite, a luz traz-nos uma esperança, encontra-nos ali, passando nós a pertencer àquele espaço.

Invocando ainda obras que se relacionam com a essência a circundante sejam edifícios ou a própria natureza, o arquiteto Eduardo Souto Moura (1952-) desenhou um crematório na Bélgica, convidou Cabrita Reis a conceber uma obra que integrasse o conceito do local e, em 2011, criou *Looking at silence* (Fig.86). Uma parede de tijolos que modifica através da remoção de algumas partes, e que, aliada à ideia de paisagem, integra o conceito de passagem. Aqui a passagem das horas, do tempo, refere-se ao processo de maturação, de evolução na obra, e, no decorrer desta metamorfose temporal, a obra de arte atinge o seu estado natural. Tal como em *Sede*, (Fig.87) uma década antes, numa ação encontrada entre naturezas, um varão de aço perpassava por entre “lábios de madeira” de uma árvore, calando as palavras sob o olhar do tempo e da própria natureza que vai mudando a obra, atingindo, assim a obra, moldando-a à sua forma, ora leve ora pesada, cumprindo-a. Um ato que parte de uma ação, mas que, enquanto obra, vai para além desse ato, difundindo-se em imagem através da edição de cinquenta exemplares de serigrafia, posteriormente colocados no espaço público.

Para terminar, algo que nos relembra de certo modo construções ancestrais, como *Stonehenge*, a intervenção *Brick Columns* de 2005 (Fig.88), é uma escultura que nos fala sobre a memória e sobre a relação com o mundo, e com as coisas que o povoam. Estas colunas encontram-se no mundo, como qualquer outra coluna construída pelo Homem, e é através de “ [...] metáforas infinitas de variabilidade ínfima, tecendo-

se como ramos de uma Árvore plantada pelas mãos mesmas de quem a pensa”¹³⁶, que existem como arte.

As principais características dos seus trabalhos, incorporados no espaço público ou em estruturas arquitetônicas, interferem sobre o conceito de paisagem, e criam paisagem, segundo uma relação com a hierarquia das escalas e com os elementos da envolvente. Estas ideias revelam-se em muitas das suas obras, desvendando o espaço real que as acolhe, integrando, ou simulando a integração do espectador, que se detém perante as mesmas. E como em qualquer obra, o trabalho num sítio específico, relaciona-se com a sua envolvente exigindo ser “completado”, isto é, exige uma relação ativa com o espectador. Esta projeção em espaços cujos atributos propõem leituras mais intrincadas sobre a interação entre obra e espaço real, faz-nos retornar à *teatralidade* que Michael Fried referiu quanto à arte minimal. Nestes casos, o palco é mais amplo, relacional, social, e pertence ao dia-a-dia da vida das pessoas. Seja qual for a obra, apelará à monumentalidade, e, por conseguinte, levar-nos-á a sentir o espaço entre a nossa realidade e obra com outra trama, podendo a dramaturgia e a sacralidade do espaço, serem criados pela presença da obra.

¹³⁶ *Ibid*, p.78.

3ª Parte - O PENSAMENTO

3.1. A consolidação da obra (ou um caminho para a obra de arte total)

À partida, estaria condenada a ideia de obra de arte total, porque quando falamos em totalidade, dificilmente conseguiríamos explicar quais as quantidades ou qualidades para se alcançar essa plenitude, para além da conjugação das várias artes numa obra. Para essa busca, caminhos, hipóteses, possibilidades, tensões e intenções devem ser percorridos e problematizados, a ideia de obra de arte total em Pedro Cabrita Reis.

Em analogia com a ideia de obra de arte total no maestro e compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), o qual cunhou o termo *Gesamtkunstwerk*, onde pretendia juntar um universo “múltiplo e polifónico”¹³⁷, Cabrita Reis organiza uma composição que também “[...]pretende ser uma *Gesamtkunstwerk* – uma obra de arte total que promove a imersão do espectador num espaço outro[...] que se expande através de referências e relações, e que convida a ser visitado, penetrado e experienciado”.¹³⁸ Diríamos, ainda, que a obra de arte total de Cabrita Reis pretende ser inteligível pelo espectador, onde a sua totalidade advém de processos de composição e de escrita. É na orquestração deste conjunto de processos que se prevê, e se almeja este caminho para a consolidação total da obra. ainda que, por vezes, a mão do Homem se deixe guiar pela mão da matéria.

Mesmo parecendo paradoxal, podem ser trajetos constituídos de um sentido, pode ser um itinerário com vários acessos. Nesses caminhos, encontram-se várias escolhas, obras, sítios, pessoas, locais, imagens, que podem estar ligadas ou não, e é necessário fazê-lo, percorrê-lo, quase de um modo obsessivo e determinado, para exaltar um discurso que o trabalho artístico produz. É na constância da linguagem formal e poética das obras, por todos os materiais que lhe passaram pelas mãos, pelo que aprendeu, pelo que viveu, pelo que sofreu, pelo que recordou, pelo que sonhou e desejou, que Pedro Cabrita Reis forma uma rede nuclear forte, que nos oferece as características mais que evidentes de uma efetiva consubstanciação da sua obra. Esta consubstanciação, tem na palavra um dos seus elementos mais significativos: “É um processo que entrelaça natureza e vida, causalidade e consciência, concentração e

¹³⁷ TAVARES, Miriam – *Pedro Cabrita Reis: Ridi Paglaccio* (cat.). Vila Nova de Famalicão: Ala da Frente/Documenta, 2016, p.7.

¹³⁸ *Ibid*,pp.7-8.

dispersão, a partir de um encontro entre objeto e palavra, a palavra do título, que sugere uma imagem baseada no encontro entre a consciência humana e a realidade demiúrgica”.¹³⁹

Demonstrado também pelo crescimento da carreira artística desde cedo, por todos os artistas que apoiou e cruzaram o seu caminho de uma maneira ou de outra, pelos curadores com quem conversou e trabalhou, por todos os locais onde integrou bienais e por todas as exposições que participou, (e até aqueles em que não participou), por todos os museus, coleções que integra, da qual é o exemplo as obras, *The Moscow Piece* (Fig.89) de 2006 e *The Unnamed Word#1* (Fig.90), de 2005, doadas pela Fundação EDP à Tate Modern de Londres, em finais de 2011 e que em 2012 estiveram conjuntamente expostas com as obras anteriormente adquiridas pela mesma instituição, sendo elas: *Unframed#3* (Fig.37) de 2008 e a obra *Limbo* (Fig.91), construída primeiramente em 1990 e seguidamente destruída, obra esta que voltou a ser reconstruída em 2011 exatamente para ser adquirida pela Tate Modern.

Na obra de Cabrita Reis é o que absorvemos como inteligível, que faz com que cumpra a singularidade de uma *totalidade*. Tem de existir o singular para haver pluralidade. Tanto no discurso poético como formal. E este parece ser um dos segredos para um possível entendimento do tema proposto neste estudo. É na clareza, na luz por entre a sombra, ou a melancolia, que as obras artísticas originam, através da memória, no pensamento: este congrega uma diversidade de elementos durante esse(s) percurso(s), assente na dicotómica entre a realidade e a ficção, o consciente e o inconsciente, o prazer e a dor, o individual e o coletivo, o obscuro e o transparente, o rígido e o fluído¹⁴⁰, o corpóreo e o etéreo, como se fosse uma viagem que começa e cria imagens em nós. É exatamente no ponto em que os polos opostos se tocam que a energia das suas criações se faz sentir. Esta é a “magia”. Mas essa “magia” existe em cada um de nós porque somos seres inteligíveis: “Essa é uma situação perceptível em quase todo o meu trabalho. Este tipo de tensão entre dois campos aparentes opostos. Na atitude absoluta, carregada, densa, pesada, sempre confrontando o caminho essencial,

¹³⁹ “It is a process that juxtaposes, or interweaves, nature and life, causality and consciousness, concentration and dispersion, on the based on an encounter between object and word, the word of the title, which suggests na image based on na encounter between human consciousness and demiurgic reality.” CELANT, Germano- Universe of shadow in BONET, Juan Manuel [et.al] - *Pedro Cabrita Reis*-Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.],1996, p. 137.

¹⁴⁰ *Ibid*, na mesma página.

ascensional, luminoso e transparente... Sempre vivi entre estes dois polos”.¹⁴¹ O caminho para a obra de arte total é a procura de uma perfeição, afirmada pelo artista como impossível, mesmo reconhecendo essa impossibilidade há em cada obra algo de belo, de completo.

José Miranda Justo fala-nos deste caminho para a produção da totalidade na obra artística de Pedro Cabrita Reis. Cita Espinoza dizendo que “[...] quanto mais inteligimos as coisas singulares, mais inteligimos Deus”.¹⁴² Para Miranda Justo, a ideia de *totalidade* está associada à ideia de *singularidade*, que é construída através de uma *tensão de assimetria*, de uma *metodologia metafórica*, e da ausência de um *sentido empírico* do “único”, que nos permite chegar finalmente a falar da construção de “totalidade”.¹⁴³ Na sua opinião, a unicidade é alcançada pela *experiência do singular*, não tem uma lógica empírica e não advém de uma imagem recebida de fora.¹⁴⁴ Mas se o “único” é *um produto da estrita interioridade*, não terá ele assente numa certa dimensão empírica, que advém da própria experiência estética e da memória de cada indivíduo? O ensaísta pergunta-se:

[...] a *experiência do singular* ainda é múltipla [...] no sentido de que há inúmeras maneiras de constituir a *tensão da assimetria* [...] o contorno do “único” ganha já o valor de um universal (entenda-se um universal interior, próprio do pensamento e da obra) que sobreleva em absoluto as singularidades.¹⁴⁵

Aqui Miranda Justo confronta-nos com a *metáfora de Deus* e da *totalidade da totalidade*. Pensa na reflexão eterna sobre o trabalho de Deus e o trabalho do Homem, sendo que o caminho para a totalidade é de algum modo o caminho da vida e o caminho da morte. O caminho para a obra de arte total não deixa, por vezes, de comportar uma dimensão quase de absurdo, espelhando o movimento circular como acontece no Mito de Sísifo. É nessa caminhada íngreme e intemporal, nunca igual em cada passagem, que

¹⁴¹ “That is a situation noticeable in almost all my work. This kind of tension between two apparent opposite fields. Na absolute, charged, dense, heavy attitude forever confronting the essencial, ascensional, and luminous and transparente way...I have always lived between these two poles.” CELANT, Germano- Universe of shadow (apud CELANT, Germano, *Pedro Cabrita Reis*, unpublished interview, Genova, January 30, 1996). *Ibid.*

¹⁴² JUSTO, J. M. Miranda [et.al.] – *Contra a Claridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo, Perdígão, 1994, [p. 23].

¹⁴³ *Ibid.*, na mesma página.

¹⁴⁴ Apesar de já termos conceitos arquétipos em nós, para Cabrita Reis, fazer arte é um processo de construção no presente para o futuro, sem descurar o passado. Se os materiais contêm em si histórias e vivências, como vamos imaginar quais são se essas imagens também não vierem de fora? Temos tudo em nós mas ao mesmo tempo não temos nada, e é neste lugar de limbo que talvez se possa gerir esta informação toda. *Ibid.*, na mesma página.

¹⁴⁵ *Ibid.*

o trajeto se faz e é percorrido. Todos os que se assumem como artistas têm um pouco de Sísifo, na busca constante do genuíno dentro do análogo, do idêntico, em cada subida e em cada descida, isto é, em cada obra de arte:

[...] *o desejo de regresso ao plano do singular para encontrar uma outra singularidade capaz de abrir de novo para o contorno da unidade como imagem da totalidade, e de o fazer, portanto, segundo uma diferente perspectiva. [...] Tudo se orienta para se orienta para a totalidade mas nada acaba na totalidade.*¹⁴⁶

Ainda que paradoxal, ouvimos de novo o ensaísta: “ [...] a insuficiência da totalidade [...] sendo insuficiência apenas da singularidade da perspectiva, não nega a totalidade[...] conduz inevitavelmente à ampliação indefinida da rede metafórica em que a paixão se exerce como singularização do objecto”.¹⁴⁷ Não há totalidade sem haver uma unicidade, sem existir uma essência, na obra de arte, e esta é atingida através da sua estrutura metafórica pré-definida, mas ilimitada: “ [...] tudo o que der entrada na rede metafórica é susceptível de desempenhar o papel da *coisa singular* que abre para mais conhecimento da *totalidade*”.¹⁴⁸

Na obra *The Harbor (two elements)* (Fig.92), de 2004, composta por camadas consecutivas de tijolos ligeiramente incompletos, que se foram por duas colunas, que se erguem como esculturas, como pedestais inacabados, simultaneamente abertos e fechados, desafiando-nos à sua interpretação. O conceito de inacabado pode ser um conceito universal, mas é na particularidade da metáfora que surge, através da obra de arte, no jogo da memória, que a singularidade passa a operar, numa tensão e de poder, em que o singular e o universal se conjugam para dar expressão à própria totalidade.

Talvez seja na “sábua incompletude”¹⁴⁹, no modo como se posiciona no mundo e para o mundo, que foi criada a obra *Fundação* (Fig.93), no Centro de Arte Moderna, da Fundação Calouste de Gulbenkian, em 2006. Foi uma intervenção encomendada pela Fundação, aquando as comemorações do quinquagésimo aniversário desta instituição, e foi a primeira vez que a sua área total foi ocupada somente por um único artista. Só desta opção e possibilidade de poder ocupar uma área de mais de mil e quinhentos metros quadrados, podemos apreender a dimensão de escala e monumentalidade que esta obra implicou. Na sala de entrada, encontrava-se *The White Room (about T.S. Eliot)*

¹⁴⁶ *Ibid*, [p. 24].

¹⁴⁷ *Ibid*, na mesma página.

¹⁴⁸ *Ibid*.

¹⁴⁹ MOLDER, Jorge; CABRITA REIS, Pedro, SCHWARZ, Dieter - *Fundação*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p.52.

de 2006, (Fig.94) um conjunto de cinco pinturas remete-nos para a memória, da gênese e nascimento como um espaço de luz, de uma luz nostálgica que quase nos cega. Pertencente ao acervo da Gulbenkian, integrou na intervenção o busto em mármore de *Hermes da Vestal Tucia*, do escultor, António Canova (1757-1822), originário de Roma e datado de 1818-1819, que acomodou na horizontal, sobre lençóis brancos dobrados, usados em horas de descanso, de sono e de sonho, e incluiu também a obra *Arredores de Douai*, uma paisagem bucólica e de referência romântica atribuída a Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Propiciando um momento de enlevo, de mistério e de inquietação, desde a relação com o nome e com o espaço envolvente, assim como com a metáfora da “origem”, *Fundação* é a reunião e o amadurecimento de todos os seus valores artísticos e éticos, de todo o seu vocabulário, da sua estratégia de intervenção social, da sua energia, da sua história, da sua relação com a comunidade e com o futuro dessa comunidade.

No decorrer da sua atividade, muitas são as práticas artísticas que domina. Não deixando de nos surpreender, Cabrita Reis criou uma linha de joias para a galeria Elisabetta Cipriani, em Londres, que coleciona joalheria de artistas contemporâneos. Para especificar, são oito pulseiras ou braceletes, todas peças únicas, na sua maioria forjadas de ferro, banhadas a ouro. Quatro peças que no seu talhe exterior, são escuras, rudes e com um aspeto inacabado, áspero, em tensão com a parte interior, mais polida e luminosa. Depois existe um trio de peças feitas de ferro e banhadas a ouro, que assumem as ligações de solda como parte integrante da joia, deixando zonas de reflexos que, por sua vez, deixam zonas de sombra, projetadas pelo brilho do metal precioso. Por último, oposta às primeiras quatro, a peça B7¹⁵⁰ (Fig.95), é escura, limpa e polida por dentro, e por fora, um emaranhado de pequenas linhas douradas conferem-lhe luminosidade, em contraste com o seu interior. Este conjunto de joalheria, que pela forma como é trabalhada pode ser escultura em pequeno formato, não deixando de precisar de espaço para se assumir na sua escala e na relação com o corpo.

No sítio da internet da galeria podemos ler a carta¹⁵¹ escrita por Pedro Cabrita Reis dirigida à galerista, que está em anexo neste documento. É uma carta que revela a motivação e sobretudo a vitalidade que coloca em todas as obras que realiza:

¹⁵⁰ Os nomes de cada jóia deste conjunto, são sempre compostos por uma letra e um número.

¹⁵¹ Esta carta será apresentada no final da dissertação como o Anexo I. CIPRIANI, Elisabetta – *Jewellery by artists* [em linha]. Londres: Elisabetta Cipriani, 2015. [última consulta a 5 de Novembro de 2016]. Disponível em: <<http://www.elisabettacipriani.com/portfólio/b7/>>

*Uma Carta significa lugar e tempo: de escrita e de leitura, palavra lida e palavra dita, silêncio interior, sussurro individual, relato entre dois interlocutores ou em torno de uma mesa de ouvintes [...]. Carta é um contrato de Vida e de Morte, a constituição de uma Aliança que a traição pode quebrar, ou o tempo.*¹⁵²

¹⁵² PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p.38.

3.2. Territórios de autor

*Por que indefiníveis linhas se liga qualquer imagem criada por um artista à sua vera efigie se liga todo o conteúdo expresso de uma imagem à sua consciência íntima?*¹⁵³

João Lima Pinharanda

Relacionamo-nos com aquilo que nos é mais próximo. E o que nos é mais próximo se não nós mesmos? O que somos, como nos relacionamos e como nos assumimos. Mas esta presença matérica por vezes escapa-nos e cresce em nós um sentimento de vazio, de ausência, porque estamos afastados uns dos outros e, porque a morte é um fator inseparável na vida. No capítulo sobre a memória, a metáfora e os materiais na obra artística, estes elementos são um reflexo da sua construção do mundo, podendo-se colocar a questão de saber se: tudo na obra de Cabrita Reis é um reflexo ou uma reflexão de si próprio no mundo?

Na década de 1990, e aproximadamente até aos anos 2000 a *persona* do artista, elevava-se, por vezes, sobre o trabalho artístico, encontrando-se no centro do movimento do panorama artístico nacional, à imagem do que acontecia na cena internacional.

Por esta altura, a sua produção já tinham o estatuto que lhe era devido, uma consolidação aceite *world wide*, por todas as propriedades e princípios que este estudo refere, mas também pela forte e interessante presença do artista enquanto [...] a manifestação inequívoca da presença de um sujeito que é autor e construtor e cujo lugar, em limite, nos remete para o lugar do corpo do autor”.¹⁵⁴

Antes de avançar para a reflexão do território autoral, parece pertinente explanar sucintamente o que se entende por autor. Sobre o pensamento foucauliano do que é um autor, José Bragança de Miranda e António Fernando Cascais escrevem no prefácio do livro: “O autor de si próprio é o homem autêntico, aquele que faz da vida uma obra que exige permanente cumprimento”.¹⁵⁵ Embora a noção de autor em Foucault seja muito mais ampla, pois inclui dimensões que exorbitam qualquer noção estrita de individualidade, Pedro Cabrita Reis parece, ainda assim, integrar esta noção de autor.

¹⁵³ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p.8.

¹⁵⁴ MELO, Alexandre [et.al.] – *Pedro Cabrita Reis, Anos 90 – Marca Autoral*, in *Contra a Claridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo, Perdigão, 1994, p.[5].

