

UMA CONVERSA NO CAMPO

Augusto M. Seabra
Eduardo Souto Moura

Parte I.

Na rua Pedro Cabrita Reis: 29 de Março de 2008, Casa Queimada, cerca de 12 Km a norte de Tavira, na serra. À minha direita o Augusto M. Seabra, à esquerda o Eduardo Souto Moura e atrás de nós a Serra do Caldeirão ou do Mu, assim dito vá-se lá saber porquê. Então, Augusto, como é que vamos começar isto?

Augusto M. Seabra: Uma vez que esta conversa será publicada no catálogo que acompanha uma exposição antológica, eu começo por uma questão que de facto me tem acompanhado, ou que tenho sentido, nos últimos tempos e que tem a ver com a apreensão pública da tua obra e da tua personalidade. Embora utilizando conceitos que definem vagamente atitudes e conjunturas mas que são para utilizar de modo operativo e não conceptual, vou formulá-la da seguinte forma: conhecendo e acompanhando a tua obra de há muito, verifico que, apesar da tua notoriedade já na década de 80, há uma apreensão posterior, mais recente, de que o teu percurso, a tua via própria, se encontra fundamentalmente já no início da década seguinte. Isso é uma discussão que tem a ver com alguns discursos dos críticos e eu, sem prejuízo de achar que há provavelmente um marco importante que foi a tua intervenção em Beja, em 1990 (Alexandria) – depois talvez lá voltemos –, gostaria de remeter para as situações anteriores. Como talvez te lembres ainda, houve em determinado momento (1986) uma exposição na Cómicos, “Da Ordem e do Caos”, que eu achei na altura particularmente marcante e gostaria que falasses também desse teu trabalho, mais iminentemente pictórico, antes de enveredares por uma via mais de construção, que depois nos ocupará.

PCR: Sabes, eu vejo-me como pintor, na assunção clássica do termo. Sempre fui pintor e sou pintor. E poderia até acrescentar que tenho uma afinidade, de algum modo irónica, com aquela boutadepicassiana segundo a qual as melhores esculturas seriam sempre feitas por pintores. Para além da ironia subjacente a esta afirmação, e de alguma controvérsia nela implícita, eu relaciono-me com o mundo, com o que faço e comigo próprio como pintor. Desde sempre o que tenho feito são pinturas, umas mais leves, penduradas nas paredes, depois outras mais pesadas, outras ainda pelo meio do chão, e até mesmo algumas que abarcam espaços inteiros. Não sei olhar o mundo de outra forma. Deixa-me dar-te uma espécie de exemplo: praticamente há vinte anos que o que leio mais é poesia; outras escritas não o faço com o mesmo apetite, com a mesma intensidade. Mas, tal como entendo a poesia como sendo de algum modo uma espécie de instância superior da escrita, também a pintura é um exercício de uma inteligência despojada que realiza um entendimento do mundo. A pintura estabelece

sobre o mundo essa espécie de inteligência, um olhar que só existe como mediação intelectual. Falo-te disto para que nos coloquemos antes de responder à tua questão. E tudo começa com a pintura? E´ sempre assim. Um pintor começa, comecei por tentar pintar e depois há um momento em que as telas se tornam cada vez maiores, as pastas de tinta em cima das telas começam a ser cada vez mais pesadas e, se voltarmos atrás no tempo, até 1984-85, começam a existir nas telas cada vez mais coisas ligadas com o espaço, há aquedutos, há caixas, há paredes, há umas coisas que irrompem ali daquelas telas. Pintar em tela, nessa altura, começa a não chegar e, no final da década, por alturas de 89, irrompe uma necessidade de começar a mexer fisicamente, a construir, a martelar, a serrar, a pregar. A despeito de se lhe ter seguido um intermezzomais cerebral, aparentemente mais limpo mas ainda assim não menos obscuro, constituído pelas primeiras pinturas geométricas de 86 a 88, essa necessidade virá a materializar-se como possível consequência do modo como, já desde os "Discretos Mensageiros", pintados no Verão de 84 em Portimão, as pinturas vinham sendo feitas: as mãos mergulhando directamente, tirando a tinta da lata e aplicando-a sobre a tela. Isto poderá parecer apenas uma anedota, mas não deixa de ter a sua importância para o entendimento da passagem do gesto sobre a tela ao gesto de construir. As tintas eram industriais, raramente terei usado materiais de belas-artes à excepção do papel, que gosto sempre de ter de boa qualidade. Abre-se a tampa, metem-se as mãos com luvas lá dentro, tira-se a tinta com a mão e pinta-se. Toda essa série é pintada assim. É provavelmente o meu momento mais naturalista, já que real é toda a pintura; são coisas antropomórficas, figuras que não se sabe bem de que sexo serão, humanas e mais ou menos fantasmagóricas, silenciosas e expectantes no meio daquilo que seria já o começo de umas marcas que a voz pública viria a ler como arquitectónicas: uns tanques, uns aquedutos, umas portas, umas caixas, que não se sabe bem se são túmulos, se são mesas, e por aí fora. Então aparece nas telas o lixo do chão. À época vivia no Algarve, em Portimão, e costumava passear a pé pela beira-mar ou então de Vespa pelas estradas, e ia apanhando pássaros mortos e criaturas espalmadas no alcatrão que, de volta ao estúdio, usava para fazer umas colagens em tela (de passagem empestando adicionalmente o ateliê, que era em casa) e pintando depois aquilo tudo por cima. Um começar carregado de uma tensão dramática algo teatralizada, mas de onde foi nascendo um pensamento mais rigo-roso. Mais à frente comecei a pregar umas coisas noutras e a recolher pequenos restos de obras da construção civil, móveis partidos apanhados no lixo da cidade e a coisa foi-se construindo a partir de uma espécie de caos original, absorvido do que à volta se passava e que se foi condensando até desembocar naquela fase branca dos gessos no princípio dos anos 90.

AMS: Já agora, outra questão matricial. Por um lado, uma das tuas características sempre foi a afirmação como artista, incluindo a pose pública enquanto tal, não só a fala do artista, mas a própria pose. Por outro lado, não por acaso, tu referiste várias vezes o entendimento do mundo e o teu olhar sobre o mundo em relação à obra. Acontece que isso é uma característica muito tua. Se essa pose do artista e essa fala do artista foram

sempre extremamente fortes, não me parece que tenha havido nunca da tua parte uma atitude puramente nominalista, digamos. Quer dizer: a noção da obra como algo que sendo o entendimento do mundo é algo que faz mundo sempre te foi matricial, parece-me.

PCR: Ao arrepio do que parece ser moda recorrente na especulação filosófica que se pretende debruçar sobre a prática da arte contemporânea, eu entendo o acto e o momento da criação como uma demiurgia e reivindico a ideia de aura como um nome que "diz" acerca daquilo que faço e acerca da natureza do modo como a pintura entende o mundo por mim. Não me proponho analisar, dissecar ou sequer testemunhar um tempo com a pobre ambição de um cronista ou perseguindo a ambição estéril de um ideólogo. Um artista ante a sua obra é por um breve instante o mundo, o mundo todo tal como o entendemos e mais aquilo que desejaríamos poder acrescentar-lhe e assim atingir a perfeição. Tudo isso estará na obra per se nela eu desapareço. Nesse aspecto, eu não posso fazer nem ser aquilo que não sou, isto é, eu só posso ser esta totalidade, este desejo de absoluto, e é isso justamente que define a arte como uma actividade. Portanto, a minha pose é a minha arte, a minha arte e a minha pose sou eu e nós os três somos um mundo. Não há nada fora disto.

AMS: Pois, mas há também uma outra coisa que na sociologia se chama os mundos da arte e esta é a questão da própria relação com as instituições, não em termos propriamente do pensamento institucional, mas das condições também de fazer arte. Trata-se, por outras palavras, da questão do Nelson Goodman de saber quando é que é arte. Ou seja: não é a questão de saber quando já estás a fazer arte no teu ateliê, quando já estás a construir, a construir arte e já estou a introduzir clara e sublinhadamente a noção de construtor. Trata-se de haver também as condições para a obra ser recepcionada como arte, o que é importante. Referes-te ao longo do teu percurso muito claramente e de forma recorrente ao aspecto cultural dos objectos – altares, santuários, etc. – e isso também pressupõe locais e condições para recepcionar algo como arte. Portanto, há uma estância exterior com a qual também te relacionas a esse nível nos próprios mundos da arte.

PCR: Teremos então de retomar a estafadíssima questão duchampiana. A qualidade que define como objecto de arte um outro objecto que aparentemente não o é, essa é uma qualidade que existe apenas através da nomeação, isto é, eu determino que um certo objecto é um objecto de arte independentemente da percepção que desse mesmo objecto possam ter todas as outras pessoas. Nesse aspecto não me atormentam preocupações nem ambições de clareza, nem de legitimação, nem de salvação dos outros pelo entendimento. Eu exerço a decisão de nomear o objecto e com isso transformo a natureza do seu nome enunciando-o agora como sendo um objecto de arte e ele assim o será desde o momento em que eu o nomeio como tal, independentemente da confirmação que disso outros possam fazer. Depois esta ideia pode ou não gerar em torno de si uma legitimidade

social ou, pelo contrário, poderá essa nomeação feita pelo artista vir apenas a ser reconhecida enquanto tal num momento posterior à instauração dessa “nova” condição reivindicada para o objecto. Eu não te posso responder a essa tua pergunta. Como artista, essa questão já está respondida a partir do momento em que eu digo: “Isto é”.

AMS: Está bem, mas também trabalhas com a contingência do espaço, e por vezes os materiais...

PCR: Claro. Claro que também tenho contingências de vária ordem - económica, social, política, existencial, por aí fora - mas eu não posso nomear o que não sei. Quando eu digo ‘não sei’, não se trata obviamente de um processo cognitivo, é antes um ‘não sei’ entendido como categoria filosófica. Não te posso dizer aquilo que eu não fiz, ou que não farei. Não te posso dizer o que é que seria se eu não fosse o que sou. A cada momento eu só te posso dizer o que sou e o que faço, e depois poderia porventura entrar num discurso praticamente ilimitado sobre todas as limitações, sobre a questão da minha relação com o espaço, da minha relação com os encomendadores, da minha relação com os mediadores do discurso teórico - a crítica -, da minha relação com o público, mas disso só te posso falar como pessoa, não como artista.

Eduardo Souto Moura: Bom, vou começar com três palavras, que compõem o título de um poema do Herberto Helder que são os três pontos de que eu gostaria que falasses: o corpo, o luxo e a obra. O primeiro, já o Augusto o abordou - o corpo, a atitude da pose. Gostava de saber se isso é uma coisa marginal à tua actividade como artista (que assim te intitulas) ou se a actividade de artista já começa aí, no dia-a-dia, no quotidiano, e se és artista as 24 horas do dia, na própria pose.