¹⁵⁵ – MIRANDA, José A. Bragança; CASCAIS, António Fernando - *A lição de Foucault*, in FOUCAULT, Michel - *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2015, p. 25.

O seu discurso é, desde do início da sua carreira, apurado e bem formalizado, contendo um artístico e filosófico sobre os quais assenta a sua obra. Segundo afirma o autor: “Só se pode ser artista plenamente se se tiver em permanência um estado de curiosidade, de espanto, [...] como absoluta abertura às coisas que acontecem”.¹⁵⁶ É desta matéria que o artista foi “esculpido”, a matéria da inteligência, da sagacidade, da vivacidade, da profundidade e da curiosidade. Mas é também um homem dado ao lazer e ao prazer, como estar à mesa em convívio com familiares e amigos. As suas experiências e mundividências estão espelhadas nas suas obras, fazendo parte integrante da sua criação, traduzidas numa rede de metáforas e no um léxico formal específico para as metaforizar. É para um homem que gosta de conversar, comunicar, nada é melhor que a metáfora da Fonte, como elemento de origem e circulação do discurso e de pensamento. Tudo parte e regressa a este homem: as suas experiências, as suas intimidades, a sua individualidade e o seu pensamento.

Dentro do território autoral do fazer e dos seus resultados, e no entender de Alexandre Melo, a primordial marca autoral de Cabrita Reis é a “intimidade subjetiva”, manifestada em cada obra pela presença da mão que trabalha, da mão do homem que é artista. Segundo, Arthur C. Danto “a mente subjetiva do artista é limitada pelas estruturas objetivas do mundo da arte”¹⁵⁷, neste contexto Cabrita Reis afirma “não posso jamais imaginar uma coisa que não venha de outra coisa que eu vi antes”.¹⁵⁸ O que parece suceder é que uma coisa que advém da outra, traz continuidade e fá-la circular nos seus conceitos na procura da totalidade da sua obra de arte, e este facto pode adquirir a qualidade de ser ilimitada, mesmo sendo influenciada por estruturas objetivas. Talvez possamos perguntar que se o que já existe no mundo pode limitar a criatividade e a liberdade total? Aqui os únicos limites são os do tempo e do espaço, embora a obra possa ultrapassar o limite temporal e a própria limitação espacial universal acabe por ser superado pelo alcance universal da sua obra.

É nos autorretratos, ou “antiautorretratos”, como Alexandre Melo os prefere designar, que estas obras que apelam ao *corpus matérico* do próprio artista, em que Cabrita Reis se multiplica e se expande. Na obra *O meu corpo* (Fig.96), de 1991,

¹⁵⁶ VILLAVARDE, Teresa – *A Favor da Claridade* . [Registo vídeo]. Lisboa: Filmes Tejo, Instituto das Artes, RTP, 2013. 1 DVD (52’ m.): cor. son. 00:09:26:00

¹⁵⁷ “The subjective mind of the artist is constrained by the objective structures of the art world” in DANTO, Arthur C. – Hegel’s end-of art thesis. [s. l.] [s.n.].1999.[última consulta a 8 de Novembro de 2016]. Disponível em: <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>.

¹⁵⁸ VILLAVARDE, Teresa – *A Favor da Claridade* . [Registo vídeo]. Lisboa: Filmes Tejo, Instituto das Artes, RTP, 2013. 1 DVD (52’ m.): color. som. 00:42:34:00.

suspensa na parede, encontramos um rolo de feltro branco, que se mostra sobre um suporte feito de duas pequenas placas de madeira, em forma de L. Nas suas entranhas, um desenho primordial a carvão:

[...] sobre a relação entre o seu poder de imaginação, a sua capacidade de abstração e o seu corpo; relata sobre a sua arte narrativa de espalhar uma riqueza de informação em gestos breves, marginais. Com este pequeno trabalho, ele encontrou uma forma nova, persuasiva e inteiramente individualista, mas universalmente relevante para o tema principal da escultura ao longo dos tempos - uma forma que parece dar-se também uma variedade de descrições ainda permanece aberta para associações do tipo mais divergente.¹⁵⁹

Esta obra extravasa o seu tamanho no que respeita à significação, e no que respeita à escala, existe o corpo do artista (ou com qualquer outro corpo humano) e o corpo da obra. Esta relação de espacialidade que a escultura tem, implica, no limite, que o corpo do artista é também uma obra de arte. Há uma intencionalidade sobre a escolha de um pequeno formato para este trabalho, pois “[...]deve manter-se modesto no que respeita a pensamentos, sentimentos e sonhos”.¹⁶⁰ Apesar da sua forma minimal, mais uma vez estamos perante uma obra que transcende a forma para o mundo das ideias: “[...] a própria simulação da espacialidade que podemos encontrar nas suas obras parece indicar que o corpo físico, seja do objecto seja do espectador, será menos importante que o “corpo” do conceito, o qual, simultaneamente, cria e situa, de imediato, o homem no mundo”.¹⁶¹ É através desta dimensão que consegue a integração dos “outros” na sua obra, e onde a relação entre sujeito e objeto se inscreve como marca autoral sendo que podemos acrescentar que tudo se deve à ativação da conhecimento e da memória, em que os afetos são sussurrados pela metáfora, através da sua presença na obra, que acarreta um sentido de intimidade e de mistério provenientes da vida interior de cada objeto artístico.

Self-Portrayed in the Studio (Fig.97), de 2008, é um conjunto de doze fotografias, impressas em Lambda, e editado quatro vezes. Para além do título ser sugestivo, e referente ao local onde o artista trabalha, assistimos à evidente

¹⁵⁹ “[...] about the relationship between his power of imagination, his capacity for abstraction, and his body; it reports about his narrative art of spreading a wealth of information in brief, marginal gestures. With this small work he found a new, persuasive and entirely individualistic yet universally relevant form for the principal theme of sculpture throughout the ages – a form which seems to lend itself too a variety of descriptions yet remains open for associations of the most divergent sort.” BONET, Juan Manuel [et.al] - *Pedro Cabrita Reis*- Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.], 1996, p. 133-134.

¹⁶⁰ “[...] must remain modest with respect to thought, feelings and dreams. *Ibid*, p.134.

¹⁶¹ PEREIRA, José Carlos – A melancolia e a potência do tempo histórico, in PEREIRA, José Carlos - *Duas notas sobre tempo e memória na obra de Cabrita Reis (década de 90)*. Comunicação ao Congresso Verba Volant, UCP-Braga, 2014, p.5 (no prelo).

cumplicidade e familiaridade entre o seu braço, vestido de preto, e os materiais, que dão corpo físico às obras. Quase conseguimos ouvir a história que cada um destes protagonistas apresenta: o barrote de madeira que estava perdido numa doca ribeirinha, o tijolo, adquirido diretamente no revendedor de materiais de construção, a matéria-prima - a madeira vinda da carpintaria do costume, a viga de alumínio, um alicerce para a prática do desenho, ângulos entre corpo vivo e a natureza morta, simbolizada por um pedaço de uma antiga porta, uma linha sobre outra, linhas paralelas, perpendiculares, naturezas diversas, desenhos, composições, esculturas feitas de matérias conjuntas em tensão permanente. São, afinal, os reflexos da sua efígie.

Enquanto artista, Cabrita Reis posiciona-se ontologicamente, num tempo intermédio, não acredita nas ruturas que alguns pensadores referem em certos momentos da história da arte, mas numa transformação do que foi para o que é, partindo da aceitação e do reconhecimento das produções artísticas anteriores, demonstrando, ao mesmo tempo, uma curiosidade quase “ingénuas”, mas genuína, acerca do que está por vir:

Sempre me interessou [...] uma capacidade praticamente infinita que a humanidade tem de retomar a vida, de recriar, de tentar descobrir como é que se continua para além do horror, para além do caos, para além da morte, para além da guerra. Todas as formas que prenunciam o fim [...] um tempo que é retomado e que se ganha, que permite voltar a imaginar que se continua outra vez.¹⁶²

Localiza-se, assim, entre a produção de autores passados e anseia conhecer as construções futuras do mundo da arte. Não toma diretamente como ponto de partida a obra de outros artistas, para a criação das suas, ainda que alguns artistas contemporâneos trabalham nesta linha programática; o seu *modus operandi* não é o de repensar artisticamente as práticas dos seus pares e dos seus antepassados, ainda que utilize, algumas obras de alguns artistas como referências pessoais, tal com Tintoretto (1518-1594). Criou alguns trabalhos a partir de obras de artistas desconhecidos, que normalmente se encontram em feiras ou antiquários, com pouco ou nenhum valor artístico, e intervém sobre as mesmas. Na verdade, a obra de Cabrita Reis parece confirmar o princípio de que “[...] uma verdadeira relação com a arte carece de um trabalho de permanente *comparação* e analogia visual entre obras de vários autores e períodos. [...] Sendo que, para o autor, [...] o verdadeiro critério de legitimação das

¹⁶² VILLAVERDE, Teresa – *A Favor da Claridade*. [Registo vídeo]. Lisboa: Filmes Tejo, Instituto das Artes, RTP, 2013. 1 DVD (52'm.): color., son. 00:40:59:00.

obras, e dos artistas, reside na aceitação pelos seus pares”.¹⁶³ Cabrita Reis vive o tempo presente, como elipse entre o tempo passado e o tempo futuro, influenciado pelo sentimento da melancolia inerente à vida do artista, utilizando “arquétipos de valores originários”¹⁶⁴, lembrados pelos registos do reconhecimento da memória num “alfabeto formal”¹⁶⁵ muito próprio, circunscrevendo a herança artística sobre a qual trabalha. Segundo o artista, a intemporalidade só alcançável através da arte.

¹⁶³ PEREIRA, José Carlos – *O Valor da Arte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016, p.27.

¹⁶⁴ MELO, Alexandre, [et.al] – *Contra a Claridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo, Perdigão, 1994, [p.5].

¹⁶⁵ *Ibid*, na mesma página.

3.3. A escrita enquanto obra

*Escrever sobre, é então reencontrar outro «lugar» o momento que levou à génese da obra.*¹⁶⁶

Pedro Cabrita Reis

Quando falamos da escrita enquanto obra, falamos de três principais áreas de atuação: a nomeação dos títulos e as suas relações com as obras, a relação da escrita ou texto com o autor e a escrita *per se*, enquanto arte. Os títulos têm a finalidade de enquadrarem e completar as obras. A escrita serve como modo de organizar a obra e de organizar o próprio artista: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”.¹⁶⁷

O ato de nomear, remete as obras para si mesmas. Outras vezes, são fruto de situações influenciadas por contextos de escritas de outros autores, sejam obras literárias, poéticas ou filosóficas; outras vezes relacionam-se com o espaço envolvente, cativando a imaginação a partir de um conjunto de alegorias: “Os títulos completam as obras com novos materiais (metáforas): desviam-nos dos verdadeiros materiais da construção ou reforçam o seu papel, fazem doutrina sobre as peças”.¹⁶⁸ É muito importante este ato de nomeação, é uma ação quase religiosa. É um ato de poder, de controlo das palavras sobre aquilo que se quer fazer nascer. Dar nome a um objeto é construí-lo: “Os títulos tem a dupla função de remeter cada peça para uma temática ou problemática genérica, o que se relaciona com a frequente organização da obra em séries, e de sugerir uma via de aproximação à leitura de trabalho individualmente considerado”.¹⁶⁹ As obras como, por exemplo, a pintura *Flor Negra* (Fig.98) de 1999, ou as intervenções no espaço público, como o *Palácio*, no Porto, ou o *Castelo* (Fig.99) de 2012 instalado em Vila Nova da Barquinha, contêm também uma dimensão autorreferencial, ou funcionam como “[...] uma sugestão de colocação da peça num determinado horizonte referencial, numa zona de vizinhança metafórica específica”.¹⁷⁰

¹⁶⁶ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.7.

¹⁶⁷ *Ibid*, na mesma página.

¹⁶⁸ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p.200.

¹⁶⁹ ¹⁶⁹ MELO, Alexandre [et.al] – *Pedro Cabrite Reis, Anos 90 – Anti-Autoretratos, in Contra a Claridade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo, Perdigão, 1994, [p.8].

¹⁷⁰ *Ibid*, na mesma página.

Contudo, para um leitor/observador que não domine a linguagem da arte contemporânea, pode acontecer uma leitura literal, ajudada pelo título. Numa relação de correctura com a obra Gadamer (1900-2002) resgatou duas concepções para a linguagem como mediação entre o pensamento e a coisa nomeada. É na obra *Crátilo*, de Platão, que o autor de *Verdade e Método* encontra a concepção convencionalista, assente no uso unívoco e convencionado da linguagem, e a concepção naturalista, dentro da qual se encontra uma coincidência “natural” entre a coisa e a palavra, a que Gadamer designa de “correctura”.¹⁷¹

Exemplos como *Two doors and an orange square* (Fig.100), de 2000, são, formalmente, duas portas e um quadrado laranja. Mas se analisarmos a maioria das obras de Cabrita Reis, há a convocação para a leitura de uma totalidade, onde a forma e o conteúdo estão intimamente congaçados, e onde não é permitido uma leitura literal.

O livro, *A Metamorfose*, do escritor checo Franz Kafka (1883 – 1924), é um exemplo, onde a aceitação de uma exegese literal da transformação de um homem numa barata, é uma interpretação pobre. Todo o seu verdadeiro significado reside muito para além da aparente imagem da impossibilidade de, enquanto inseto, se virar ao contrário, quando se encontra com as patas para cima. A relação metafórica que se estabelece entre texto e leitor reside na:

[...] *relação da escrita com a morte, manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência [...].*¹⁷²

A metáfora e a procura de uma significação para além do óbvio, constituem das tarefas de interpretação das obras de Pedro Cabrita Reis. Todos os títulos são sugestões, são enunciados, uma flor negra pode ter várias formas, pode ser de diferentes origens botânicas, mas ela é negra, é uma flor, e as flores são normalmente bonitas, coloridas, mas esta é negra, é rara, mas também é triste, lembra uma flor morta, mas está viva, confirmando a existência de várias dicotomias nos quais assente o significado metafórico dos objetos. Poderíamos solicitar à imaginação todo um “guião” para esta flor, tal como para as portas e para o quadrado laranja. Mas sabemos que nada é literal,

¹⁷¹ GADAMER, Hans-Georg – *Verdade e Método: Tracos Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p.591.

¹⁷² FOUCAULT, Michael - *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2015, p. 36.

o verdadeiro sentido das palavras deve ser entendido nas entrelinhas no próprio texto e por debaixo do texto. E essa é a beleza da linguística dos títulos e da escrita.

Relativamente à escrita de texto(s), Cabrita Reis, desde cedo escreveu sobre a sua obra, acompanhando os vários momentos do processo criativo. Escreve aforismos. E escreve de uma maneira muito própria e, por vez poética. São vários e de vários textos escritos pelo autor, que acompanham livros, catálogos e a obra. Destes, destaca-se o catálogo da exposição na Gulbenkian, em 1992, onde a origem do texto:

Alguns foram trazidos de anteriores publicações e aqui reproduzidos na íntegra, [...] Outros são elaborados sobre pequenas notas dispersas por cadernos, por vezes acompanhando desenhos ou projectos. Outros ainda desenvolvem algumas reflexões esboçadas «à margem» da criação das obras e que, ou levaram à sua concepção, ou foram por elas despoletadas. Alguns há também que são fruto da necessidade por mim sentida de «construir» por palavras o que já existia como forma. O conjunto de todos esses textos deverá ser entendido como “o” texto deste livro. Será no cruzamento entre eles, no deslizar de um para o outro, no modo como eles se aproximam a cada imagem, que se apreenderá um todo global que noutras circunstâncias se materializaria num único texto.¹⁷³

Em suma, o artista fundamenta o modo como os reuniu, as suas proveniências, e de como devem ser entendidos. Percebe-se que a escrita é algo que o acompanha em vários momentos do seu processo criativo e da sua vida pessoal. Os textos que acompanham os desenhos e as fotografias das obras neste catálogo feitos posteriormente, numa espécie de revisitação, evidenciam a dimensão formal, conceitual e metodológica do seu trabalho.

No final deste catálogo encontramos, “notas de construção”, textos que funcionam quase como, um glossário de conceitos e arquétipos que utiliza nas suas obras como: água, canal, caminho, casa, memória, museu, para citar alguns. Ainda sobre a palavra, escreve:

Canal artificial através do qual a água é conduzida para a saída ou para várias utilizações. Mar estreito, o que, por vezes, é o trabalho de indústria humana, como o Suez e o Canal do Panamá. Cada uma das bandas de frequência que pode emitir uma estação de televisão.¹⁷⁴

¹⁷³ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.7.

¹⁷⁴ “Cauce artificial por donde se conduce el água para darle salida o para diversos usos. Estrecho marítimo, que a veces es obra de la industri humana, com el de Suez y el de Panamá. Cada una de las bandas de frecuencia en que puede emitir una estación de televisión.” CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.146.

É no fim da década de 1980, precisamente em 1987, que escreve os *Aforismos*, publicados no catálogo *Da luz como da noite*. Estes pequenos textos são como uma espécie de máximas, de recados, de enunciados e sugestões. Uns parecem dirigir-se aos artistas, outros, mais generalistas, apresentam uma dimensão filosófica e poética, por vezes até possuem um vingado conteúdo moral. Entre trinta aforismos que escreveu, existe um que é autorreferencial e que afirma o seguinte: “Aforismos são meras banalidades para uso de quem as escreve. Faz os teus próprios”.¹⁷⁵ Este aforismo relaciona-se intimamente com um outro, tornando-o inteligível: “Diz banalidades. A banalidade dos outros transformará isso em subtis ou escandalosas afirmações de inteligência”.¹⁷⁶ Este é o registo dos seus aforismos. Uma compilação de pensamentos, que se relacionam entre si, se entrecruzam e se lançam para o exterior, numa dialética entre a vida fáctica e a sua própria dimensão reflexiva, vertida a escrita: [...] a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando”.¹⁷⁷

Desde o final da década de 1980 até aos dias de hoje, constatamos que há um discurso verbal que é indissociável do discurso plástico, embora sempre, sedimentado no seu habitar no mundo: este habitar objetiva-se num contexto linguístico, em que a dimensão poética se alia à criação física da obra, as quais, no limite, se reconduzem a uma suspensão, a um murmúrio, um eco, aqui se afirmando a outro vetor da sua obra, a saber, o despojamento, o intervalo, o silêncio. A linguagem verbal, é o repositório do pensamento e da memória, sendo responsável por um encadeamento, em *loop*, entre o autor, a obra e o espetador.

A escrita de Pedro Cabrita Reis é um elemento integrante e fundamental nos seus objetos, Porém, estes textos dependem “do estatuto e do valor que lhe reconhecemos”¹⁷⁸ enquanto arte, sendo que também contribuem para trilhar o caminho em direção à obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*).

¹⁷⁵ CABRITA REIS, Pedro - *Aforismos*, in POWER, Kevin [et.al] - *Cabrita Reis - Da luz como da noite*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Col.Plural, 1988, p.27.

¹⁷⁶ *Ibid*, p.29.

¹⁷⁷ FOUCAULT, Michel - *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2015, p. 35.

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 49.

3.4. A metáfora e a interpretação

*Museu, é uma metáfora.*¹⁷⁹

Pedro Cabrita Reis

Para uma interpretação da metáfora, é necessário um revelar ou construir o significado que nela se ilide; eis alguns exemplos de jogos de linguagem de Pedro Cabrita Reis: montanha=pirâmide, armário=máquina do tempo, porta= passagem janela=ecrã, prateleira= horizonte, mapa=caminho, poço= tesouro, banco=corpo, vidro= espelho. É através destas associações, isto é, da composição matéria, formal e verbal da sua obra que será possível encontrar a dimensão fenomenológica do seu pensamento, onde a metáfora e o seu alcance se renovam permanentemente. Por isso, a metáfora surge desde logo, nos materiais escolhidos que trazem consigo escalas, formas, peso, cor, elementos clássicos na gramática conceptual. A origem do seu léxico metafórico advém de olhares e lugar(es) do mundo, os quais traduzem a experiência do artista nesse mesmo mundo, esperando que seja inteligível, através da experiência estética. Como exemplo, da profunda relação entre dimensão formal e conceptual dos seus objetos, é possível afirmar que: “A Porta não é, como a Janela, um espaço para o olhar, um ecrã diante do qual nos detemos. É um espaço para o Corpo atravessar, como quem trespassa outro corpo”.¹⁸⁰ Uma janela pode ser como uma pintura em movimento, pode ser representativa de um ferida num corpo humano, uma natureza morta ou um qualquer “corpo” urbano e arquitetónico. No entanto, tal como a Porta, a Janela pode deixar somente um espaço de possibilidade, de vislumbre, de descoberta. Por elas perpassam representações de luz, de ar, do tempo, do espaço, da morte e da vida. Conceitos a que todos nós temos acesso, arquétipos dos quais todos temos uma imagem: portas, janelas, vidros, cabos elétricos, linhas de luzes fluorescentes, tintas de cores primárias, desenhos enquanto traços que traços que vagueiam abstratamente no tempo, realidades que estão perto de nós e às quais nos associamos e revemos com facilidade. Contudo, nem sempre o acesso a um entendimento, a uma interpretação, é facilitado, devido justamente ao seu sentido metafórico.

¹⁷⁹ Assume tanto o Museu, enquanto obra, como o Museu enquanto instituição, como metáfora. Enquanto arquétipo pertence ao mundo do sonho, enquanto entidade física, funciona como uma casa da memória. CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.149.

¹⁸⁰ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis. Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p.24.

Nada daquilo que vemos é aparentemente aquilo que se mostra, é um murmúrio, uma brisa, um sussurro, uma invocação de memórias. Para uma interpretação e vivência que atualizem os mais fundos e atávicos laços cósmicos do homem, devemos pensar na maneira como a metáfora nasce, se apropria da obra e nela se manifesta:

*[...] o realismo de Cabrita Reis apresenta características particulares, pois que nesse realismo a metáfora assume um carácter dual: por um lado, apresenta-se como o modo intuitivo de conhecer (do artista), por outro, pressupõe uma experiência estética em que o compreender (o espectador) aparece agora como modo de ser [...] ou seja, a obra constituir-se-á o mediador entre o sentido e a vida, ou o mundo, confirmando o entendimento da hermenêutica como praxis social.*¹⁸¹

Este pensamento é análogo ao que Theodor W. Adorno explicita na sua teoria estética, quando afirma - “a força de tal exteriorização do eu privado na coisa [*Sache*] é a essência coletiva neste eu: constitui o carácter linguístico das obras. O trabalho da obra de arte é social através do indivíduo, sem que este tenha aí de ser consciente na sociedade [...]”¹⁸² A génese da metáfora assenta numa dimensão social, cujo sentido é produzido na dialéctica que se estabelece entre o eu e o outro.

A hermenêutica acima referida parece ser também aqui dupla: por um lado, apresenta um cariz epistemológico, proveniente da relação entre sujeito e objeto, assente na interpretação e (re)conhecimento da palavra; por outro lado, apresenta uma dimensão ontológica, que remete para a análise e significação enquanto modo(s) de ser, tal como formulada por Adorno:

*Na relação com o pensar e com a própria linguagem que a obra do artista propõe, o conceito de habitar parece convocar igualmente a noção de modo de ser heideggeriana, ou seja, o sentido de que o homem é, na medida em que habita (*bauen*), nela se congraçando o construir, o proteger, o cultivar, no limite, o próprio ser homem como ser mortal sobre a terra.*¹⁸³

Para Heidegger, que pensou a ontologia a partir da interpretação da linguagem, “o carácter finito e limitado da existência humana é mais primordial que o próprio homem”¹⁸⁴, deixando também a ideia de que a consciência desta finitude, ou seja, a presença da morte, verdade absoluta da existência, apela à consciência para suplicar, de

¹⁸¹ PEREIRA, José Carlos – A melancolia e a potência do tempo histórico, in PEREIRA, José Carlos - *Duas notas sobre tempo e memória na obra de Cabrita Reis (década de 90)*. Comunicação ao Congresso Verba Volant, UCP-Braga, 2014, p.3, (no prelo).

¹⁸² ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética*. A.MOURÃO (trad.), Lisboa: Edições 70, 2008, p.254.

¹⁸³ *Op.cit.* na mesma página.

¹⁸⁴ CAMUS, Albert – As paredes absurdas, in *O Mito de Sísifo. Ensaio sobre o Absurdo*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002, p.31.

um modo angustiado, para um retorno do ser, dentro do anonimato que é ser e existir, conferindo, em certo sentido, uma índole existencialista ao sentido da metáfora.

O mesmo enunciado metafórico pode ser ainda representado através de diferentes matérias e/ou técnicas artísticas gerando diferentes objetos. O céu, por exemplo, pode ser sugerido por uma mancha de tinta, por um conjunto de linhas de luz, por meio da utilização de lâmpadas fluorescentes, por uma escultura em forma de escada ascendente, por um reflexo sobre a água. Pode ainda ser sugerido pela sua ausência, pela alusão à semelhança do que reconhecemos s como céu. A janela, que acima referimos, pode ainda estar associada à ideia de Casa, e esta *casa*, quando a janela está aberta ou fechada, quando entra ou não luz, assume significados diferentes. Pode ainda interagir com a Porta que se abre quando a janela se fecha, mas a Casa nunca deixará de ser o lugar da redenção.

Nos registos fotográficos, onde Cabrita Reis, posa em conjunto com diversos objetos, como tijolos, fios elétricos, luzes fluorescentes, vigas de metal, entre outros, estes constituem-se signos que exorbitam o seu uso e significação quotidiana. Os objetos são uma extensão do homem enquanto artista. Em conjunto, encenam a sua natureza, a sua vida, de modo a transformarem-se em Arte. Homem e objetos são as bases para a construção, da escultura, da pintura, criada pela mão do artista, em contraponto com criação de Deus. Ainda assim, ambas são imperfeitas. O que se manifesta em obra, através da metáfora, implica, um “ver para dentro”, um processo de intuição, em fuga permanente da exterioridade:

Olhar para dentro, ou intuir o lugar do saber. Olhar para dentro, para o lugar, parecer cego visto de fora, produzir o equívoco de uma não presença. Em simultâneo, o saber-se não presente se «conhecido», a partir de fora, ou estar cego (inexistência do conhecimento) e o saber-se lugar (corporização de uma consciência do saber).¹⁸⁵

A metáfora profecia o caminho do signo à significação, dada a sua versatilidade. A metáfora e a sua interpretação partem do momento primordial do ser e do estar no mundo do homem. Esta posição é confirmada pela palavra, particularmente nos títulos das obras, em articulação formal com os restantes elementos, que esperam a interpretação do espectador, à qual a metáfora desempenha um papel decisivo. Neste sentido, há duas estruturas de interpretação: uma que sugere um ciclo, um circuito de

¹⁸⁵ Cf. *Os lugares cegos*. Esta ideia é transversal às obras que visam o conhecimento a partir de uma introspecção, e de um sentir melancólico, enquanto modo de estar e de ser. CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p. 96.

sentidos análogos e/ou dispares, que se complementam, progredindo em espiral, implicando a passagem de uma metáfora à outra; uma outra estrutura, assenta na mediação que é feita pelo objeto artístico, situado entre o autor e o observador, consumando-se nessa comunhão o realismo antropológico de Cabrita Reis.

É um “jogo” onde não há propriamente regras, mas há enunciados, onde tudo pode ser matéria para elevar ao estatuto de obra através da metáfora, a metáfora contida na obra, onde cada elemento poderá alcançar diversos significados. Contudo, o objetivo é que essa interpretação, intersecte em algum ponto o do autor, daí, a busca de uma totalidade universal, que se pode assumir, na ideia de habitar, ou na de construir. As singularidades que povoam as metáforas criam um fluxo de circulação de conhecimento que gera a interpretação da obra, em direção a uma totalidade:

Muitos dos trabalhos de PCR são contentores, seguem a ideia e a prática do volume que guarda, resguarda, esconde, sugere: casas e simples abrigos, caixas e armários fechados. Cabe-nos adivinhar o que não deseja mostrar-nos – ou o que não queremos que nos seja mostrado. Outras vezes, não se trata de mostrar espaços fechados, mas apenas de realizar metáforas de contenção: paredes e muretes capazes de separar territórios, desenhar fronteiras. Pedestais sobre pedestais.¹⁸⁶

A metáfora generalizada, é aquela se relaciona com metáforas pré-existentes, situadas muitas vezes no léxico da história da arte e na relação entre arte e sociedade. De herança construtivista, surge na sua obra a grelha, a cruz, que vemos em *Compound* (Fig.56) é pensada como o *dead end* da própria história, a questão da impossibilidade da abstração, pensada depois do modernismo, e de carácter pós-minimalista; o conceito de melancolia tratado pela metáfora da ausência, ou ainda a intenção de monumentalidade associada a alguma teatralidade, que junta influências da arquitetura russa e da arte barroca. A metáfora é um olhar de dentro para fora, e seguidamente para dentro que envolve o conhecimento, o pensamento e a consciência do que somos e do nosso lugar no universo. A obra de Cabrita Reis ganha efetivamente uma identidade metafórica, que se traduz também numa identidade narrativa.

¹⁸⁶ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p.138.

3.5. A experiência estética

Com a contaminação das áreas clássicas da pintura, da escultura, do desenho, da gravura, da arquitetura, do cinema, da música, das artes cénicas e da literatura, com o desenvolvimento da fotografia, da banda-desenhada, das artes digitais, e de todas as que sofreram mudanças que ditam as regras e contingências do objeto artístico no contexto contemporâneo. A complexificação e o alargamento do campo de ação artística acabaram por divergir para áreas como a bioarte, a robótica, a botânica ou a nanotecnologia, adquirindo a obra de arte especificidades, por vezes de difícil descodificação, acabando por, simultaneamente, condicionar a experiência artística, alargando o feixe da relação psicofísica em que assenta.

Para Adorno “ [...] a experiência das obras de arte é unicamente adequada como experiência viva”¹⁸⁷ revelando-se assim, uma experiência catártica estética entre “contemplador e contemplado”, no momento em que nos confrontamos com a obra de arte. Para isso, é necessário a presença de ambos os corpos, obra e sujeito. Só neste encontro é que o “sentido” da obra é libertado, aquilo a que Adorno chama de “carácter processual” inerente à obra. Acrescenta também, que a experiência estética se assemelha a algo libidinal, no sentido freudiano, em que a nossa psique se concentra e se fixa numa representação mental: “O modo como nesta imagem amada se modifica, como a petrificação se une com o que há de mais vivo é, por assim dizer, o arquétipo encarnado da experiência estética”.¹⁸⁸ Na experiência estética, interferem vários fatores, mais ou menos sensoriais:

*A contaminação do estético com as emoções psicológicas imediatas pelo conceito de excitação desconhece a modificação da experiência real pela experiência artística. [...] O sentimento estético não é o sentimento excitado; é mais o espanto perante o que se contempla do que o que está em questão; o ser dominado pelo ininteligível e, no entanto, definido, e não a emoção subjectiva libertada é, na experiência estética, o que se pode chamar o sentimento.*¹⁸⁹

¹⁸⁷ “[...] sobre a relação entre contemplador e contemplado, sobre a *cathéxis* psicológica enquanto condição da percepção estética”. A *cathéxis* é a energia, normalmente em excesso, que é depositada sobre objectos, pessoas, ou outros elementos. Assim, Adorno considera, que quando ocorre a percepção estética, que é sempre relacional, ocorre um processo psicológico, o qual aqui se sugere, na sua interpretação, como um processo de catarse. ADORNO, Theodor W. –*Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p.267.

¹⁸⁸ *Ibid*, na mesma página.

¹⁸⁹ *Ibid*, p.250.

A experiência estética das obras de Cabrita Reis deve ocorrer a um nível inteligível, embora possa haver, e em diferentes níveis, prazer estético, provocado muitas vezes por uma deliberada e subtil encenação dos objetos. Os objetos não deixam de convocar uma experiência vivencial, que carrega uma intimidade, porque os “conteúdos” que estão em obra espelham a posição e a visão de Cabrita Reis, enquanto homem e enquanto artista. É no sujeito, no indivíduo, enquanto *lugar de referência*,¹⁹⁰ que se constitui o lugar da gnose da experiência estética na sua obra. O autor entende este território, o da memória, pela sua “condição dupla de lugar [...] o sabermos como era apesar de já lá não estar – e de elaboração de conhecimento - voltar a ver de *outra* forma aquilo que julgamos reconhecer”.¹⁹¹

Para Heidegger, é nessa capacidade de evocar imagens, de fazer associações, operadas pela experiência da memória, que se formula aquilo que se entende como a “compreensão do ser”.¹⁹² Porém, na obra de Cabrita Reis, para haver memória tem que haver o conhecimento do que se perdeu, do que se esqueceu. Também no seu trabalho, e como o próprio afirma, nas obras de arte, enquanto modelos ficcionais “[...] estamos de facto a produzir um esquecimento metódico e sistemático e aquilo que lembramos é tão-só o que *esquecemos* como acto”.¹⁹³

A experiência estética parte do ideal metafórico, ao mesmo tempo que da forma objetual, isto é, na sua matéria no espaço. Por cada obra colocada no mundo, instaura-se e recuperam-se reminiscências de coisas outrora presentes, produzidas por uma intensa rede simbólica, ancorada em arquétipos Casa, Fonte, Família, Mesa, Natureza, Sombra, Morte, os quais se encarnam numa permanente “deslocação de sentido”.¹⁹⁴ Ao utilizar estes arquétipos (Fonte ou Canais de irrigação, como representação da ação de circulação de conhecimento e da Casa como a gênese desse mesmo conhecimento) a contemplação pretende-se o mais autónoma possível, porque é sobre eles que a identidade do homem se constrói.

¹⁹⁰ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, p.18.

¹⁹¹ *Ibid.* na mesma página.

¹⁹² PEREIRA, José Carlos – A melancolia e a potência do tempo histórico, in PEREIRA, José Carlos - *Duas notas sobre tempo e memória na obra de Cabrita Reis (década de 90)*. Comunicação ao Congresso Verba Volant, UCP-Braga, 2014, p.1, (no prelo).

¹⁹³ CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992, pág.24.

¹⁹⁴ Os objectos estravazam o seu primeiro significado, e não devem ser entendidos literalmente, mas, sim, numa imagética metafórica e relacional com o cosmos e com o próprio “universo” do artista. *Ibid.*, p.36.

Outra característica da obra deste escultor, prende-se com uma (suposta) monumentalidade. Para ver as suas esculturas, é necessário um movimento, a partir do qual nos envolvemos com a obra, nos afastamos, nos aproximamos, a rodeamos; mesmo que muitas obras sejam de parede, muitas outras deixam a possibilidade de nos determos em variados ângulos de contemplação, nunca deixando de sentir a presença da nossa fisicalidade em relação e tensão com a obra e vice-versa. É realmente um diálogo, uma comunicação de sentimentos e ideias, de estados corpóreos e mentais, gerados pelos elementos conceptuais da linguagem artística de Pedro Cabrita Reis.

Na experiência estética, existem graus de complexidade. Cada experiência estética deve *ser sentida*, como total, no conjunto das suas várias partes, assumindo-se efetivamente “como processo de reorganização da Totalidade: “[...] cabe ao espectador refazer o sentido simbólico, mais exatamente metafórico, do objeto por via da *imagem* onde se elide, implicando necessariamente uma dimensão fenomenológica”.¹⁹⁵ Deve reconhecer-se a coisa originária e primordial, na experiência estética, porque na simplicidade da beleza formal da sua obra, que nos remete para elementos do quotidiano, existe uma dimensão de subjetividade na apropriação da sua linguagem conceptual e formal. Contudo “[...] está salvaguardada a condição da nossa liberdade e da nossa submissão: nem aqui nem em nenhum lugar – nenhum resumo do universo é possível”.¹⁹⁶

¹⁹⁵ PEREIRA, José Carlos – “A melancolia e a potência do tempo histórico”, in PEREIRA, José Carlos - *Duas notas sobre tempo e memória na obra de Cabrita Reis (década de 90)*. Comunicação ao Congresso Verba Volant, UCP-Braga, 2014, p.2, (no prelo).

¹⁹⁶ PINHARANDA, João Lima – *Pedro Cabrita Reis: Todas as obras*. São Mamede do Coronado: Bial, 2006, p.128.

CONCLUSÃO

Na contemporaneidade, o espectador depara-se com um objeto artístico, complexificado pelos múltiplos *layers* de signos e significados que, por consequência influenciam e condicionam a experiência estética. Ao trabalho do artista Pedro Cabrita Reis pertence uma obscuridade “mascarada” que pode levar a um afastamento do espectador dado o aproveitamento da matéria do real que nos circunda, fonte vital do seu trabalho. A origem do trabalho decorre da própria vivência do artista, criando, a partir das experiências que a enformam, os “modelos ficcionais”, isto é, as obras, as quais, num segundo momento, assinalam a sua posição no cosmos, seja como Homem seja como artista.

No início da sua carreira, as suas pinturas de teor expressionista e gestualista, evidenciam um programa crítico da transvanguarda italiana e da *bad-painting* americana. Porém, rapidamente ganha um vigor tridimensional passando a operar no nível de imagens e estruturas que remetem para o campo da escultura, e de uma tridimensionalidade, por vezes “enunciada” através do desenho. A ancoragem das múltiplas práticas artísticas acusam influências formais de diferentes períodos da História da Arte; a seleção de materiais ditos pouco nobres, como madeiras, tecidos, cartão, cabos elétricos, gessos, tintas industriais, vidros, entre outros, numa correlação entre a natureza, a vida e a arte, estando presente a invocação da Arte *Povera*, que proclamava a utilização de *assemblages* de materiais pobres, acusando também a influência de Joseph Beuys, mas, também do pós-minimalismo, do conceptualismo e da Arte Performativa, particularmente em Bruce Nauman (1941-). As referências ao pós-minimalismo, podem observar-se na repetição modular, no próprio processo de repetição, mas há também influências das gramáticas compositivas do Construtivismo e da Arquitetura Russa, seja na utilização de estruturas em grelha, seja na vocação monumental, sob o denominador comum sempre presente da melancolia, e da sua dimensão romântica, a que a sua obra não se furta de modo deliberado. Observamos ainda, no diálogo entre o espaço da obra de arte e do observador, a intenção de uma teatralidade, não somente performática, mas também reveladora de força, exuberância e dramatismo de cariz Barroco, teatralidade que de algum modo Michael Fried precisou em relação à obra de Donald Judd.