PCR: Eu acho que não serei eu que serei artista 24 horas por dia...

ESM: Mas faz parte...

PCR: Eu considero que é mais pose se é que este tema é de facto produtivo -, será mais pose todo o esforço investido em desfazer o ser-se artista...

ESM: Desmontar.

PCR: Vejamos então o caso do Herberto. Eu acho que há talvez mais pose no Herberto, na sua ausência do mundo, do que no meu caso, que sou apelidado e rotulado de...

AMS: Não é ausência do mundo, é ausência de visibilidade, que é diferente.

PCR: Ausência de visibilidade, terás toda a razão. Mas continua a haver pose nisso. É de uma outra natureza, provavelmente, uma perversidade talvez inversa daquela que a mim me é colada, aliás com excessiva facilidade, diga-

se de passagem.

ESM: Mas nele eu acho que é mesmo uma atitude de pose e faz parte do seu poema.

PCR: Sem dúvida.

ESM: A tua presença também faz parte dela?

PCR: Fará, fará. Poderia responder a isto de uma forma ínvia. Conheço uma série de artistas que ao falarem sobre a sua obra se colocam numa perspectiva que eu rotularia de exterior àquilo que eles são de facto, como artistas. Falam a partir da perspectiva caucionadora, ou seja a partir da verdade que a palavra pretende impor, integrando aquilo que eu designo como a perspectiva universitária, que se pretende legitimadora, quase moralista, e quando falam do seu trabalho falam para o mundo de uma forma antinómica em relação à obra, isto é, investidos da fala, investidos de uma lógica do discurso, transformando-se naquilo que nunca poderiam ser enquanto artistas, isto é, professores. O império da palavra, enfim. Falam sobre o mundo e para o mundo que os está a ouvir de uma forma que é a negação daquilo que eles dizem ser. Nunca preparei fosse o que fosse e torno sempre claro, quando sou convidado para conversas, que não falo com assunto, nem respondo a temas. Chego, sento-me e começo a falar porque não pode haver esta ferida latente e que se alarga entre o modo como se lê o mundo, como se faz, como se constrói, aquilo que se é como artista, e depois a forma como as palavras brotam.

ESM: Não pode haver a separação do corpo.

PCR: Não. Não pode. Eu não tenho pose, tenho apenas, para pegar na palavra, um corpo que viaja e que se transporta da mesma forma por instâncias ou solicitações diversas. Não posso no ateliê ser uma coisa e no anfiteatro ser outra, é impossível. Não sei como é que se poderia ser assim.

AMS: A pose foi de tal forma marcante que chegou a fazer-te ser ocasionalmente actor. Já agora lembro.

PCR: Exactamente, não só actor mas também, para pessoas em que o tempo tenha provocado maior esquecimento, posso dizer mesmo que, tal como hoje em dia é apanágio dos melhores futebolistas da actualidade, também passei moda. Dei a minha pequena e divertida contribuição para a moda portuguesa nos anos 80, participando num ou dois desfiles, usando roupa feita para mim pela Manuela Gonçalves.

AMS: É verdade, já nem lembrava dessa.

ESM: Eu falo do luxo no sentido do excesso e da inquietação. E essa inquietação vê-se na maneira abrangente como produzes no escritório ou no

ateliê uma série de objectos, instalações, pinturas que transformam o teu escritório ou ateliê num laboratório de experimentação. Isso vem de uma inquietação enorme que tens na relação contigo e com o mundo, chegando ao ponto de seres arquitecto. E aí aparece o último ponto que é a obra, a obra não no sentido da obra de arte, mas no sentido da obra de território, como quando dizes: "Onde é que está o Joaquim?", "Está na obra", "Leva isto à obra". E essa tua relação com a obra faz-me lembrar o que dizia um arquitecto, luso penso eu: que "um arquitecto deve ser um pedreiro que fala latim". Gostava que comentasses isto.

AMS: Já agora eu acrescentaria, dentro dessa bem-lembrada...

ESM: Trilogia.

AMS: ... trilogia do Herberto e em relação ao luxo: ele esteve sempre presente, depois eventualmente mais inquieto. Mas sempre esteve muito presente na tua obra o lado da volúpia.

PCR: Provavelmente reconheço-me mais nesse termo 'volúpia' do que propriamente no "luxo", ainda que sendo o luxo entendido no sentido que acabaste de expor. Eu tenho um apetite pelo excesso.

ESM: Desculpa: o excesso. O Barroco é o excesso.

PCR: Sim, tenho um apetite desmedido de tudo, e pronto. De tudo o que vocês entenderem. Tenho um apetite desmedido de sexo, de comida, de bebida, da eternidade, de fama, digamos, de absoluto, e sempre o tive e tenho, e, vendo bem, a única coisa que eu tenho feito ao longo da minha vida é tentar transformar isso em coisas que eventualmente possam vir a ter alguma importância. Não tenho sequer qualquer pejo em me reconhecer assim, confirmando aquilo que já é obviamente um facto do conhecimento público. E essa espécie de volúpia é uma outra cara daquilo de que há pouco se falava: que não há obra de arte alguma que não seja ela própria uma substituição do mundo por inteiro. Todas as obras que ambicionam de uma forma pálida e tibia explicar ou interpretar têm um destino que é o esquecimento. Só as obras e os pensamentos que pretendem substituir-se à existência do mundo, que o entendem naturalmente, é que provavelmente poderão almejar ter algum destino. E eu devo dizer-vos que para mim ou, melhor dizendo, em mim, isto não é uma projecção mental. Sinto isto de uma forma física. Não como uma coisa que eu pense ter de ser assim, mas como algo que eu sei ser assim. Não saberia explicar-vos com maior clareza. Mas, sem querer ser irónico, se explicasse com maior clareza, provavelmente não seria artista, porque estaria empenhado numa forma de raciocínio à partida contra-natura do modo como eu posso estar convosco. Essa volúpia de que falas e que terá porventura os contornos barrocos que referes, posso dizer-te que me tem acompanhado desde sempre, desde que comecei a trabalhar. No meu trabalho sempre houve uma permanente tensão, uma presença dual. Ele passa por momentos em que impera um caos absoluto,

em que tudo é de uma escala hiper-dimensionada, e depois por outros em que há uma necessidade de austeridade e de despojamento, e confesso-te que não sei qual deles será o momento de maior excesso. Não sei se por vezes estas fases em que aparente mente há uma busca de maior rigor e depuração, na forma, na contenção dos gestos, não sei se ao fim e ao cabo não serão esses os momentos ainda mais barrocos ou excessivos... Portanto, quer uma quer outra coisas... Não sei se uma e outra coisas não serão apenas diferentes momentos de uma mesma fonte que se vão alternando sucessivamente, de uma forma impossível de medir no tempo e no espaço. Mas, se olho para trás e revejo o trabalho, reconheço exactamente como nele determinados momentos anunciam outros, qual é o instante em que a passagem se faz e quando é que um se esgota já na iminência de vir o outro. Mas – seja uma coisa mais fria, seja uma coisa mais quente, seja um momento mais contido, seja um momento mais expansivo –, estas são apenas variações sobre esta história da volúpia, se assim o quiseres. Nisso eu só posso usar tudo o que tenho, tudo. Desde as relações com as pessoas aos cadernos em que escrevo as merdas que escrevo todos os dias. Portanto, se o ateliê é um laboratório, se o laboratório é um estaleiro, se o estaleiro é uma obra e se a obra é a casa, eu rapidamente passo dos ferros para os cimentos, dos cimentos para a electricidade, da electricidade para a cozinha, da cozinha para a cama e novamente para a betoneira. E tudo isso é uma peregrinação interior dentro de uma casa que sou eu.

AMS: Em relação à casa, ou melhor, também em relação à casa: eu já falei nessa obra, nessa instalação, escultura, o que se queira, se a categoria é importante, feita em 1990 para o Convento de S. Francisco, em Beja: Alexandria. Não será só minha, não é com certeza, a opinião de se tratar de algo matricial importante nesse sentido da construção. É evidente que 'Alexandria' nos evoca a memória da biblioteca e uma vez mais – e digo uma vez mais justa- mente no sentido literal de não ser a primeira vez –, agora de novo ao ouvir-te, não pude deixar de me lembrar do título de um filme que eu amo particularmente, que é um documentário do Alain Resnais, sobre as bibliotecas: *Toute La Mémoire du Monde*. Parece que ao longo do processo foste construindo obras que se chamam casas, gabinetes, cidades, etc. Foste construindo também com volúpia, mas sobretudo a inquietação de te ser possível ou não transportares para a obra toda a memória do mundo. Isso acontece-te?

PCR: Começando por Alexandria. Aquele local era um pátio interior de um convento e essa peça nasce ou irradia a partir de um ponto central, que é um poço, e esse poço é a forma aparente de um enorme reservatório de água que estava por baixo daquele chão, chão esse sobre o qual a peça se vai alastrando. A relação da água com a memória e com o conhecimento e com o saber foi sempre para mim uma coisa indissociável. Não por acaso, durante esses anos 90, todas as minhas obras de escultura partem, constroem-se ou fazem-se sempre a partir de canais, de reservatórios de água, depósitos, etc., etc., etc. É evidente que há aqui, digamos, quase que uma relação de cariz religioso, se o quiseres, no sentido quase primordial do termo: a

religião entendida como um ligamento, um religamento, um voltar a construir, tapar as feridas do mundo, tapar as feridas da relação com o mundo e voltar a ambicionar uma espécie de É den em que de novo não houvesse perda. Aliás a beleza, como se sabe, a beleza que anda tão afastada do discurso da criação artística, é acima de tudo uma categoria de unificação do mundo e deve ser entendida como um exercício a favor de uma harmonia, a favor de um reencontro com uma espécie de saber. E esse saber não é um saber de memória, de acumulação, é uma espécie de revelação de como é que nós estamos aqui. Essa Alexandria parte desta estranha ligação entre a memória e a água. Há uma biblioteca mítica, que não sabemos como terá sido, mas que constitui para nós o paradigma do conhecimento, de uma possível redenção do homem; desapareceu o lugar do saber mas a água guarda ritualisticamente uma espécie de condição inata para a vida. Insisto nessa ligação íntima entre a água, o papel ritual que lhe atribuímos e o saber. Adicionalmente, naquela peça que ali está temos formalmente três canais que, irradiando de um ponto central, desenham a proposta de um movimento em espiral, o que, segundo julgamos saber, é uma espécie de movimento que assiste a toda a criação, e essa espiral poderá também ser uma espécie de forma matricial para o entendimento da memória. Esse trabalho tinha essas ambições filosóficas e poéticas, e além disso convergiam nele preocupações que serão ao longo do tempo uma espécie de baixo contínuo, entendido como um ritmar permanente das modulações que vão existindo no meu trabalho.