É um trabalho onde a natureza e a sua transformação pela arte se convertem em modo de ser do homem no mundo, refundando, pela arte, a própria ontologia,

reconstruindo e atualizando os arquétipos como a Casa, a Fonte, a Água, a Morte, entre outros valores originários, através de uma ação demiúrgica. Cada obra, ou séries de obras, contêm mundos em si mesmas, os quais possibilitam uma experiência artística de feição antropológica mediada pela obra de arte. Neste processo, onde o devaneio e a imaginação se ramificam e intensificam, construindo sobre um universo de intrincadas metáforas, a obra é devolvida ao espectador nesse sentido – pela escala, pela sensação invocada pela matéria, pela cor, e sobretudo pela luz, e, por outro lado, como sugestão, possibilidade e interrogação, numa busca inteligível da totalidade. Nessa identificação, que ocorre ao nível do pensamento, encontramos o “segredo” revelado na interpretação da metáfora. Em Cabrita Reis, a obra é essencialmente ideia, congruando simultaneamente a sua dimensão clássica, sem esquecer as influências conceptualistas manifestadas pelo legado artístico do século XX. Nesta (re)construção do mundo pela obra de arte, assistimos ao emanar de uma obra silenciosa, que oculta uma dimensão de vocação melancólica, a qual convoca a consciência através de arquétipos coletivos, na memória de cada indivíduo. Nesta procura de sentido, “de um olhar para dentro”, a obra é o caminho que se tem que percorrer, mas é, ao mesmo tempo, a construção desse mesmo caminho num permanente refazer do sentido do mundo, a partir de um imensurável sentimento melancólico perante a efemeridade do tempo e a correspondente dimensão finita do homem neste mundo. Se, em tempos, a melancolia fora associada pela medicina à bÍlis negra, a partir do Renascimento, e sobretudo com o Romantismo, fica associada ao génio artístico e a uma certa nostalgia do homem perante o ato de criação, e perante o lugar desse homem na criação da geometria do mundo. O sentimento de melancolia é representado em inúmeras obras de arte, desde Albrecht Dürer até Pedro Cabrita Reis, e ainda hoje é objeto de estudo e tema. Poder-se-ia dizer de vários trabalhos artísticos que é também um sentimento próximo da saudade, uma ausência presente, a nostalgia da infância, que participa na essência da vida e na essência da arte.

A circularidade do caminho que leva à construção de uma totalidade em Cabrita Reis, faz-se também por partes, uma a seguir à outra, em analogia à metodologia proposta por Donald Judd, para além da repetição formal e modular observável na obra do artista português. Intervenção segura e ponderada da mão; todos os objetos são construídos pelo homem. Esta repetição traduz-se numa redução ao essencial, que se verifica nessa subtil intervenção da mão do homem. São pequenos gestos, com poucos recursos, que procuram alcançar mais pessoas. Todos os objetos construídos por Cabrita

Reis têm uma linguagem formal que se apropria do espaço através de cilindros, cubos, paredes, arquétipos da própria arquitetura. É uma obra marcada também por tensões, dicotomias ainda que antagónicas, num trabalho que evidencia o peso e a leveza, a luz e a escuridão, o cromatismo e o acromatismo, a materialidade e a ideia, a heterogenia e a homogenia. Por um lado, a sua génese advém do carácter autoral e da experiência vivencial do autor, que é utilizada como matéria para a criação; por outro, a obra de arte como objetivo comunicar esta génese ao sujeito. E como a comunica? Pela sua linguagem conceptual de cariz metafórico, pelas características inerentes aos materiais escolhidos, pela forma como são organizados e dispostos, devolvendo assim, ao espectador, um conjunto de reminiscências de valores e arquétipos humanos. A dialéctica entre o objeto artístico e o sujeito contemplador é potenciada e mediado pela obra de arte: o espectador é ele, e ele é o outro.

Não tendo tendência para uma perfeição tecnicista, os media que escolhe para traduzir o seu olhar vão desde a escultura, a pintura, a fotografia e o desenho, contaminando-se e combinando-se entre si. Cabrita Reis não fecha em categorias cada uma destas práticas, muito pelo contrário, apropria-se do discurso pós-duchampiano, onde um objeto do dia-a-dia manipulado e legitimado de uma determinada maneira pode tornar-se arte, ancorado também no discurso pós-moderno, onde questões como a tridimensionalidade da pintura e do desenho, e a pictorialidade da escultura são adicionadas às características representativas da sua obra. Cabrita Reis é artista e faz arte, sendo a sua área de formação a Pintura. Se o que apresenta é uma escultura em forma de pintura, ou de desenho, é algo, acima de tudo, que também faz parte do seu cunho autoral, e que advém do contexto historicista da diluição dos territórios da arte e da sua expansão.

A partir desta multiplicidade, o artista construiu desde cedo um discurso idiossincrático coeso que fundamenta e mantém viva a sua atual produção artística. Toda a obra caminha no sentido do seu próprio declínio, tudo é um caminho da vida para a morte, e regresso a vida. Uma circulação de elementos que criam significados e que dão lugar a uma experiência artística, intelectual e corporal para quem constrói, para quem participa e para quem lê. Pedro Cabrita Reis é *per se* um artista construtor de estórias, na procura obsessiva pela mais perfeita beleza de uma obra de arte total, maior do que a própria vida. E é no percurso em que as linguagens artísticas se cruzam, e se reconstroem, que este artista reconquista um espaço onde o pensamento crítico e conceptual circula entre o autor-obra-espectador, aí operando e florescendo a essência

da sua obra. Sob este modo de operar, num processo de transformação permanente, onde a obra existe como ação primordial do pensamento numa *manifesta vontade de (re)construir o mundo*, e de encontrar o *caminho para a obra total*. Nada parece ser o que é, tudo é uma derivação da percepção inicial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia consultada

AA. VV - *Exposição de Arte Moderna '82*. (cat.) Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1982.

AA. VV - *Lagos '82*. (cat.) Lagos: Câmara Municipal de Lagos, 1982.

AA. VV - *O Desenho dito*. (cat.) Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 2008.

AA. VV - *Arte para Carlos Paredes*. (cat.) Lisboa: Arte Mágica, 2004.

AAVV - *Hospital das Artes/Hospital de São Francisco Xavier*. (cat.) Lisboa: Centro Hospitalar de Lisboa Ocidental, 2014.

ACCIAIUOLI, Margarida(coord.); BABO, Maria Augusta - *Arte & Melancolia*. Lisboa: coedição Instituto de História da Arte (IHA) e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL) 2011.

AMADO, Miguel - *Cem obras dez anos – Uma Seleção da Coleção da Fundação PLMJ*. (cat.) Lisboa: Fundação PLMJ, 2016.

AREAL. António; MIRANDA JUSTO, José M. - *Atitudes litorais: I Exposição de Artes Plásticas na Faculdade de Letras de Lisboa*. (cat.) Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1984.

AZEVEDO, Fernando de (coautor.); ALMEIDA, Bernardo Pinto de (coautor.); MOLDER, Maria Filomena, (coautor.) - *Arquipélago* (cat.). Lisboa: SNBA, 1985.

BARRAL I ALTET, Xavier - *História da Arte*. V. SILVA(trad.) Lisboa: Edições 70, LDA - Col.Arte e Comunicação, 2013.

BARROSO, Eduardo Paz - *Pedro Cabrita Reis : De Um Santuário E Certos Lugares...*(cat.) [Porto] : Galeria JN, 1985.

BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Prefácio T.W.Adorno e Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, trad.), Lisboa: Relógio d' Água, 2012.

BIENNALE DI VENEZIA - *Pedro Cabrita Reis : A Remote Whisper* (cat.). Madrid; Londres: Ivory Press, 2013.

BOCK, Jürgen - *De Malangatana a Pedro Cabrita Reis : Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos* (cat.). Lisboa : Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest, 2009.

BONAM, Francesco; FRISA, Maria Luisa - *La biennale di venezia, 50th international art exhibition : dreams and conflicts : the dictatorship of the viewer* (cat.). Veneza : Marsilio [Genève] : Skira, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas - *Relational Aesthetics*. França: Les press du reel (trad. para inglês por Simon Leasance&Fronza Woods com a participação de Mathieu Copeland), 2002.

CABRITA REIS, Pedro - *Cabeças, Árvores e Casas* (cat.). Porto: Galeria Roma e Pavia, com a colaboração da Galeria Cómicos, Lisboa, 1988.

CABRITA REIS, Pedro - *A sala dos mapas* (cat.) [S.l. : s.n.]. Lisboa : Espaço 2 Gráfico, 1994.

CABRITA REIS, Pedro - *Da ordem e do Caos*. (cat.). Lisboa: Cómicos Editores, 1986.

CABRITA REIS, Pedro - *H.Suite. (peças de Madrid)* (cat.). Madrid: Galeria Juana de Aizpuru, 1993.

CABRITA REIS, Pedro - *Horas quietas* (cat.). Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira/Documenta, 2016.

CABRITA REIS, Pedro - *Figos, flores, mulheres e tudo o mais* (cat.)Lisboa : Galeria João Esteves de Oliveira, 2004.

CABRITA REIS, Pedro - *Naturalia II, Estranhas aves de várias cores* (cat.). Sines: Centro Cultural Emmerico Nunes, 2000.

CABRITA REIS, Pedro – *Pedro Cabrita Reis* - (cat.) Hangra do Heroísmo : Instituto Açoriano de Cultura, 2002.

CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrita Reis : Até Ao Regresso* (cat.). Lisboa : Galeria Diferença, 1981.

CABRITA REIS, Pedro - *Tree of Light*. Londres: The IvoryPress, 2011.

CABRITA REIS, Pedro [et.al] - *Pedro Cabrita Reis* (cat.). M.HASTIK [et.al.] (Trad) Milano : Charta ; Porto : Fundação de Serralves, 1999.

CABRITA REIS, Pedro [et.al] - *Pedro Cabrita Reis : Les Lieux Fragmentés* (cat.). Paris : Lienart, 2015.

CABRITA REIS, Pedro [et.al] - *Pedro Cabrita Reis : Macro-Hall* (cat.). Milão : Mondadori Electa, 2007.

CABRITA REIS, Pedro [et.al] - *Portugal : XXII Bienal De São Paulo / Pedro Cabrita REIS*. (cat.) Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1994.

- CABRITA REIS, Pedro, [et.al] - *Pedro Cabrita Reis : Il Silenzio In Ascolto* (cat.). Torino: Hopefulmonster, 2001.
- CABRITA REIS, Pedro; Al Berto, (pseud., co-aut) - *Pedro Cabrita Reis : Naturalia I : Algumas Árvores, Troncos, Flores E Folhas.* (cat.) Funchal : Galeria Porta 33, 1996.
- CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património.* T.CASTRO (trad.). Lisboa: Edições 70, 2013.
- CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA - *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 54 Exposições 1981-1983* (cat.). Coimbra : Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - Centro de Arte Contemporânea, 1981.
- CLAIR, Jean - *Mélancolie: génie et folie en Occident* (cat.). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.
- CLAUDON, Francis – *Enciclopédia do Romantismo.* A. PUGA [et.al] (trad.). Lisboa: Coleção Enciclopédias das Artes, Verbo, 1986.
- DANTO, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history.* New Jersey: Princeton University Press. (1998).
- DE DUVE, Thierry – *Pictorial Nominalism: on Marcel's Duchamp Passage from Painting to the Readymade.* D. POLAN (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- DURAND, Gilbert - *A imaginação simbólica.* C.A.BRITO (trad.) Lisboa: Edições 70, 1993.
- ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval.* A.GUERREIRO (trad.). Lisboa: Editorial Presença, 1989;
- ETTLINGER, Leopold D. - *Albrecht Dürer, 1471-1528.* [London]: Knowledge Publications, [1966].
- FARIA, ÓSCAR [et.al] – *1999 Serralves 2004.* (cat.) Lisboa: Público; Porto: Fundação Serralves, 2004.
- FERNANDES JORGE, João Miguel – *Sombras.* Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- GALERIA METRÓPOLE - *Ana Léon, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Rosa Carvalho* (cat.). Lisboa : Galeria Metrópole, 1983.
- GANDY GALLERY - *Pedro Cabrita Reis : Portraits : Os Cegos De Praga* (cat.). Praga : Galeria Gandy, 1998.
- GIL, José – *A Arte como linguagem, A «última lição».* Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- GOMBRICH, E.H – *The Story of Art.* London: Phaidon Press Limited, 2000.

HEARTNEY, Eleanor – *Pós-Modernismo*. M.GRAÇA CALDEIRA(trad.). Lisboa: Editorial Presença, Movimentos de Arte Contemporânea, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. - *Caminhos da Escultura Moderna*. J.FISCHER(trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LYOTARD, Jean-François – *A Condição pós-moderna*. J.Navarro (trad.) Lisboa: Gradiva–Trajectos Publicações, Lda.1989.

MARZONA, Daniel-Arte *Conceptual*. J.P.BOLÉO(rad.). Alemanha:Uta Grosenick,Taschen, 2007.

MELO, Alexandre - *10 Contemporâneos* (cat.). Porto : Fundação Serralves, [1992].

MELO, Alexandre - *Cabrita Reis, [...]* (cat.) Lisboa : César Galeria, 1997.

MORRIS, Robert [et.al] - *Blind time drawings, 1973-2000*. Göttingen : Steidl Publishers, 2005.

NOGUEIRA, Isabel – *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80 – Vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

PALLA, Maria José – *Memento 93 Rostos. Registo fotográfico de artistas plásticos e fotógrafos nascidos antes de 1960*. Porto: Silo- Espaço Cultural Norte Shopping, 2003.

PEREIRA, José Carlos – *Olhar e ver: 10 obras para compreender a Arte*. C.VIDAL (pref.) Lisboa: Arranha-Céus, 2013.

PEREIRA, Paulo [et.al] – *Arte portuguesa. História Essencial*. Lisboa: Círculos de Leitores & Temas e Debates, 2011.

PEREIRA, Paulo[et.al] – *História da Arte Portuguesa. Do Barroco à Contemporaneidade.Vol.3*. Lisboa: Temas e Debates, 1995.

RAMOS, Fátima, PINTO RIBEIRO, António - *Arte contemporânea : colecção caixa geral de depósitos novas aquisições* (cat.) Lisboa: Culturgest, 2002.

RANCIÈRE, Jacques – *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, (trad. José Miranda Justo), 2010.

REIS, Pedro Cabrita; KENT, Sarah (co-aut) Batchelor, David, (co-aut.) - *Pedro Cabrita Reis : London* (cat.) London : Haunch of Venison, 2005.

RESENDE, Sandro - *Os Outros*. (cat.) Lisboa : Associação de Desenvolvimento Criativo e Artístico, 2010.

SCHELLMANN, Jörg; JITTA, Mariette Josephus – *Donald Judd: Prints and works in editions*. Munique [etc.]: SCHELLMANN, 1996.

SILVÉRIO, João – *Materiais transitórios – Núcleo de Escultura da Colecção da Fundação PLMJ* (cat.). Lisboa: Fundação PLMJ, 2016.

SOLDAINI, Antonella; CELANT, Germano - *La Biennale Di Venezia : XLVII Esposizione Internazionale D'art.* [Venezia] : Electa, 1997.

STANGOS, Nikos – *Concepts of modern art – From Fauvism to Postmodernism.* London: Thames&Hudson, 2001.

WOOD, Jon; HULKS, David; POTTS, Alex - *Modern Sculpture Reader.* England: Henry Moore Institute, 2007.

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO- *Roteiros [...]* . (cat.)São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Bibliografia citada

ADORNO, Theodor W. – *Teoria Estética.* A.MOURÃO (trad.). Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTÓTELES, *Aristote L'Homme de génie et la mélancholie: Le Problem XXX, 1¹.* J.PEGEAUD (tradução, apresentações e notas). Paris: Petite Biliothèque Rivages, 1988.

ARTE CAPITAL – *Arte Capital* [em linha]. Lisboa: Arte Capital, Maio 2016. [última consulta a 27 Junho de 2016]. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/exposicao-319-pedro-cabrira-reis-one-after-another-a-few-silent-steps>>.

BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço.* A.P.DANESI (trad.) São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BÍBLIA SAGRADA - *Contendo o Velho testamento e o Novo Testamento* (trad.J.F.de Almeida). Lisboa: Sociedades Bíblicas Unidas, 1968.

BONET, Juan Manuel [et.al]- *Pedro Cabrira Reis.* (cat.) Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno [etc.], 1996.

CABRITA REIS, Pedro - *Pedro Cabrira Reis.* (cat.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1992.

CABRITA REIS, Pedro – *The Whispering Paper - 390 desenhos entre 1970 e 2011 e alguns textos a propósito.* (cat.). Lisboa : Fundação Carmona e Costa e Assírio &Alvim, 2011.

CABRITA REIS, Pedro (co-coor.); MOLDER, Jorge (co-coor.); SCHWARZ, Dieter - *Fundação.*(cat.) Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CAMUS, Albert – *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o Absurdo.* U. T. RODRIGUES (trad.), Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

- CORBIN, Alain (dir.)[et.al] – *História do Cristianismo*. A.M.ROCHA (trad.) Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- DANTO, Arthur C. – *Hegel's end-of art thesis*. [s. l.] [s.n.].1999.[última consulta a 8 de Novembro de 2016]. Disponível em: <<http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>>.
- FOUCAULT, Michel - *O que é um autor?* A.F. CASCAIS e E. CORDEIRO(trad.). Lisboa: Vega, 2015.
- FRIED, Michael - *Art and Objecthood: Essays and rewies*. London: The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.
- GADAMER, Hans-Georg - *Verdade e Método: Tracos Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- HEIDEGGER, Martin - *A origem da obra de arte*. M.C.COSTA(trad.)Lisboa: Edições 70, 2000.
- HIBBARD, Allen - *Conversations with William S. Burroughs*. United States of America: University Press of Missisipi Jackson, 1999.
- JUNG, Carl G.- *O Homem e os seus símbolos*. M.L. PINHO(trad.) Brasil: Editora Nova Fronteira, [1964].
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL Fritz - *Saturn and Melancholy Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Nendeln/ Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
- KRAUSS, Rosalind E. – *The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths*. London: MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1991.
- KWON, Miwon - *One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity*. London : MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 2002.
- LAPA, Pedro – *Linguagem e experiência – Obras da colecção da Caixa Geral de Depósitos*. (cat.). Lisboa: Culturgest. D.L., 2010.
- LEWITT, Sol - *Paragraphs on conceptual art*. Artforum, June, 1967. [em linha] Actual. [Consultado a 16 Novembro de 2016]. Disponível em: http://www.corner-college.com/udb/cproVozeFxParagraphs_on_Conceptual_Art._Sol_leWitt.pdf.
- MARQUES, Bruno - Dimensões utópicas em Pedro Cabrita Reis, in ACCIAIUOLI, Margarida (coord.) [et al.] - *Arte & Utopia*. Lisboa: FCSH/CHAIA/DINAMIA, 2013, pp. 158-170.
- MELO, Alexandre – *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- MELO, Alexandre – *Melancholia* (cat.) New York: Bess Cutler Gallery, 1989.

MELO, Alexandre; PINHARANDA, João; POWER, Kevin - *Cabrita Reis. Da luz como na noite* (cat.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

TAVARES, Miriam – Pedro Cabrita Reis: Ridi Paglaccio (cat.). Vila Nova de Famalicão: Ala da Frente/Documenta, 2016.

MOLDER, Jorge (co-aut.); MELO, Alexandre, (co-aut.); JUSTO, J. M. Miranda (co-aut.) - *Contra a Claridade* (cat.)Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, 1994.

NOGUEIRA, Isabel – *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80 – Vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

PEREIRA, José Carlos – A melancolia e a potência do tempo histórico, in PEREIRA, José Carlos - *Duas notas sobre tempo e memória na obra de Cabrita Reis (década de 90)*. Comunicação ao Congresso Verba Volant, UCP-Braga, 2014, (no prelo).

PEREIRA, José Carlos – *O Valor da Arte*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2016.

PEREIRA, José Carlos – Pedro Cabrita Reis in PEREIRA, José Fernandes - *Dicionário da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, pp 482-486.

PEREIRA, José Fernandes - *Dicionário da Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005.

PINHARANDA, João - *Tendências dos anos 80*. S. João da Madeira: Centro de Arte de S. João da Madeira, 1988.

PINHARANDA, João Lima - *Pedro Cabrita Reis. Todas as obras* (cat.). São Mamede do Coronado: Bial, 2006.

PINTO, Ana Lúcia; MEIRELES, Fernanda; Cambotas, Manuela Cernadas- *Cadernos de História da Arte* – 8. Porto: Porto Editora, 1998.

REZENDE, Joffre Marcondes - *Dos quatro humores às quatro bases*, in *À sombra do plátano: Crônicas de história da medicina* .[Em linha]. Actual. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2009. Actual.2016 [Última consulta a 3 Dezembro de 2016]. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8kf92/pdf/rezende-9788561673635-05.pdf>>.

SARAFIANOS, Aris - Papers of Surrealism. *The many colours of black bile: the melancholies of knowing and feeling* [em linha] Actual. 2005 [Consultado a 30 Agosto de 2016]. Issue 4, 2005. Disponível em: <[http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal4/acrob at%20files/Sarafianos.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal4/acrob%20files/Sarafianos.pdf)>.

SARDO, Delfim – *A visão em apneia*. Lisboa: Babel-Athena, 2011.

SARDO, Delfim – *Das mãos dos construtores II* (cat.) Lisboa:Centro Cultural de Belém-Fundação das Descobertas, 1994.

SCHWARZ, Dieter [et.al] - *Pedro Cabrita Reis: One after another a few silent steps*. (cat.) Hatje Cantz: Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Hamburger Kunsthalle e Museu Coleção Berardo, 2009-2011.

SEARL, Adrian [et.al] – *Pedro Cabrita Reis* (cat.). Portugal: Ministério da Cultura, Fundação Serralves, (em colaboração com Hatje Cantz).2003.

Filmografia e videografia

GUZMÁN, Patricio - *O Botão de Nácar*. França: Atacama Productions, [et.al], 2010;

GUZMÁN, Patricio – *Nostalgia da Luz*. França: Atacama Productions, [et.al], 2015;

LEITÃO, Abílio e MELO, Alexandre - *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Radio e Televisão Portuguesa, 2012;

NABINHO, Miguel – *S/título. Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: RTP2, 2016, (34'm.): cor.; son.

VILLAVERDE, Teresa – *A Favor da Claridade* . Lisboa: Filmes Tejo[et.al], 2003;

WELLS, Orson - *Citizen Kane*. [Registo vídeo] Nova Iorque: Rko Pictures, 1941. 1 DVD (119' m.): cor., son.

CABRITA REIS, Pedro - *One after another a few silent steps*. (Visita guiada à exposição) - [Registo vídeo]. Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, 2011. Avi (2h28m) cor, son.

Periódicos

L.R.D. Pedro Cabrita Reis: Marcas de um percurso. *Jornal de Letras*. Lisboa (13 a 26 Julho de 2011). Pp.18-20.

MACHADO, José Machado; NEVES, Pedro Teixeira. Realidades Utópicas (entrevista com Pedro Cabrita Reis). *Arte Ibérica* nº 32 (Fevereiro de 2000). P. 68-74.

MARTINS, Celso. The whispering paper: Pedro Cabrita Reis. *Expresso: suplemento Actual* (9 de Julho de 2011). P.31.

MELO, Alexandra. Pedro Cabrita Reis: “Entre o destino e a pintura a diferença é o homem”. *Expresso A Revista*. Lisboa (13 de Outubro de 1984). P. 36-37.

MELO, Alexandre - Anos 80, alguns artistas. *Arte Ibérica nº 32* (Fevereiro de 2000). Pp.34-40.

POMAR, Alexandra. A casa da água. *Expresso Cartaz*. Lisboa (12 a 18 de Maio de 1990). P.12.

PORFÍRIO, José Luís. Corpo a Corpo. *Expresso*, suplemento *Actual* (9 de Julho de 2011). P.30.

RATO, Vanessa. Um raio de sol nos olhos. *Público*, suplemento *Ipsilon* (1 de Julho de 2011).pp-34-38.

SOUSA, Rocha. A fundação das coisas. *Jornal de Letras*. Lisboa (13 a 26 Julho de 2011). P.20.

Sítios consultados

Alberto Giacometti

http://giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=surrealismus&language=en

<http://www.fondation-giacometti.fr/>

Apprendre à voir

<https://deprouw.fr/blog/la-devinette-de-willem-van-haecht/>

Art Encyclopedia

<http://www.visual-arts-cork.com/>

Artcetera online magazine

<http://www.artceteramag.com/2013/01/pedro-cabrita-reis.html>

ArteinMemoria

http://www.arteinmemoria.it/english/opere/cabrita_t.htm

ArtForum

<https://www.artforum.com/contact/>

Cadernos de Nietzsche

<http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/home/item/186-lyotard-e-nietzsche-a-condi%C3%A7%C3%A3o-p%C3%B3s-moderna>

CAM - Fundação Calouste Gulbenkian

<https://gulbenkian.pt/cam/publication/pedro-cabrita-reis/>

Câmara Municipal de Lisboa

<http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/sem-titulo-pedro-cabrita-reis>

Diário de Notícias

<http://www.dn.pt/artes/artes-plasticas/interior/tate-modern-adquiriu-quatro-obras-de-pedro-cabrita-reis-2312896.html>

EDP

<http://www.a-nossa-energia.edp.pt/noticias/artigo.php?id=90>

Eduardo Souto Moura-Crematório

<http://www.crematoriumuitzicht.be/nl/meer-weten/architectuur/>

Elisabetta Cipriani. Jewellery by Artists

<http://www.elisabettacipriani.com/pedro-cabrita-reis/>

Fala com ela

<http://falacomela.podomatic.com/>

Forbes

<http://www.forbes.com/sites/gracebanks/2015/11/10/contemporary-artist-pedro-cabrita-reis-creates-jewelry-line-for-elisabetta-cipriani-gallery/#57afc5d97627>

Galeria Juana de Aizpuru

<http://juanadeaizpuru.es/artista/pedro-cabrita-reis/>

Galeria Sprovieri

<http://www.sprovieri.com/london/pedro-cabrita-reis/>

Instituto Camões

<http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-90.html#.WCm54y2LTIU>

<http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/sec20c.html>

Internacional Sculpture Center

<http://www.sculpture.org/documents/scmag03/sept03/reis/reis.shtml>

Jornal Público

<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/um-raio-de-sol-nos-olhos-288373>
<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/edp-adquire-colecao-de-cabrita-reis-o-artista-que-so-comprou-aquilo-de-que-gostava-1720125>
<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/pedro-cabrita-reis-de-pes-bem-assentes-na-terra-25647397>
<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-desenho-tambem-cura-255805>

Jstor

<http://www.jstor.org/>

Lisboa Património Cultural

<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/pecas/Paginas/default.aspx>

Magazzino

<http://www.magazzinoartemoderna.com/pedro-cabrita-reis/>

Mousse Magazine and Publishing

http://moussemagazine.it/pedrocabritareis_thelondonangles_sprovierilondon_2014/

Múltiplo - Espaço de Arte

<http://multiploespacoarte.com.br/pedro-cabrita-reis/>

Museu Coleção Berardo

<http://www.berardocollection.com/?sid=50004&CID=102&work=1626&lang=pt>

Museu Nacional Soares dos Reis

http://triangleintosquare.blogspot.pt/2013/12/o-desterrado-1874-by-soares-dos-reis_4.html

Museum Dhondt-Dhaenens

<https://www.museumdd.be/>

MutualArt

<https://www.mutualart.com/Artwork/-O-Que-Trazia-o-Fogo-/31B5E068D748CC16>

Parque de Escultura Contemporânea

<http://www.barquinhaearte.pt/en/castelo>

Pedro Cabrita Reis

<http://pedrocareis.blogspot.pt/>

Pedro Cabrita Reis in conversation with Sabrina van der Ley

<https://vimeo.com/16479989>

Peter Freeman, Inc.

<http://www.peterfreemaninc.com/artists/pedro-cabritaandnbspreis/images/>

Porta33

http://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/pedro_cabrita_reis_2002/pedro_cabrita_reis.html

PortoLazer

<http://www.portolazer.pt/noticias-porto-lazer/pedro-cabrita-reis-junta-peca-ao-projeto-de-arte-urbana-do-porto>

Projecto M-A-P-Mapa de artistas de Portugal

<http://www.projectomap.com/artistas/pedro-cabrita-reis/>

Repository of Texts by Michel Foucault

<http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>

ROOM Diseño

<https://www.room-digital.com/pedro-cabrita-reis/>

Serralves

<http://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/obras-por-artista/?l=R&col=&cat=>

SpaceTalk 4: Pedro Cabrita Reis e José Capela

<https://youtu.be/Yk5-7HRpO3Q>

Stanford Encyclopedia of Philosophy

<http://plato.stanford.edu/entries/hegel-aesthetics/>

Sul Informação

<http://www.sulinformacao.pt/2012/05/cabrita-reis-considera-%C2%ABperfeitamente-saudavel%C2%BB-reacao-negativa-a-sua-intervencao-na-barragem-da-bemposta/>

Tate Modern

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-pedro-cabrita-reis>

<http://www.tate.org.uk/art/artists/pedro-cabrita-reis-14505>

The MIT Press

<https://mitpress.mit.edu/disciplines/arts/contemporary-art?page=2>

The Pinakotheken

<https://www.pinakothek.de/en>

The Russian Avant-garde Film Series

<http://www.russianavantgarde.copernicusfilms.com/>

The University of Chicago – Hal Foster

<http://csmt.uchicago.edu/annotations/fosterartist.htm>

Figuras reproduzidas

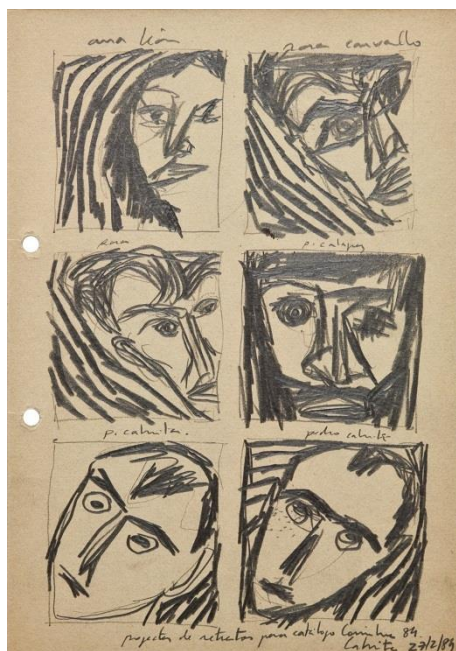


Fig.1
Retratos do Calapez, Croft, Rosa Carvalho, Ana León e eu, A, 1984
Técnica mista sobre papel
29,7x21cm
Imagem: Cortesia PCRStudio
Créditos fotográficos: João Ferro Martins

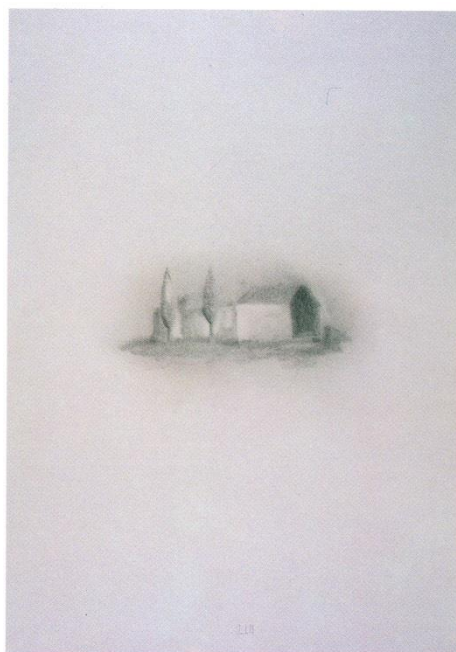


Fig.2
Sem título, 1988
Grafite sobre papel
100x70cm
Imagem: Cortesia PCRStudio.
Créditos fotográficos: João Fabião



Fig.3
Sem título, 1988
Pintura sobre papel
100x70cm
Imagem: CABRITA REIS, Pedro – *Cabeças, Árvores e Casas*. (cat.) Porto: Galeria Roma e Pavia, Lisboa, 1988.
Créditos fotográficos: João Fabião



Fig.4
Sem título, 1988
Pintura sobre papel
100x70cm
Imagem: CABRITA REIS, Pedro – *Cabeças, Árvores e Casas*. (cat.) Porto: Galeria Roma e Pavia, Lisboa, 1988. Créditos fotográficos: João Fabião

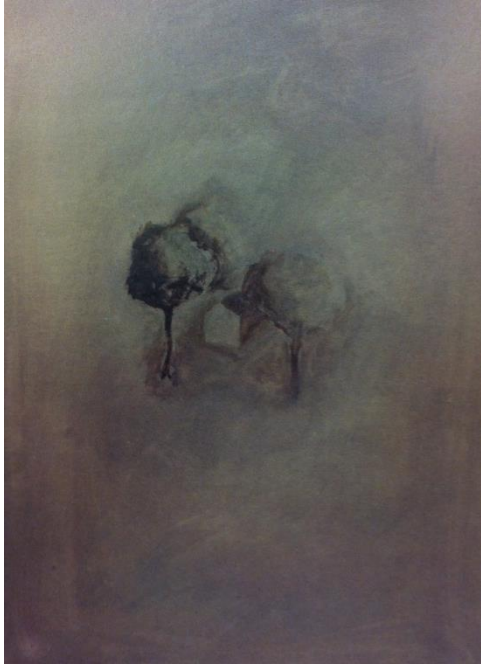


Fig.5
Sem título, 1988
Pintura sobre papel
100x70cm
Imagem: CABRITA REIS, Pedro – *Cabeças, Árvores e Casas*. (cat.) Porto: Galeria Roma e Pavia, Lisboa, 1988. Créditos fotográficos: João Fabião



Fig.6
O que trazia o fogo, 1984
Acrílico sobre tela
100 x 70 cm
Imagem: Cortesia PCRStudio
Créditos fotográficos: Pedro Cabrita Reis



Fig.7
Da ordem e do caos, 1986
Técnica mista sobre madeira
Sem medidas
Imagem: CABRITA REIS, Pedro – *Da ordem e do Caos*. (cat.). Lisboa: Cómicos Editores, 1986.(sem página). Créditos fotográficos: Cómicos Editores.



Fig.8
A sombra da água#8 e #9, 1988
Asfalto sobre masonite
205x52cmx6cm (cada elemento)
Imagem: Cortesia PCRStudio
Créditos fotográficos: João Fabião



Fig.9
Sem título, 1985
 Gesso, tecido, verniz, esmalte sobre portas de madeira.
 200x285cm, cada.
 Imagem: Cortesia PCR Studio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins.



Fig.10
Sem título, 1985
 Óleo sobre tela, acrílico e esmalte sobre
 objecto encontrado e madeira.
 206x25x55cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.11
Antwerp Stairs (Lisbon Version), 1987
 Esmalte sobre alumínio
 160x200x10cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Daniel Malhão/Rosário Sousa



Fig.12
Retrato de Homem, 1986
 Acrílico sobre madeira
 183 x 12.5 x 2.1 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos desconhecidos

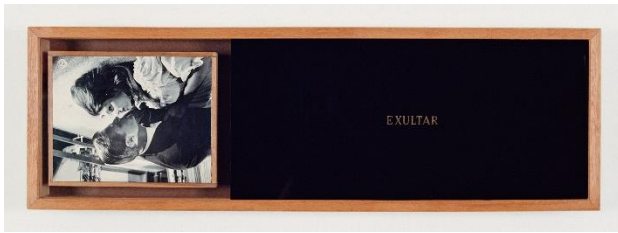


Fig.13

Exultar, 1988

Fotografia a preto e branco, vidro pintado, esmalte e folha de ouro, moldura de madeira

32,5x102,5x8cm

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: João Fabião



Fig.14

E outros sítios mais #27, 2010

Técnica mista e impressão em jato de tinta. Ed.1/3.
95.2 x 145 cm

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.15

Morituri, 1989

Ferro, betume judaico sobre fibra de vidro, folha de ouro e tinta sobre vidro

40x100x200cm

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas



Fig.16

Muito tempo, 1989

Fibra de vidro

75x175x73cm

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas



Fig.17
Melancolia, 1989
 250x120x110cm
 Fibra de vidro e lamparina de azeite encontrada
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas



Fig.18
A casa da pobreza, 1989
 62x200x140cm
 Madeira e gesso
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Luísa Ferreira.



Fig.19
A casa do céu, 1989
 200x164x80cm
 Madeira pintada
 Imagem: PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas.



Fig.20
Horas de calor, 1989
 62x200x140cm
 Madeira pintada e cimento
 Imagem: Cortesia PCRStudio.
 Créditos fotográficos: Luísa Ferreira.

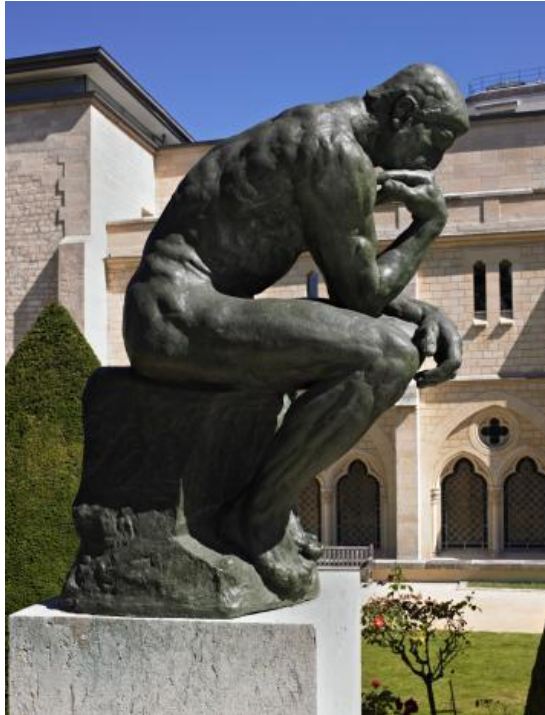


Fig.21
 Auguste Rodin (1840 -1917)
O Pensador, 1903
 Bronze
 189x 98 x140 cm
 Imagem: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/thinker-0>
 Créditos fotográficos: Musée Rodin



Fig.22
 Albrecht Dürer (1471-1528)
Os Quatro Apóstolos, 1526
 Pintura a óleo sobre madeira
 Imagem: <http://paraisonaotemnome.blogspot.pt/2015/02/albrecht-durer-os-quatro-apostolos.html>



Fig.23
 Albrecht Dürer (1471-1528)
Melancolia I, 1514
 Gravura
 23,9 x 16,8 cm
 Imagem: ETTLINGER, Leopold D. - Albrecht Dürer, 1471-1528. [London]: Knowledge Publications, [1966], p.209. Reproduções Meriden Gravure Company.