ESM: Chegando ao último ponto, que era a obra: a mim interessa-me a obra de arquitectura, se calhar por deformação profissional. Gostava de saber o seguinte: quando fazes casas, uma casa de poeta, ela tem tudo, tem janela, porta, árvore, tijolo, muro. E quando fazes esta casa para habitar, existindo nela pontos de contacto, caligrafias, tipos de luzes, nota-se que é a mesma mão. São atitudes completamente diferentes, quer dizer, uma é uma actividade artística, a outra é uma actividade do quotidiano, um abrigo, ou alguma tem uma vocação diferente? Ou são obras como as do pedreiro que sabe falar latim?

PCR: Não são diferentes uma da outra. Sabes que eu sempre tive uma grande reserva, para não dizer uma profunda rejeição, em relação às obras de arte que se oferecem ao espectador como enigmas onde ele se obriga ao desvendar do processo que a elas leva. Ao contrário desse elogio da artesanaria, sempre tive um particular encanto por uma atitude de uma grande limpeza, de um aparente despojamento, onde não há lugar para a fatídica interrogação sobre o modo como foi feito o que se está a ver. Onde o que se vê é o que é. E isso tanto podes sentir numa escultura minha como no raciocínio que norteou a construção desta casa, pelas três pessoas que a fizeram: o Ricardo, a Patrícia e eu. A plenitude desejada seria poder ter a possibilidade de um pensamento simples. Por pensamento simples não se entenda aqui "ligeiro", ou "anti-intelectual" ou sequer "claro", não se trata disso. Encontrar essa simplicidade é apenas reclamar a importância dos gestos primordiais, gestos que são como rituais que ancoram, configuram e

confinam o próprio pensamento. Quando se faz uma casa, ainda que uma escultura chamada Casa para um poeta, fazemos o mundo definido por nós, e o gesto dessa definição é a construção da casa. Pode ser um risco feito com uma cana na praia, em torno dos pés, ou pode ser a edificação de uma parede. Devo aliás aproveitar esta nossa conversa para voltar a insistir numa coisa que me é cara e de que provavelmente vocês os dois já se terão apercebido: ao contrário do que é voz corrente em matéria de divulgação da minha obra, eu não trabalho sobre, nem para, nem por, nem em relação com a arquitetura. O que me interessa de facto é a edificação, o gesto primordial de edificar, de construir. Podem-se inventariar no meu trabalho certas afinidades formais com o discurso da arquitectura; contudo, elas são apenas a forma que reveste esta minha apetência pelo gesto primordial de edificar, construir. Eu planto as minhas árvores e preocupo-me com as pedras e trabalho...

ESM: Mas isso é uma actividade paralela?

PCR: Não, não é. Plantar estas oliveiras, as figueiras, as alfarrobeiras faz parte de mim de um modo muito profundo mas ainda assim eu não consigo entender o mundo através da Natureza. Eu só consigo entender o mundo através da Casa.

ESM: Da Casa?

PCR: Eu não tenho uma explicação para o mundo através do horizonte, ou através do mar, não tenho. Não consigo. Eu não cartografo as minhas viagens pelas estrelas nem pelo vento. Eu fecho os olhos para ver para onde é que vou. Fecho os olhos e penso.

AMS: Essa noção da cartografia existe na tua obra?

PCR: Existe, claro...

AMS: Atlas Coelestis, essas séries...

PCR: Exactamente. Mas não cartografo o mundo através da observação da natureza, não posso, não sei fazê-lo. O entendimento do mundo decorre da abstracção que lhe é imposta pela inteligência. As minhas oliveiras não são as que tu vês lá fora. São diferentes.

AMS: Pois. Aliás, eu já o disse e já o escrevi e vou repetir: há uma afirmação tua, documentada no filme que a Teresa Villaverde fez (A Favor da Claridade), quando estavas a trabalhar para a Bienal de Veneza, em que eu particularmente me revejo: "Só se pode ser artista plenamente, se se estiver permanentemente num estado de curiosidade, num estado de espanto, espanto como absoluta abertura às coisas que acontecem". E essas coisas também acontecem na observação e por vezes no próprio trabalho do construtor.

PCR: O espanto é invocado na sua acepção mais primeira, como significando curiosidade, isto é...

AMS: A curiosidade da arte.

PCR: Bem mais do que da arte, talvez mesmo do próprio pensamento. Quando falei com a Teresa Villaverde sobre isso, na conversa com ela para o filme, quis dizer como para a minha obra capto tudo o que está à minha roda. Numa perspectiva clássica, arcaica e aurática, continuo um caminho pelo mundo como o Rubliov do Tarkovsky, vendo, ouvindo, sentindo ou cheirando em torno de mim e é disso que a minha arte vive, mesmo que no final o resultado seja uma pintura monocromática, aparentemente simples, ou uma caixa com uma luz ou uma parede de tijolo. Apesar de plantar oliveiras e de estas oliveiras provavelmente se virem a transformar num verde especial numa pintura minha, monocromática, com cinco metros de comprido, não representam oliveiras e não serão jamais representadas enquanto oliveiras. Não me interessam enquanto sinais do real.