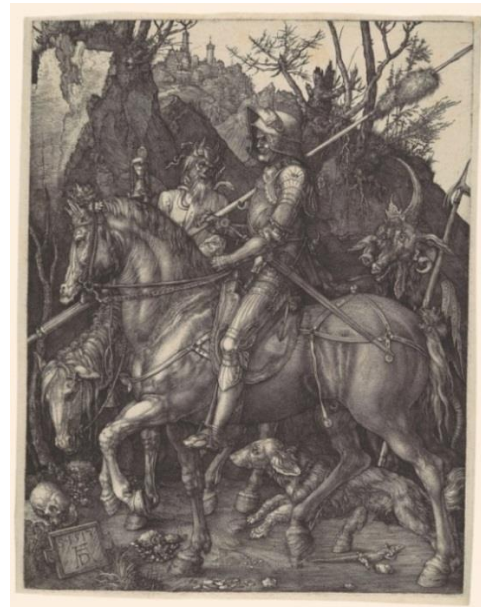


Fig.24
 Albrecht Dürer, (1471-1528)
O Cavaleiro, a Morte e O Diabo, 1513
 Gravura
 24,6 x 19 cm
 Imagem: ETTLINGER, Leopold D. - Albrecht Dürer, 1471-1528. [London]: Knowledge Publications, [1966], p.207. Reproduções Meriden Gravure Company.



Fig.25
 Albrecht Dürer, (1471-1528)
São Jerónimo no seu Gabinete, 1514
 Gravura
 24,7 x 18.8 cm

Imagem: ETTLINGER, Leopold D. - *Albrecht Dürer, 1471-1528*. [London]: Knowledge Publications, [1966], p.208. Reproduções Meriden Gravure Company



Fig.26
 António Soares dos Reis, (1847-1889)
O Desterrado, (1872)
 Mármore de Carrara
 178 x 68 x 73 cm

Imagem: <http://www.museusoaresdosreis.pt/pt-PT/colecao/esculturamnsr/pecasdestaqueesc/ContentDetail.aspx?id=113>



Fig.27
Um quarto dentro da parede, 1989
 Madeira pintada
 200x164x80cm

Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas.



Fig.28
Inferno, 1989
 Madeira pintada
 200x164x80cm

Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas.



Fig.29
Uma ideia de noite, 1989
 Ferro, fibra de vidro e vidro
 50x153x120cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio.
 Créditos fotográficos: Laura Castro Caldas, Paulo Cintra.



Fig.30
 Claudio Parmiggiani
Melencolia 1514-2003
 Mármore
 Medidas desconhecidas
 Imagem: http://h.delamare.free.fr/a_clefs_metaf_galern_e_lice.htm



Fig.31
 Claudio Parmiggiani e Robert Morris
Melancolia II, 2002
 Bronze Mármore
 Instalação site-specific, Itália
 Imagem: http://zeitgenoessischeaesthetik.de/wp-content/uploads/2013/07/site_morris_BetweenWord.pdf.
 Créditos fotográficos: Bill Schillinger.

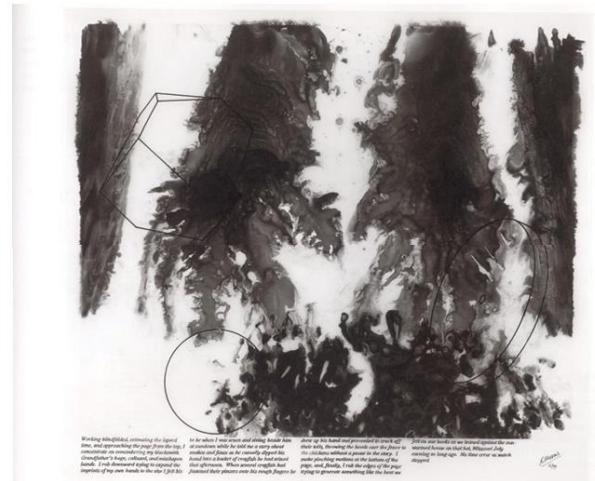


Fig.32
 Robert Morris
Blind Time IV (Melencolia), 1999, (Uma de várias versões)
 Tinta sobre papel vegetal
 74.6 X 76,2 cm
 Imagem: MORRIS, Robert [et.al] - *Blind time drawings, 1973-2000*. Göttingen : Steidl Publishers, 2005. Créditos fotográficos: Cortesia do artista.



Fig.33
 Anselm Kiefer
Melancholia, 1990-1991
 chumbo, vidro, aço e cinzas
 167.01 x 441.96x 320.04 cm
 Imagem: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.309>
 Créditos fotográficos: Anselm Kiefer



Fig.34
 Alberto Giacometti,
Cube (Nocturnal Pavilion), 1934
 Bronze
 Altura, 94 cm
 Imagem: http://giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=alberto_giacometti&page=surrealismus&language=en



Fig.35
Os cegos de Praga#1, 1998
 140x100cm
 Técnica mista sobre papel
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: José Manuel Costa Alves

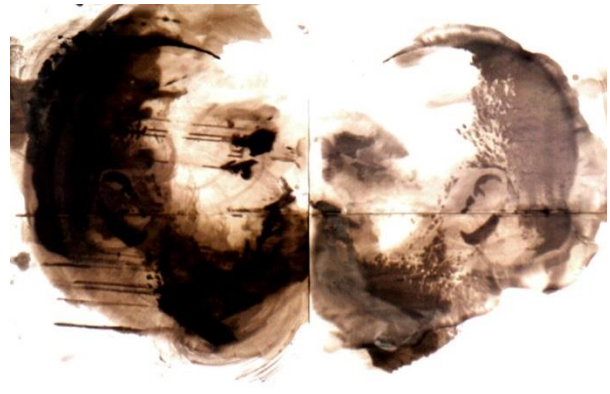


Fig.36
Conversation Piece IV, 1993-94
 Serigrafia, Betume judaico, sobre papel
 140 x 200 cm (4 folhas, cada 70x100cm)
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Laura Castro e Paulo Cintra.



Fig.37
Unframed #3, 2008
 Alumínio , vidro duplo, borracha , madeira, luzes fluorescentes e cabo elétrico.
 275 x 422 x 17 mm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.38
The Cotton Fabric Painting # 17, 2007
 Alumínio, vidro duplo laminado e algodão;
 261 x 633 x 18 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins.



Fig.39
Raw Canvas#3, 2014
 Tela crua, acrílico sobre vidro e alumínio
 102 x 73.5 x 14 cm
 Imagem: Cortesia PCRSTUDIO
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.40
Echo der welt I, 1993
 Madeira, gesso cartonado, tijolos, serapilheira, cadeira e mesa de madeira, radiador, jarro de água, óleo sobre cartão, desenho sobre papel vegetal, livro, tubos de cobre, mangueira de borracha, cabos eléctricos, lâmpadas.
 304 x 450 x 133 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Eliane Laubscher



Fig.41
Absent names, 2003
 Alumínio pintado, cobertura de feltro, ar condicionado, luzes fluorescentes
 400x1000x600cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Daniel Malhão/Rosário Sousa



Fig.42
A pianista, 1971
 Tinta permanente sobre papel
 31.2x24,6cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins

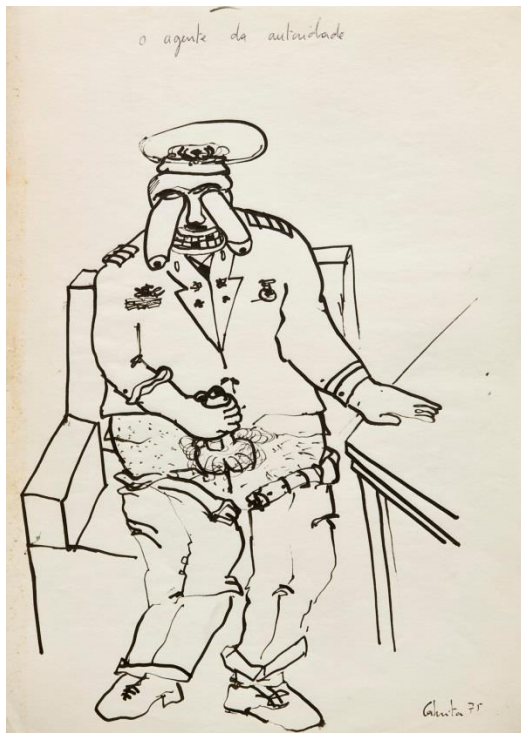


Fig.43
O agente da autoridade, 1975
 Tinta-da-china sobre papel
 29,4x21cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins

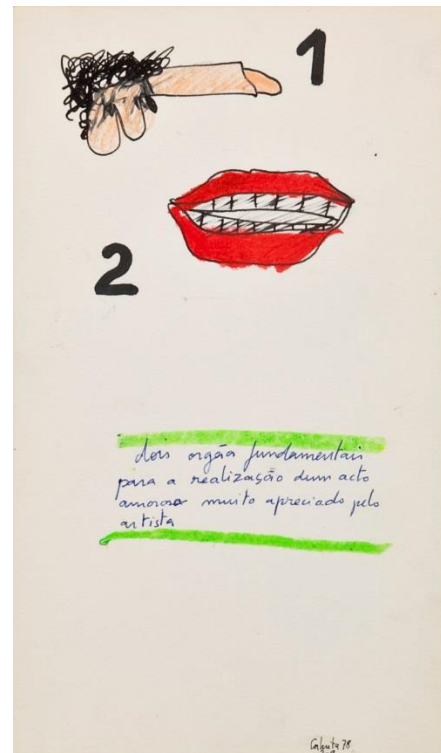


Fig.44
 $\frac{1}{2}$ (*D.D- drim King dreams*), 1978
 Técnica mista sobre cartão
 21,3x12,3cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.45
Como é normal, 1986
 Técnica mista sobre papel
 29,5x21cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins

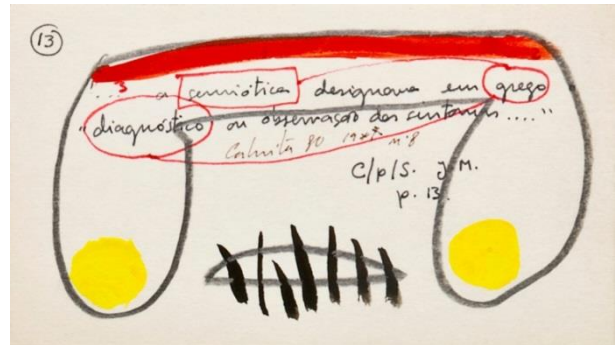


Fig.46
 99-g-sS-série S/Signo/Sinal, 8, 1980
 Técnica mista sobre cartolina (fichas de Semiologia)
 7.9x13cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.47
Ferida, 1990
 Grafite e tinta indiana sobre papel
 21x30cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins

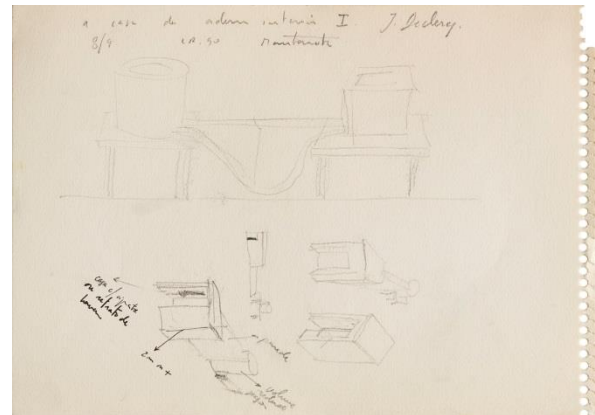


Fig.48
A casa da ordem interior I, 1990
 Grafite e caneta de feltro sobre papel
 21 x 29,5 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.49
The Frick Collection #02 (black), 2001
 44.5x37.5cm
 Acrílico sobre impressão offset
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Tânia Simões



Fig.50
Ter uma casinha no campo, 2000
 Dimensões variáveis (9elementos)
 Acrílico sobre tela
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Rodrigo Peixoto

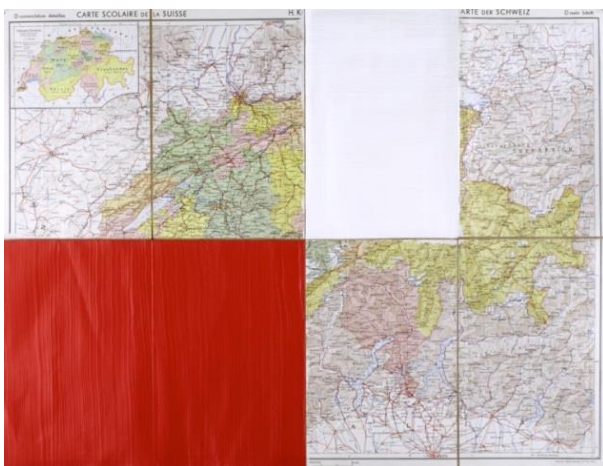


Fig.51
...Arte der Schweiz, 2001
 50x65cm
 Acrílico sobre mapa encontrado
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Tânia Simões



Fig.52
The lichen series#6, 2007
 Aguarela sobre papel
 48x36cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.53

I dreamt that your house was a line, 2003

Luzes fluorescentes, cabos electricos, tinta

Imagem: SCHWARZ, Dieter [et.al] -*Pedro Cabrita Reis:*

One after another a few silent steps. (cat.) Hatje Cantz:

Museu Coleção Berardo [etc], 2009-2011, p.46. Crédito

fotográfico: Roland Gutierrez



Fig.54

A Casa do Silêncio Branco, 1990-1991

240 x 200 x 214 cm

Madeira, gesso e jarro com água

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográfico: Claudio del Campo

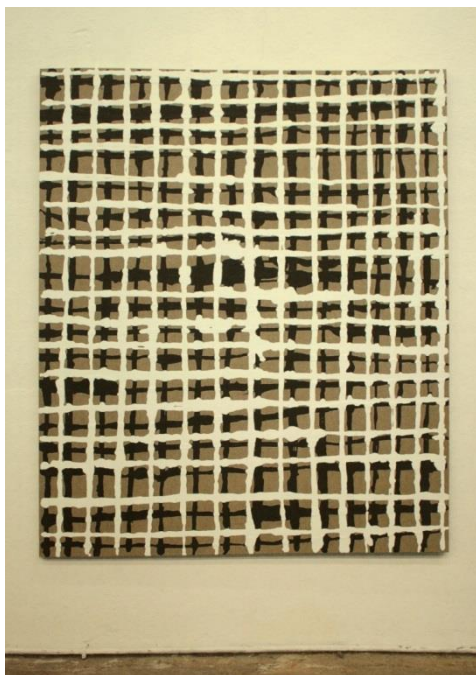


Fig.55

The Grid#13, 2007

Oléo sobre tela

211x181cm

Imagem: Cortesia PCRStudio

Crédito fotográfico: João Ferro Martins

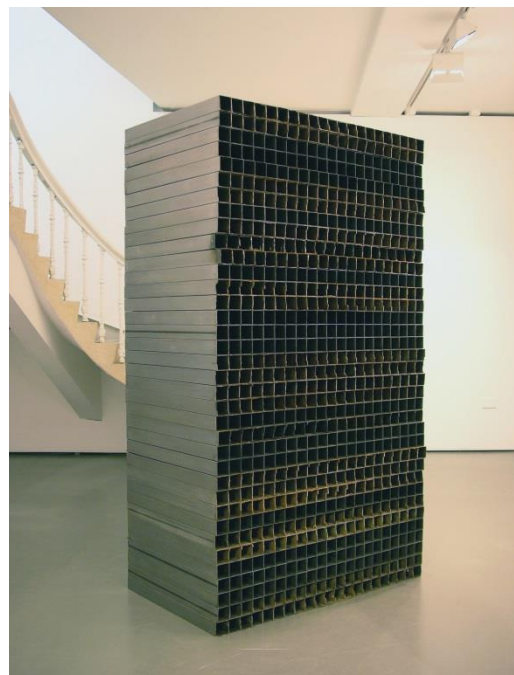


Fig.56

Compound#7, 2007

Aço

225x125x75cm

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Tânia Simões



Fig.57
Alexandria, 1990
 85 x 1400 x 1100 cm
 Madeira e gesso
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas

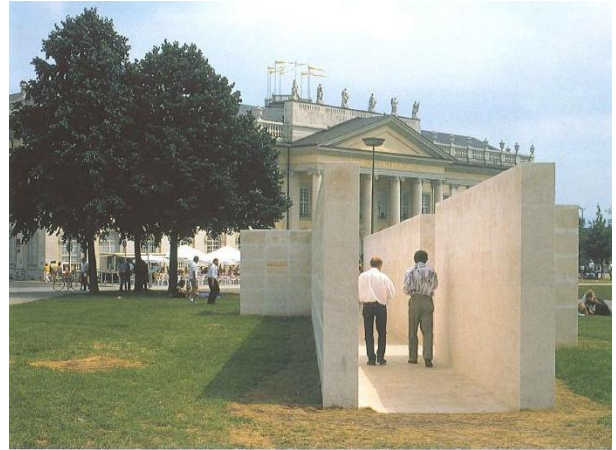


Fig.58
Rio, 1992.
 Mármore
 255x630x2530cm
 Imagem: SEARL, Adrian [et.al] – *Pedro Cabrita Reis* (cat.). Portugal: Ministério da Cultura, Fundação Serralves, (em colaboração com Hatje Cantz).2003, p.82,83. Créditos fotográficos: Dirk Pauwels



Fig.59
Scala Coeli, 1992
 Madeira, plástico e lençóis
 80x600x250cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Claudio del Campo



Fig.60
H.Suite XII, 1993
 Madeira, vidro, tubos de cobre, mangueira de borracha, pano crú, campânulas de vidro, lâmpadas, cabos eléctricos e corda.
 150x140x700cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas.



Fig.61
São Paulo, São Paulo, 1994
Site-Specific, dimensões variáveis
 Cobertor de lã, madeira, refrigerador de água, grãos de café
 Imagem: Cortesia PCR Studio
 Créditos fotográficos: Eduardo Ortega



Fig.62
Das mãos dos Construtores II, 1993
 Fibrocimento, tijolos, mesa de madeira encontrada, bicicleta roubada, sardinheiras em vasos e contentores de rede de ferro
 Várias dimensões
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro Caldas



Fig.63
Das mãos dos Construtores I, 1993
 Madeira, cimento, tijolos, fibrocimento e escada de madeira
 200 x 4000 x 1500 cm (aprox.)
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: José Fabião

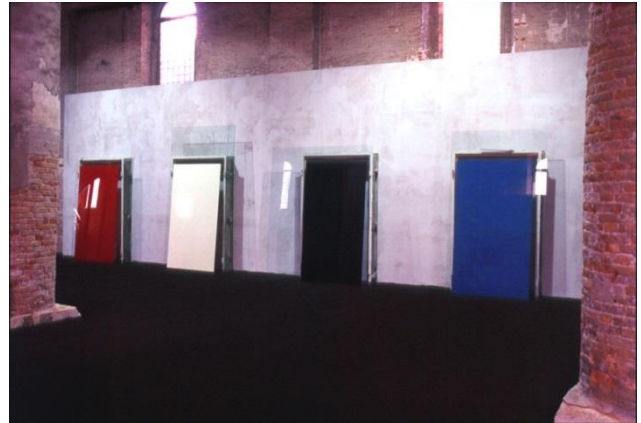


Fig.64
Lisbon Gates, 1997
 Esmalte sobre vidro, molduras de alumínio encontradas
 Quarto elementos / vermelho: 238 x 180 x 38 cm;
 alabastro: 198 x 165 x 38 cm; preto: 250 x 212 x 38 cm; azul: 270 x 156 x 38
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Atilio Maranzano



Fig.65
Estranhas aves#18, 2000
 Técnica mista, aguarela sobre impressão a jacto de tinta sobre papel Fabriano
 100x70cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Rodrigo Peixoto.