AMS: Eu tinha posto a ênfase no construtor, compreendendo embora esse distanciamento que tu estabeleceste em relação às leituras da tua obra que a relacionam com a arquitectura. Não posso, apesar de tudo, deixar de entender que a metáfora da arquitectura é importante.

PCR: Claro.

AMS: Porque a metáfora da arquitectura supõe, além do gesto e da capacidade artística, a organização racional técnica (que é particularmente importante no tipo de trabalhos que tens desenvolvido, até pelos aspectos técnicos). Ela supõe o estar. E não é por acaso que, tão insistentemente ao longo da tua obra, ressurgem essas noções de casas, cidades, etc. É uma outra forma de estar, mas a noção de estar, de que a obra de arte pode transportar a noção de estar, existe, está lá.

PCR: Porque eu tenho uma pulsão ordenadora, quase uma obsessão que assumo como tal... E a construção da casa – para que possamos encontrar um território que nos possa ser comum –, a construção da casa é a última instância da ordenação do mundo. É o mundo ordenado. Um desejo impossível de uma perfeição última. Por isso faço também jardins. Quando cheguei aqui à Casa Queimada, isto era tal e qual como vemos naqueles montes em volta. Eu apaguei quase tudo aqui em torno da casa e, reordenando-o, acrescentei-lhe um desenho, fazendo parecer no fim que nada teria acontecido como tal. Uma natureza acrescentada da mão do construtor e que contudo se desejaria que viesse a desvanecer-se na natureza primeira, assim reencontrando a beleza inicial. E, já que temos falado na casa e em ordenamento, confesso o meu gosto pela arquitectura fascista, o que nem sempre é fácil explicar. Recordo-me de uma longa conversa em casa de uns colecionadores judeus em Chicago, e devo dizer-te

que...

AMS: É perturbante...

ESM: Eu não acho...

PCR: Eu gostaria de dizer que, a despeito de um claro ambiente de rejeição que parece rodear hoje a questão da monumentalidade, continuo a achar que o monumento é uma sagração de gestos humanos, celebratórios. Por um lado, isso tem para mim uma importância extremamente marcada e, por outro, não creio que seja tão evidente como se quer fazer crer que esta seja uma questão ultrapassada. De qualquer modo, esta é uma instância presente na minha reflexão enquanto autor e as coisas que faço transportam em si essa espécie de inerente gesto sacralizador. Gostaria de imaginar cada obra como parte dessa dimensão celebratória e que, sendo-o, acabará por ser monumento sem necessariamente assumir dimensões monumentais no sentido comum do termo.

ESM: Mas aí, quando o Augusto fala na arquitectura como metáfora, não sei se estou de acordo, porque acho que é mesmo arquitectura no sentido primeiro. Quando o Nikias pinta os quadros dos poetas, não está a ser interiorista nem arquitecto, serve a arquitectura como tema. Em relação a ti, eu acho que há uma vocação diferente. Estou a lembrar-me do Donald Judd, que já não conseguia fazer mais esculturas em alumínio, sentia um vazio enorme e que, a páginas tantas, disse: "Eu quero ser arquitecto, porque eu quero partilhar". E de facto na arquitectura partilha-se com pessoas. Nesse projecto de transformação do mundo, se calhar estás mais próximo da arquitectura, na tal obra, obra em que metes as mãos e que fazes no ateliê, do que propriamente nessa citação dos léxicos. Não é bem metáfora...

AMS: Não, além da metáfora, havia também de facto esse outro lado que tem a ver com a própria acionalidade e o saber técnico, com a organização do espaço.

ESM: Eu gostaria de falar da arquitectura fascista, porque o Augusto ficou um bocado perturbado e há códigos que se convencionam serem os da arquitectura fascista. Eu acho que uma das coisas mais interessantes nesta coisa da arquitectura é o debate que há sobre o fascismo. O que é que deve ser a Arquitectura fascista? Não são colunas nem frontões.

PCR: Não, são os estádios de futebol.

ESM: São coisas lindíssimas, em Itália e mesmo cá, não é? – cá talvez melhor – e em Espanha. Os melhores arquitectos, os racionalistas, eram muito próximos do Franco, do Mussolini e do Salazar. O Athoughuia, por exemplo, não é muito divulgado mas era um tipo revolucionário, ao nível da linguagem. Portanto, isso da arquitectura fascista é um pouco complicado. Eu

percebo isso, porque eu gosto imenso desses tipos. Gosto do Terragni, do Moretti, do Coderch, do Athouguia e do Corbusier que até escreveu ao Mussolini. Gosto do Mies, que tentou convencer o Goebbels de que a arquitectura da Bauhaus podia provar a superioridade da raça ariana.

PCR: Eu devo dizer-te que quando trago à conversa esta tão mal-amada questão, tenho para mim – e aqui o Eduardo poderá com certeza clarificar um pouco este meu pensamento –, tenho para mim que a arquitectura tem um clímax muito particular no momento em que recusa a funcionalidade. Isto é, quando não pretende tratar a vivência das pessoas, quando não ambiciona fazer casinhas perfeitas...

ESM: É a autonomia.

PCR: ... quando persegue justamente a representação, a construção de um monumento ideal... as grandes praças, os estádios, que são as catedrais modernas, convocando aí muito para além da parca felicidade doméstica, algo mais como uma...

ESM: Cerimónia de evocação.

PCR: Exactamente. O resto, pá, toda a gente pode fazer casas, estás a perceber? (risos) Dito desta maneira, isto é uma brutalidade o que eu acabo de dizer, mas...

ESM: Mas Arcos do Triunfo, poucos.

PCR: Exactamente. Agora, não é de fazer casas que se trata nesta conversa. Trata-se da sacralização de momentos de comunhão. Ainda que isso, quando levado a uma escala demencial, possa transformar-se por vezes em coisas que, como já vimos, são verdadeiros pesadelos, sabê-mo-lo bem. Mas nem por isso deixam de ser momentos de uma luminosidade particular, ainda que seja uma luz demoníaca, se o quiseres, mas é nesses momentos únicos que tudo está junto. Não é na amenidade da construção da domus que a arquitectura é levada ao seu ponto máximo.

ESM: Mas há domusem que isso acontece. Não é por acaso que todas as casas da história da arquitectura nunca foram habitadas, porque exactamente são impossíveis.

PCR: Bem dito. Lembro-me da casa de vidro do Johnson...

ESM: A casa do Frank Lloyd Wright, a Casa da Cascata, está toda cheia de reumatismo lá dentro...

AMS: A questão da monumentalidade. Tenho algumas coisas a dizer sobre isso. Não vou entrar na história da arquitectura porque, de facto, parece-me que houve toda uma tendência do movimento moderno...

ESM: O Pedro é que meteu...

AMS: Não, eu sei, está bem, mas o racionalismo adequou-se bem, o ultraracionalismo adequou-se bem às ordens totalitárias e à ideia da obra de arte total no sentido também político. Mas, como achei isso um bocadinho perturbante (um bocadinho, salvo seja!), no meu entender e no meu sentir, a monumentalidade que existe nas tuas obras e na tua construção tem com certeza esse lado celebratório mas não tem o lado de poder, que é uma parte integrante dessa arquitectura fascista, se quiseres. Ou, se preferires falar em termos de pintura e de artes visuais, a tua noção de monumentalidade não tem nada a ver com uma revisitação historicista da monumentalidade como há no Kiefer, por exemplo. A tua vai no sentido da construção, o que é completamente diferente.

PCR: Sim, mas já que falamos de Kiefer acabamos por derivar para a questão do heroísmo e então o herói é ainda o romântico, que é o povo, ou antes um certo anonimato, as grandes massas...

AMS: A comunidade.

PCR: ... a comunidade, que estabelece rituais para de si mesma construir um qualquer entendimento, para nele se reconhecer, assim marcando o mundo e que, nos diferentes tempos da sua história – sejam os de grande tragédia ou os de grandes renascimentos – se encontra e se junta para construir coisas. Talvez uma noção perfeita de amor, ou de beleza se assim o quiseres, fosse encontrada nesta vontade para fazer uma coisa. Hoje em dia constroem-se muitos outros tipos de catedrais, mas a imagem, de uma beleza quase intocada, da construção da catedral é uma imagem que perdura e é uma imagem de celebração. Queria acreditar que a minha obra transportasse em si, para quem a vê, essa celebração.

ESM: Mas, Pedro, não estou de acordo que essa evocação e monumentalidade de que tu falas sejam apanágio das ditaduras e que a democracia nada conheça disso. Não há regime...

PCR: (risos)

ESM: Quem não tem cão caça com gato, isso é outra história. Mas o Centro Cultural de Belém é obra do cavaquismo, e cada um tende a deixar a sua marca. O Mitterrand fez as suas obras e não é agora por acaso que este governo quer fazer o Museu dos Coches...

PCR: E devem fazê-lo. Dos governos espera-se que gastem o dinheiro dos contribuintes em coisas aparentemente inúteis, marcos que pontuem a história. Quando se tem o poder usa-se o poder, e o poder sistematiza-se, legitima-se e organiza-se em função...

AMS: Tens a nostalgia do Príncipe?

PCR: Não, eu sou um Príncipe. (risos)

AMS: Não, não é nesse sentido. Estás com a nostalgia do Príncipe, ou seja, do teu mecenas?

PCR: Não. Se quiseres, é que eu disse em tempos uma coisa...

AMS: É que eu ouço dizer-te "Mercado, só quero mais mercado", e agora vens com a nostalgia do Príncipe.

PCR: Eu nunca disse que queria mais mercado.

AMS: Disseste, eu lembro-me, naquele colóquio na Assembleia da República, "Mercado, mercado, mercado"...

PCR: No contexto desse debate, essa afirmação e, ainda a mantenho hoje, era uma forma de na altura poder advogar a ideia do incómodo que me causa a presença do Estado e a circunstância de naquele encontro estar a ser alimentada a ideia de um Estado propiciador despertou em mim a vontade de chatear de algum modo as pessoas, tal como quando aceitei, deliciado, o convite do Eduardo para fazer uma estátua do Vieira de Carvalho para a Maia, mas já antevendo a polémica que isso iria gerar no seio politicamente correcto dos bem-pensantes. E deu resultado!

AMS: Chateaste-me imenso, já lá iremos...

PCR: E não foste o único. Bom, na altura, para voltar ao debate com o Manuel Carrilho, a Teresa Patrício Gouveia, um italiano de que não recordo o nome...

AMS: O Gianni Vattimo.

PCR: ... estava-se a construir aquela ideia da relevância do papel do Ministério da Cultura, e pareceu-me interessante dizer: "Meus amigos, desculpem lá, quanto menos Estado, mais cultura".