Fig.66
Blind Cities # 4, 1998
 Site specific (aprox. 300 x 1500 x 100 cm)
 Contraplacado, tela asfáltica, janelas standard de alumínio e acrílico sobre vidro.
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Paolo Pellion



Fig.67
Dans le ville#2, 1998
 180x414,5x80cm
 Alumínio, contraplacado, fita adesiva, esmalte sobre platex, plexiglass colorido
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Marc Domage



Fig.68
Balance of light, 1999
 180x100x65cm
 Objecto de madeira encontrado, projector de halogénio
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: José Manuel Costa Alves



Fig.69

Cabinet d'Amateur#1, 1999.

Acrílico pintado sobre plexiglass, moldura de alumínio e madeira prensada.

77 pinturas, 100x100cm.

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: José Manuel Costa Alves



Fig.70

The Gallery Portrait, do artista do livro Heinrich Kürz.

Imagem: <http://www.re-visionses.net/spip.php%3Farticle34.html>



Fig.71

Catedral #1, 1999

Tijolos, cimento, esmalte

350 x 180 x 115 cm (distruída pelo artista depois da exposição).

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Reni Hansen (Kunstmuseum Bonn)



Fig.72

Casa do Esquecimento, 1990

165x220x60cm

Madeira, gesso e jarro de vidro com azeite

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Manuel Aguiar e Manuel de Oliveira



Fig.73

A casa dos murmúrios, 1990

Madeira e gesso

73x400x100cm

Imagem: SEARL, Adrian [et.al] – *Pedro Cabrita Reis* (cat.). Portugal: Ministério da Cultura, Fundação Serralves, (em colaboração com Hatje Cantz), 2003, p.54. Créditos fotográficos: Claudio del Campo.



Fig.74

O Quarto de Platão/Mimesis, 1995

Madeira, estrutura metálica, espelho e barro

Dimensões variáveis

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro.



Fig.75

O quarto de Platão/Anima, 1995

Madeira, espelho, tubo de ferro, vaporizador

Dimensões variáveis

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro



Fig.76

O quarto de Platão/Aletheia, 1995

Madeira, projectores de halógeno, manta.

Dimensões variáveis

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Paulo Cintra e Laura Castro

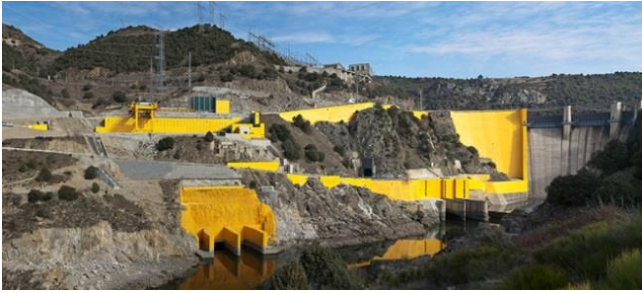


Fig.77

Da cor das flores, 2011

Barragem da Bemposta, no Mogadouro.

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: João Ferrand.



Fig.78

Monumento ao Doutor Azeredo Perdigão, 1997

Betão

610x300x300cm

Créditos fotográficos: Sónia Moreira



Fig.79

Rio (*Sem título*, na placa de identificação), 1998

Painel de azulejos

Sem dimensões

Créditos fotográficos: Sónia Moreira



Fig.80

As origens do mundo, 2003

Painel de azulejos coloridos

Sem dimensões

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Tânia Simões



Fig.81
Palácio, 2005
Site- specific
 Imagem: Cortesia PCRStudio



Fig.82
Oficina, 2016
 Alumínio, luzes, fio eléctrico
Site-specific
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferrand



Fig.83
A room for a poet, 2000
 Tijolos, cimento, madeira, árvore.
Site Specif (Dimensões variáveis)
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Dirk Pauwels



Fig.84
Hatje Cantz Suíte.pp.174,175, 2003
 90x140cm
 Acrílico sobre prova digital montada em PVC
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Crédtos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.85

The passage of the hours, 2004

Aço, cimento, tijolos, alumínio, vidro, luzes fluorescentes,
800 X 2400 X 800 cm

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos desconhecidos



Fig.86

Looking at silence, 2011

Cimento e tijolos

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos desconhecidos



Fig.87

Sede, 2002

150x120cm (edição de 50 unidades)

Serigrafia sobre papel

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Tânia Simões



Fig.88

Brick Columns, 2005

Dimensões variáveis

Estrutura em ferro, tijolos e cimento

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: Massimo Piersanti



Fig.89
The Moscow Piece, 2006
 Alumínio, madeira, tinta acrílica e luzes fluorescentes.
 25 x 400 x 73 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Tânia Simões



Fig.91
Limbo, 2009
 Gesso, alumínio e madeira
 72 x 449 x 206 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.90
The Unnamed Word #1, 2005
 Duas torres de metal, luzes fluorescentes, vidro pintado,
 madeira pintada e cabo elétrico.
 249,5 x 434 x 181 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Marc Gisler



Fig.92
The Harbor (two elements), 2004
 Tijolos e cimento
 À esquerda: 220; à direita: 270
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Pier Vincenzo Rinaldi

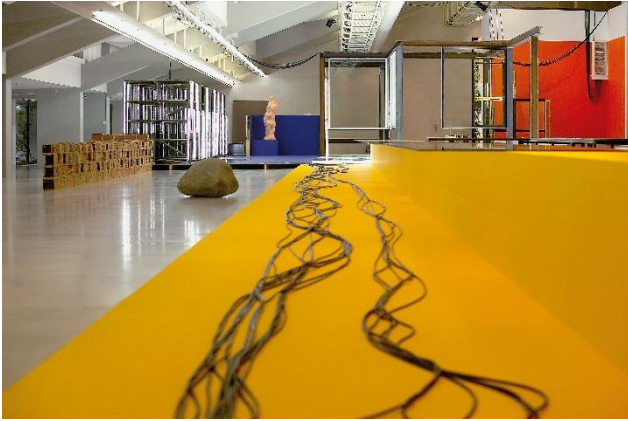


Fig.93
Fundação, 2006
 Instalação-Vários materiais e dimensões
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferrand



Fig.94
The White Room (about T.S. Eliot), 2006
 Alumínio, vidro duplo laminado e algodão
 261 x 211 x 18 cm (5 elementos /cada)
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferrand



Fig.95
B7, 2015
 Ferro e ouro
 1200x1808
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Riccardo Abate



Fig.96
O meu corpo, de 1991
 30,5x25,4x25,4cm
 Madeira e feltro(desenho a grafite no interior)
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Tony Cunha



Fig.97
Self-Portrayed in the Studio#2, 2008
 Lambda prints, 60x40cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.98
Flor negra, 1999
 Esmalte sobre alumínio (4 elementos)
 400x400
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: José Manuel Costa Alves



Fig.99
Castelo, 2012
 Granito
 300 x 180 x 180 cm
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: João Ferro Martins



Fig.100
Two doors and an orange square, 2000
 Duas portas encontradas, esmalte sobre vidro
 204x105x35.
 Imagem: Cortesia PCRStudio
 Créditos fotográficos: Sebastian Schobbert.



Fig.101

A remote whisper, 2013

Técnica mista

Dimensões variáveis (*Site specific*)

Imagem: Cortesia PCRStudio

Créditos fotográficos: João Ferrand

ANEXOS

I - Entrevista a Pedro Cabrita Reis

Realizada no seu atelier a 14 de Dezembro de 2016.

1. Que papel tem o artista na sociedade de hoje? Em que medida as condições do exercício desse papel diferem do dos anos 1980?

Não consigo imaginar que o papel do artista seja diferente em qualquer época da história, seja agora, nos anos 80, ou no século XIV. Posso imaginar e aí temos de admitir que é verdade, que os condicionalismos materiais, de ordem sociológica, económica, política, cultural, são, com efeito, diferentes. Aquilo que os artistas fazem, representam ou induzem na sociedade é sempre a mesma coisa, ou seja, é um olhar sobre as circunstâncias do seu tempo e a transformação desse olhar e daquilo que essas circunstâncias para eles trazem, transformar isso numa matéria de inteligência, num magma de perceção daquilo que é o mundo em que as pessoas vivem em cada época. Portanto, o que Velásquez fez, Rembrandt tinha feito, Picasso virá a fazer, Beuys e o Bruce Nauman também, e é o que eu faço. O que é que eu faço e o que é que esta gente toda faz? Nos olhamos de um modo diferente para aquilo que todos os outros olham todos os dias e interpretamos e materializamos essa interpretação nas nossas obras, sejam sonatas, poesia, desenhos, filmes, pinturas, e é com esse enormíssimo tesouro de uma realidade transformada e devolvida diferente às pessoas, que se faz a trajetória dos artistas no mundo, independentemente do tempo histórico em que vivem.

2. Como é que a melancolia existe em si e qual a dimensão que ela tem na sua obra?

Você neste trabalho tratou bastante bem disso e em variadíssimos momentos você recorre, digamos, há uma retomar ao longo do texto, um mais em *bold*, que aparece com mais profundidade. Não creio que tenha nada a acrescentar, mas posso apenas sublinhar algo que você percebeu, e que inclui no seu raciocínio, que é a melancolia é claramente a certeza da ausência de Deus. Dito desta forma fica muito mais simplificado e é um *statment*. E essa ausência de Deus, é de facto claramente a notícia de que a liberdade é inevitável à condição humana. Não há nada que possa determinar de uma forma...à

exceção da morte física, nada existe que condicione o pensamento de uma artista ou sequer a ação do homem. Há evidentemente todas as teias de índole política, social, militar, ética, moral, por aí a fora. Se nos abstrairmos da reflexão sobre o tecido social entendido genericamente e nos concentrarmos no grupo reduzido dos artistas, e se você reduzir ainda mais e falar com o Pedro Cabrita Reis, ele dirá que a melancolia é por, assim dizer, a noção da liberdade absoluta e do abandono de Deus por inexistência do mesmo. O que faz com que só possamos fazer tudo o que tenhamos que fazer. E não há ninguém, ou nada poderá permitir julgar isso. O único julgamento será o do *outro* e será o apagamento que a história inevitavelmente trará a tudo o que se vai fazendo.

3. Num artigo do Público, aquando uma conferência na Universidade do Algarve, dizia “Não há pintores, escultores, cineastas. O que há é pessoas que vivem a criatividade”. Contudo afirma que por vezes é escultor, por vezes é pintor. Como se posiciona hoje?

A minha resposta a esta pergunta é: Artista.

4. Na prática, como é o seu processo criativo?

Todos os processos criativos, desejaríamos nós, que fossem absolutamente idiossincráticos, e têm de o ser, porque se não fosse não se conseguiria detetar e auscultar uma diferença entre os artistas, entre os criadores. Se estes autores o fossem da mesma forma, não haveria autores, havia uma massa anónima de pessoas que produziam determinado produto, ou um determinado objeto, a consumir ou não pelo resto da comunidade. Ora, se assumirmos que há uma idiossincrasia que determina uma absoluta exclusividade no modo da produção do trabalho, temos que admitir então a absoluta e inevitável individualidade do olhar. Ou seja, a metodologia, o processo da produção difere, porque ela responde à unicidade e à inegável individualidade do olhar. E para esse olhar que é único, tem que haver um processo de produção que lhe corresponda e que materialize aquilo que o olhar traz ao pensamento. Entre o olhar e o objeto feito, há a instância do pensamento e há a instância da materialização do pensamento antes dele ser transformado num corpo objectual, uma pintura, um poema, uma pauta, um *score*, e nesse caso eu diria que o meu processo de trabalho tem como

particularidade a circunstância de, desde logo, ser permanente, ou seja, imagino que os artistas serão todos assim, não tenho um horário para ser artista e outro horário para ser cidadão. Faço tudo ao mesmo tempo, o que é a mesma coisa que dizer: estou sempre a trabalhar. E isto dito de uma forma mais exigente, eu diria que, o que substancia o que eu acabei de enunciar é que, de facto, a ferramenta mais importante de um artista é a curiosidade. Ora a curiosidade exerce-se sem intervalos, sem fissuras, em regime de continuidade e eu arriscar-me-ia a pensar que até durante o sono mais profundo essa curiosidade está em ação, porque o cérebro, como nós sabemos, trabalha muito mais durante a noite para sistematizar o que foi absorvido durante o tempo de vigília e, portanto, provavelmente, enquanto eu estou a dormir, a minha curiosidade continua a laborar e produz sintetizações do que eu apreendi, enquanto estava em estado de vigília, ou seja, acordado. Nesse particular, além da curiosidade que é a substância base de qualquer método de produção, o que é que vem a seguir, e aí sim, já se prende com a natureza de cada autor, com a idiosincrasia. Ao contrário do que possa parecer, quase que me arriscaria a dizer que sou um artista realista, e não abstrato, no sentido em que tudo aquilo que existe nas minhas pinturas, desenhos ou esculturas, provém de uma qualquer emoção, experiência, ou imagem original, que é colhida obviamente da realidade, seja ela a realidade que envolve o sujeito, eu, seja da realidade que é fruto da transformação das perceções que vou acumulando do dia, ou do caminho. Nesse particular, poderia dizer que recolho lixo, mas o lixo interessa-me, e por aí, podíamos voltar à questão da melancolia, o “lixo”, dito de uma forma genérica. O que é que é o lixo se não a marca da passagem do homem, o lixo é apenas um conjunto de objetos que carregam uma memória, deixados ou abandonados e que são retomados por outros, como eu, e que os usam, para reconfigurar um possível sentido para o mundo, para a vida, coletiva ou individual, e isso é feito através da obra de arte que integra essas matérias de abandono, que são reconfiguradas como matérias projetivas. A criação da memória, que é uma coisa que também se fala quando se analisa o meu trabalho, não se trata da memória entendida como um exercício de nostalgia em relação a circunstâncias e momentos do passado, mas, sim, uma memória que deve ser entendida como um *thesaurus*. E porque é que é esse *thesaurus*? Porque essa memória, que é projetiva, não se debruça sobre o passado enquanto inalcançável, a não ser conceptualmente, ela projeta-se no futuro, ou seja, por memória entende-se a criação daquilo que será a noção de si-próprio, a noção do mundo, uma noção do nosso lugar. É preciso destrinçar aquilo que na palavra memória pode ser entendido como um exercício de nostalgia ou

memória entendida como um pacote de sinais que determinam a nossa natureza. Os artistas trabalham com a memória para depois do tempo, ou seja, recolhem na sua experiência diária toda uma série de informações, de sensações e de experiências que plasmam no seu trabalho, e o seu trabalho fala disso à frente do tempo da história. É em direção a essa obra do artista, que está para lá da experiência comum e diária da comunidade, quando a comunidade chega ao encontro da obra do artista, revê-se a posteriori naquilo que não sabia que tinha sido. Falamos aqui de melancolia, nostalgia, memória, tudo de repente. Mas ainda não falamos do processo criativo. Isto é um grande pano de fundo para se perceber como é que eu me entendo enquanto artista. Se nos quisermos concentrar num patamar mais especificamente técnico, ou metodológico, ou prático, dir-lhe-ia que faço tudo ao mesmo tempo, não tenho quaisquer diferenças, posso estar a fazer uma escultura e de repente faço um desenho. Não tenho aquela coisa de ateliê, como outros artistas têm. A minha noção de ateliê é apenas um sítio onde eu faço coisas, pode ser a garagem do meu vizinho, pode ser a praia. Para alguns hoje é uma configuração romântica e anacrónica do processo de criação artística, sabemos, há livros escritos sobre isso, (idióticos a maior parte deles), mas o ateliê na prática, se tivesse de ser absolutamente rigoroso, e quero ser, o ateliê de facto é a mente, porque é aqui que estou a fazer tudo. Eu não faço experiências, quando trabalho, tudo aquilo que eu faço é feito na hora e não tem correções. A grande correção, é se olhar para aquilo e deitar fora a seguir porque não me interessar, mas não melhora, não corrijo, não aperfeiçoo, não apago, porque está tudo feito. Eu passo algum tempo a pintar as minhas pinturas na cabeça, não tomo sequer notas. As notas que eu tomo para as pinturas são à posteriori. Não faço projetos. Estou a lembra-me dos belíssimos livros de notas do pintor José Loureiro, que são tão bonitos os livros como as pinturas. Ao contrário dele, e de muitos outros, não faço nada disso. Quando pinto, pinto direto. Sei exatamente o que vou pintar. Nunca tive na minha vida aquela coisa de que se fala, sobre o medo da tela ou do papel em branco. Eu não sei o que é que isso quer dizer.

5. Vê imagens?

Vejo, com muita clareza. Sei, exatamente. Aliás nestes cadernos que tenho amiúde aparece a palavra “visão”. Não no sentido esotérico ou teleológico ou metafísico da palavra, mas no sentido claro que tive uma visão, ou seja, vi. Vi esta escultura, vi esta

pintura, vi esta série de desenhos, e quando parto para ela o meu corpo já sabe o que é que vai fazer. A minha inteligência teve o cuidado de transmitir atempadamente à mão quais os gestos necessários para executar aquilo que o meu espírito já sabia.

6. Há momentos em que a matéria o domina?

Não é a matéria que me domina. Obviamente que quando passo numa rua e há um processo de demolição e estão amontoadas, a impedir a passagem das pessoas num passeio, uma quantidade de coisas que designaríamos genericamente como “lixo”. É evidente que só uma ou outra dessas coisas me capta a atenção e me seduz, e são essas que eu levo embora. Não pela sua qualidade matérica *per se*, não existe tal em abstrato, mas porque alguma qualidade matérica implica algum tipo de memória ou vivência que se percebe. Se olhar com muita atenção para uma porta, consegue ouvir os barulhos que se passaram por trás e pela frente dessa porta. A qualidade matérica sé deverá ser invocada como sintoma da carga vivencial de cada objeto. Portanto, eu não tenho o pendor da sensibilidade plástica, como outros colegas poderão ter. Não me interesso pelas coisas em abstrato, não olho para uma porta porque é velha e digo “ai que bonita”. Interessa-me, como veículo, como “máquina do tempo”, que me traz coisas que quero usar no meu trabalho, como toda essa história do tempo que inegavelmente essa porta transporta.

7. É o que a natureza do objeto lhe sussurra?

Era interessante que na nossa cultura conseguíssemos reaver uma coisa que é inerente a culturas ditas primitivas, que é a animação do objeto, que é imbuí-lo de uma identidade. Nós perdemos essa capacidade. Não ouvimos a terra, não ouvimos a água, não ouvimos as árvores, embora isso possa ser feito. E isso existe, é um corpo de pensamento e uma forma real de nos relacionarmos com o que está à nossa volta, mas nós esquecemo-nos disso, desse rumor, já há muitos séculos.

8. No catálogo *Todas as obras* de 2006, João Pinharanda refere a série *Cegos de Praga*, de 1998 e, *los ciegos*, de 1995, dizendo que a Pintura são os olhos do pintor e a escultura as suas mãos. Gostava que comentasse?

Embora perceba o que é o que o João pretendia ao fazer este faseamento, eu gostaria de contrapor o seguinte. O próprio corpo pensa, o meu corpo total. O meu corpo, antes do cérebro, sabe se aquilo que eu fiz é bom ou não, porque quando eu faço uma escultura ou uma pintura que me agrada, que têm um grau de perfeição quase absoluto, eu tenho uma exultação física que é um milésimo de segundo anterior à percepção intelectual de que aquilo é bom mesmo. Há uma espécie de orgasmo físico, não do plano sexual, mas como uma distensão muscular, descarga qualquer, uma adrenalina de uma substância que desconheço, mas tenho a memória dessa experiência e posso lhe dizer asseguradamente que o corpo tem uma inteligência própria, esse corpo sabe, antes do meu pensamento crítico, se aquilo é ou não é bom, aquilo que acabei de fazer. Sei exatamente as obras em que isso me aconteceu e sei exatamente as em que isso não aconteceu. O corpo pensa, era a forma como deveríamos desenvolver esta hipótese enunciada pelo João Pinharanda.

9. Qual a sua relação com o que genericamente chamamos de espiritualidade?

Tenho sentimentos contraditórios em relação ao que genericamente se designa por espiritualidade. E porque? A espiritualidade é um cavalo de batalha de um pensamento de direita e reacionário, por oposição aquilo que eles considerariam o materialismo que seria, de um lado, assacado ao entendimento dialético da realidade, sustentador de um pensamento marxista, ou, por outro lado, o materialismo na sua aceção moralista e mais pobre, que é o materialismo capitalista. A direita que supostamente se gosta de colocar num território de não-pecado, de absoluta identidade por um pensamento justo, sendo que é certo que é nisso que é mortal e mortífera, porque não há maior beleza senão justamente no pensamento injusto, no caos, na confusão, no medo, no horror, na alegria logo a seguir, esse, sim é o exercício da vida e, como tal, é aquilo que é mais próximo de uma atitude religiosa. É a vivência, absorção, a noção exata que só o erro, só o caos, só o inesperado é que está próximo da perfeição que alguns gostariam de localizar no conceito de Deus. Não existe tal coisa. Existe a beleza da fragilidade humana, toda a

violência que isso acarreta e também, toda a beleza que isso tem. Nesse particular, a espiritualidade tem sido, ao longo dos tempos, uma arma utilizada por um pensamento ao qual eu me oponho em absoluto. Contudo, é evidente que há outras formas de entender esta espiritualidade, que menciona. E onde é que ela pode ser produtiva no meu modo de pensar? É quando lhe digo assim: a coisa mais importante que a arte tem - e é nisso que ela é absolutamente e inexoravelmente inerente ao espírito e à ação humana -, é porque é, totalmente inútil. A arte é totalmente inútil. Mas se é de facto inútil, como poderíamos comprovar, como poderíamos justificar, esta inevitável continuidade ao longo da civilização e da nossa existência no mundo, esta atividade que aparentemente para nada serve, e na qual não saberíamos distinguir os verdadeiros porquês, as verdadeiras origens, como ela se desenvolve, porque é que é tão cara ao espírito humano, como ninguém consegue acabar com , nem o horrores das situações políticas de maior abjeção, nem os cínicos mais encorpados? E isto continua. Talvez seja nesta resiliência, nesta inevitável existência, e que não me parece que haja de algum modo capacidade de imaginar que isto acabe, a não ser evidentemente que morram todas as pessoas. Para falar de espiritualidade, falaríamos disto, como a materialização possivelmente mais perfeita daquilo que seria a espiritualidade que me interessa.

10. Mesmo utilizando materiais comuns e de reconhecimento coletivo, existem muitos espectadores que não conseguem interpretar a sua obra. Que justificação encontra para esta dificuldade?

A justificação é de índole meramente sociológica. Do ponto de vista do materialismo dialético fala-se da rutura entre a infra e a supra estrutura. Ou seja, na prática, houve um momento qualquer na história da humanidade em que se separaram as famílias, e se num período primitivo, de há milhões de anos, imaginaríamos que não havia diferença entre o homem e o artista, entre o guerreiro e o artista, entre a mulher e o artista, com a evolução da sociedade, a tendência naturalmente é ir à especialização. É natural que, do ponto de vista histórico, a tendência seja que todos aqueles que são os territórios da supra estrutura, tenham tendência a avançar de uma forma mais rápida do que a matéria do pensamento cultural da sociedade em geral. Como nas escolas as pessoas não aprendem sobre aquilo que é a arte do seu tempo, é natural que quando crescem não tenham as armas, as ferramentas e o olhar necessário para poderem fazer a experiência

da arte contemporânea, sem que isso introduza hiatos, ou recusas, ou perplexidade nessa relação. É por isso que digo que é sociológica. Se imaginássemos um mundo perfeito, em que não há nem diacronismos nem anacronismos, há apenas sincronismos entre a experiência cultural do ensino, a aprendizagem da natureza do mundo que nos rodeia, do pensamento que dele sai, que é inerente, e as práticas artísticas. Se não houvesse essa ferida, essa separação, então esta pergunta não existia. As pessoas não são estúpidas, de forma alguma. Muitas delas tem vontade e não encontram resposta. Isso já é um problema político, já nem é sociológico. O que nos temos que fazer é começar nas escolas. Em vez de aprender o hino nacional, que é anacrônico, devíamos de aprender provavelmente a história da pintura a partir de Cézanne. Quando um aluno chega ao liceu, deveria saber tudo o que se passa entre Cézanne e Bruce Nauman ou Beuys. E aí, os nossos públicos de museu vão aumentar exponencialmente. Aí sim, teremos os nossos museus cheios de gente.

11. Onde, ou qual é o lugar do espectador para si?

O espectador acaba o obra e confere-lhe um sentido, o seu sentido. Portanto a obra exponencia o seu corpo em cada espectador, aumenta, voa, sai de um sítio e vai para o outro, vai no pensamento. Tem um grau de difusão como um vírus. O lugar do espectador é ser o portador de vírus. Quero infectar as pessoas com o meu trabalho.

12. Gostaria que me falasse um pouco de como é a génese das suas intervenções artísticas, como a que aconteceu na Barragem da Bemposta? Considera essa obra arte pública, ou esta designação é insuficiente? Para além da semelhança da cor utilizada, acha que existe alguma ligação entre a sua intervenção e a *The Floating Piers* de Christo no Lago Iseo, em Itália, que permite andar sobre a água?

Nunca gostei dos trabalhos do Christo. Recebi uma encomenda da EDP para intervir numa barragem, tinha duas possibilidades e escolhi a que me pareceu mais bonita. Todas as obras de arte são públicas. Isto é uma designação jornalística, não há nada pior. Desde que haja duas pessoas a ver obra, passa a ser pública.

13. Sei que foi convidado a criar um conjunto de peças de joalheria em 2015. Gostaria que me falasse um pouco sobre essa experiência. Como funcionaram para si, as relações de escala?

As minhas respostas estão na carta. Mas devo-lhe confessar que tenho maior facilidade em trabalhar em escalas grandes do que em escalas pequenas. Mas tenho também uma grande apetência, por trabalhar naquilo a que se chama “artes menores”. Gosto de fazer cerâmica. Fiz vidro em Murano, mas não correu bem, mas gostaria de voltar a trabalhar em vidro. Relativamente à joalheria, gosto de fazer elementos para o pulso, que é para mim o que é mais próximo do entendimento da escultura. Fiz as peças na oficina de um amigo meu, que me ensinou a tirar partido dos erros, e, claro, aproveitei ao máximo para exponenciar essa experiência. Assim, esta pergunta tem uma resposta, como fazer, é deixando-te ir, não te impondo nenhuns limites.

14. Gostaria que me falasse da experiência, e do que sentiu quando foi modelo de observação primordial no projeto *Os Outros* para o Pavilhão 27, com os utentes do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, antigo Júlio de Matos?

Isso foi extraordinário. Foi o Sandro Resende (que é um tipo formidável) que me convidou e estive lá com eles. Ofereci-me como modelo e fiz tudo, li-lhe livros enquanto eles desenhavam, um pouco como nas fábricas de tabaco em Cuba, há o *lector*, de manhã lê os jornais e à tarde lê clássicos da literatura mundial, é lindo. Dostoiévski, Tolstoi, Hemingway, Dumas... O que eu gostei foi a circunstância de trabalhar naquele limite estranho do que seria a “suposta” normalidade e a “suposta” falta da mesma. Muitas das pessoas que estavam ali iam para casa e voltavam. Já disse ao Sandro que gostaria de voltar a fazer esta experiência.

15. Há diferenças entre o Pedro Cabrita Reis quando está em Lisboa ou quando está no Algarve?

Sim, principalmente ao nível da roupa principalmente. (risos)

16. O seu trabalho, alguma vez estará completo, terminado?

Não, nem mesmo depois de eu morrer. O meu trabalho nunca se acabará, porque, como há pouco tínhamos dito, as pessoas transportam-no, levam-no. Como sabemos bem, nenhuma pintura do Caravaggio está terminada, porque continuamos a vê-las e elas continuam a despertar-nos emoções. É inevitável. A história de arte organiza e identifica as produções dos autores, mas está imbuída desta impossibilidade estrutural e endógena que é a capacidade de estabelecer critérios de valoração. Não há progresso em arte, se houvesse estávamos tramados, pois então nesse caso diríamos: “Um Cabrita Reis é melhor que um Picasso. Um Picasso é melhor que um Velásquez. Um Velásquez é seguramente melhor que um Giotto.” Ora isto, como sabemos, é uma parvoíce. Não há capacidade de podermos ajuizar daquilo a que chamaríamos, estranhamente, a qualidade das obras, baseadas no facto que elas são mais ou menos contemporâneas. Então, se isto é verdade, como podemos entender o território da história da arte? Temos de o entender como uma disciplina tecnológica, ou seja, ela, de facto, pode agregar um conjunto de circunstâncias para explicar a génese do Barroco, mais tarde, como a psicologia e o desenvolvimento das ciências foi importante para o Impressionismo e depois para o Cubismo. A história de arte faz isso, fornece ferramentas, organiza e localiza.

17. Como vê o mundo hoje em dia?

Vejo-o muito bem. Não é diferente do que havia. O mundo é composto, por uma coisa que se tem tendência para esquecer ou apagar, que é a luta de classes. A luta de classes continua a existir, ainda que haja muitas pessoas que se empenhem para mostrar que isso já não existe. É evidente que o contexto e a paisagem social mudou. Muda constantemente. Contudo, isso é apenas a aparência, o fumo da aparência, porque, na prática, os homens que nascem todos iguais, têm uma vida desigual. Ainda que não tivessem todos as mesmas capacidades, não deve ser aferida uma igualdade perante as suas maiores ou menores capacidades, mas em função de um valor que é até partilhado pelos religiosos, que é a dignidade. A dignidade confere-te uma identidade individual, se tens uma identidade individual, tens necessariamente que ter uma vida. Uma vida implica que não tenhas fome, não tenhas frio, que saibas ler e escrever, de acordo com as tuas competências. Se a tua competência é trabalhar numa gasoleira, ótimo. Se a tua competência é pintar quadros a óleo, ótimo. Mas nunca nos podemos esquecer que

isto é um relógio. Eu pinto quadros a óleo, mas para os ir entregar à minha galeria preciso de gasolina no carro. É importante que não nos esqueçamos disso. Portanto, o mundo está ótimo, porque quem não tem continua a lutar por ter, continua a haver a violência que sempre houve na história, ou será que já nos esquecemos, dos autos de fé, feitos pela igreja católica, em praças públicas com bancadas para a Corte assistir? Não venham com lamurias sentimentais sobre a violência do mundo contemporâneo, porque há pouco mais de quatrocentos anos, bem perto de nós, no Terreiro do Paço, cheirava a carne grelhada, durante meses a fio. Continuamos em guerra, continuamos a saber que há injustiça e a não tolerar, e continuaremos a tentar encontrar uma melhor maneira de estar, e continuaremos a descobrir coisas no ramo da ciência, continuamos a fazer arte, a ler. O mundo está perfeito!

Fim da entrevista.

II - Carta de Pedro Cabrita Reis a Elisabetta Cipriani

da Jewellery by artists, Lisboa, 19 Setembro de 2015

Estimada E,

Eu nunca fui atraído por joias. Já lhe disse várias vezes. No final talvez seja por isso que eu decidi aceitar a sua provocação? Desafio? Convite? Ou talvez soubesse que não resistiria a fazer algo novo, explorando sobretudo os meus limites, as minhas inclinações, os meus preconceitos e por que não admitir, os meus fetichismos. Durante o processo de fazer essas peças havia um erotismo de alguma forma omnipresente, vago e enredando como se dobrar, torcer, soldar fosse uma carícia.

Não há diferença em fazer uma joia, uma escultura ou um desenho. Pelo menos não para mim. Eu sou um pintor que, afinal de contas, faz muitas outras coisas, mas sempre com aquela estranha mas intensa emoção do primeiro momento. Com essas pulseiras, tal momento foi a antecipação do encontro entre o metal e o corpo, o áspero e o gentil.

A vitalidade da vida vem de suas contradições, antagonismos, a sua tensão permanente, um fluxo de confrontos. Na arte, como na vida, a harmonia é frágil na aparência, e nas peças que criei para si, ouro e ferro, luz e escuridão, são as matérias-primas, a origem dessa vitalidade. Eles têm de ser usados por mulheres com a mesma vitalidade. Eu fiz isso para elas.

Pedro

Dear E,

I was never attracted by jewels. I've told you this several times. In the end perhaps that's why I decided to accept your provocation? Challenge? Invitation? Or perhaps you just knew that I wouldn't resist doing something new, exploring most of all my limits, my inclinations, my prejudices and why not admit it, my fetishisms. During the process of making these pieces there was a somehow omnipresent, vague and yet entangling eroticism as if bending, twisting, welding was a caress.

There is no difference in doing a jewel, a sculpture or a drawing. At least not for me. I'm a painter that, after all, does many other things but always with that strange but intense emotion of the first moment. With these bracelets, such a moment was the anticipation of the encounter between the metal and the body, the harsh and the gentle.

Vitality of life comes of its contradictions, antagonisms, its permanent tension, a stream of clashes. In art, like in life, harmony is fragile in appearance, and, in the pieces I've created for you, gold and iron, light and darkness, are the raw materials, the origin of that vitality. They have to be worn by women with the very same vitality. I've made it for them.

Pedro

III - Aforismos, de Pedro Cabrita Reis

Publicados no catálogo, *Da luz como na noite*, de 1987.

CRIA À TUA RODA UMA TEIA DE CONTRADIÇÕES. NÃO RECEIES. POIS OS RETRATOS NUNCA SAIRÃO DESFOCADOS.

SE UMA TELA BRANCA TE INIBE COMPRA OUTRA. PINTA DEPOIS AS DUAS AO MESMO TEMPO.

NUNCA JUSTIFIQUES UMA OBRA. DEVERÁS ANTES FAZER OUTRA OUE LHE SEJA CONTRÁRIA.

TENTA DESCOBRIR NAS OBRAS DO PASSADO A EVIDÊNCIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA.

AFORISMOS SÃO MERAS BANALIDADES PARA USO DE QUEM AS ESCREVE. FAZ OS TEUS PRÓPRIOS.

CLARO QUE SÓ DEVERÁS ASPIRAR À GENIALIDADE. MAS NUNCA TERÁS SOBRE ISSO QUALQUER PODER.

NÃO DEVERIAS RECEAR CONSIDERAR-TE ENTRE OS MELHORES. NOS MUSEUS SÓ ENCONTRARÁS OS QUE PENSAVAM ASSIM.

CONHECI ALGUMAS PESSOAS QUE TINHAM RAZÕES. NUNCA CHEGUEI A PERCEBER SE ACREDITAVAM NO QUE FAZIAM.

PEGA NUMA PEDRA E ASSINA-A. VERÁS DEPOIS COMO ESSE É TAMBÉM UM GESTO CANSADO.

DESCOBRIMOS POR VEZES ESTRANHOS, PARECIDOS COM GRANDES AMIGOS QUE TIVEMOS...

SE ESTÁS A PINTAR, É SEMPRE UM BOM EXERCÍCIO PARAR E PENSAR SE SERÁ MELHOR MOSTRAR A PALETA OU O QUADRO.

EXPERIMENTA NÃO TER QUALQUER PRECONCEITO CONTRA A ESTUPIDEZ. TALVEZ JÁ NÃO ACHES CERTAS PESSOAS TÃO INTELIGENTES.

CRIAR NUNCA É UM ACTO DEFINITIVO: A INTENÇÃO DE CRIAR TALVEZ.

FAZ SEMPRE OBRAS DE ARTE À MANEIRA DOS MESTRES. É O CAMINHO MAIS RÁPIDO PARA TE ESQUECERES DELES.

NÃO TE PREDISPOHAS AO SOFRIMENTO SE ALGO QUE FIZESTE NÃO RESULTOU. DESTRÓI. SERÃO SEMPRE GESTOS TEUS.

CONTA UMA HISTORIA. DESENHA UMA LINHA. MARCA UM PONTO. NADA DISTO É TÃO FÁCIL COMO PARECE.

VÊM TER CONTIGO PESSOAS QUE PRETENDEM FALAR DO TEU TRABALHO. DEVERÁS SEMPRE ESFORÇAR-TE POR SER GENTIL COM ELAS...

NADA É SAGRADO. O TERROR DESTA SIMPLICIDADE FAZ NASCER O ESPÍRITO RELIGIOSO.

CONHECI PESSOAS DE EXTREMA SENSIBILIDADE RODEADAS DOS MAIS BELOS OBJECTOS. JÁ NÃO ME LEMBRO DOS SEUS NOMES.

FAZ SEMPRE O QUE TE APETECER. A NECESSIDADE QUE OS OUTROS TÊM DE SE MOSTRAR INTERESSANTES FARÁ DISSO UM ESTILO.

A VIDA DOS GRANDES ARTISTAS AMARELECE COM O TEMPO.

QUEM É QUE JULGAS QUE ÉS?

AS BOAS IDEIAS DE NADA SERVEM. QUANDO ESTIVERES A PINTAR OU A DESENHAR, ESTARÁS A PINTAR OU A DESENHAR.

HÁ SEMPRE GENTE DE MAIS. TALVEZ ISSO FAÇA COM QUE TE OIÇAS TÃO MAL.

DIZ BANALIDADES. A BANALIDADE DOS OUTROS TRANSFORMARÁ ISSO EM SUBTIS OU ESCANDALOSAS AFIRMAÇÕES DE INTELIGÊNCIA.

EM ARTE A QUESTÃO NÃO É O QUE VIRÁ A SER. É O JÁ TER SIDO.

NÃO TE INCOMODES SE ALGUÉM TE DISSER PODER FAZER O QUE TU FAZES. NÃO CHEGARIA SEQUER A SER UMA CÓPIA.

NUNCA PODERÁS SER COMPREENDIDO POR TODA A GENTE. FAZ ENTÃO O QUE QUISERES.

APENAS OS POBRES DE ESPÍRITO RECORDAM AS FRASES FEITAS.

IV - Registo vídeo da visita guiada de Pedro Cabrita Reis à exposição, *One after another a few silent steps*, de 2011

Lisboa: Serviço Educativo do Museu Coleção Berardo, Avi (2h28m) cor, son.

V - Fala com ela, entrevista a Paulo Cunha e Silva, pela jornalista Inês Menezes, para a Radar/Expresso

Em suporte digital sonoro.