AMS: Bom, mas agora estás a dizer o contrário. Agora queres o Estado para utilizar os seus poderes e o dinheiro dos contribuintes para fomentar e apoiar os artistas.

PCR: Eu não disse que o Estado devia pagar aos artistas.

AMS: Apoiar, eu disse 'apoiar'.

PCR: Não, eu não disse nada disso. Nem sequer acabei o raciocínio nesses termos. Eu disse, isso sim, que todos os governos deveriam gastar genero-

samente o dinheiro dos contribuintes e deixar marcas na História. Ouvimos por aí muitas vezes aquele comentário, a meu ver intrinsecamente reaccionário, "Porque é que pagam estas coisas aos artistas? Tantas crianças com fome, não há hospitais, não há bibliotecas, etc., etc.". Essa é a típica conversa arcaica e miserabilista de direita. Tem de haver seguramente dinheiro para bibliotecas, para nas escolas dar leite às crianças todos os dias, mas tem igualmente de se integrar a necessidade de haver dinheiro para gastar na maravilhosa inutilidade da arte e com ela marcar a nossa existência.

AMS: Pois, só que aí...

PCR: Há muito terreno livre em Portugal para se fazerem Torres de Belém. É preciso fazer mais.

AMS: Mas aí podemos estar a chegar ao aspecto que me parece ou pressinto ser potencialmente o mais inquietante no teu pensamento, que é o das políticas da imortalidade, uma coisa que parece que tens sempre presente...

PCR: Mas vamos deixar isso para a próxima gravação. Para mim isso é um tema caro e eu gosto muito disso, de falar sobre isso.

Parte II. Em casa

ESM: Eu queria fazer esta pergunta, antes da questão da eternidade. Fiquei admirado quando no fundo dizes "Eu sou o Príncipe". Eu tenho a ideia de que precisavas do Príncipe, que estabelece uma estratégia e te dá o poder que te permite fazer obras de arte. A experiência diz-me que, quando o Príncipe e o artista coincidem, temos as aguarelas do Hitler e do Churchill, ou então o Luís da Baviera, que faz aqueles castelos. Portanto não percebo quando dizes "Eu sou o Príncipe", porque isso é incompatível no contexto.

PCR: Eu sou o Príncipe porque sê-lo é em última instância a ordenação absoluta do mundo, um poder que no entanto já não o é porque coincide em absoluto com e se desvanece na realidade. Não há fractura entre o exercício do poder e o ser. Príncipe para além do poder, o artista transporta uma ordem para o mundo.

ESM: Como artista.

PCR: Quando eu pego num lápis e faço um risco numa folha de papel, esse risco contém já e é indissociável de uma ordenação do mundo. Esse risco não é um inquérito sobre a realidade.

ESM: Mas esse não é o poder do Príncipe. Esse é o poder do artista.

PCR: Falamos da questão de um poder sem sujeitos. Falamos do poder. Um

artista tem um poder inimaginável ou inalcançável por qualquer Príncipe.

ESM: Mas o Príncipe quer dominar a comunidade, ao passo que a arte quer dominar a física do território. Aí é que eu vejo a incompatibilidade. Quando dizes "Eu preciso de um Príncipe", acredito mas não acho isso compatível com a tua actividade. Porque a organização do território tem um ponto de vista diferente.

PCR: Tem. Mas eu volto a insistir.

ESM: Um precisa do outro, mas não coincidem.

PCR: Certo. Eu diria que isso reside no entendimento sociológico desta questão. Convido-te a transportares a questão para fora do entendimento sociológico. Não te estou a propor um entendimento sociológico desta questão. Estou-te a dizer que... eu transporto o mundo comigo num risco feito com um lápis numa folha de papel, eu tenho a ordenação do mundo toda aí incluída. Assim dito, se o quiseres, eu sou o Príncipe, num sentido metafórico, ou simbólico, no sentido em que o Príncipe se confunde ele próprio com o mundo, porque ordena, não porque dê ordens, mas porque ordena, cria, exerce a demiurgia do mundo...

AMS: Mas eu tenho disso um entendimento ético, político e sociológico. E os três níveis, embora autónomos, são para mim, indissociáveis. Uma das enormes e incomparáveis vantagens da democracia (que não é só o regime da mediocridade) é ter-nos obrigado, de forma quotidiana, a uma reticência sistemática perante os pensamentos utópicos, que são na ordem política apenas distópicos. E o pensamento utópico é uma coisa que nos é permitida ao nível da arte, e é na arte que ele existe. Ele não pode existir ao nível da política, porque ele gera, como se vê nas grandes construções utópicas, nas cidades perfeitas, na utopia, sociedades perfeitamente organizadas e totalitárias. Não por acaso, quando por vezes tu reivindicas uma ideia de beleza, aflora no teu pensamento algo (que a ser assim, eu compartilharei) de uma réstia kantiana, mesmo que hoje possa ser entendida noutros termos, seja de imanência ou do que se quiser – todo o pensamento kantiano tem a ver também com a constituição do sujeito e da individuação. Portanto, o artista existe enquanto um sujeito, particular na sua capacidade artística, mas sujeitos somos todos nós e portanto essa é uma superioridade ética, sociológica e política da democracia que eu não posso nunca deixar de ter presente. Se depois o risco, em todos os sentidos (o risco e o rasgo do artista), é capaz de projectar e de fazer despertar nos outros uma aspiração a um sentimento que está para além do quotidiano, então isso é arte. Isso é o que eu peço à arte, essa capacidade de espanto e de curiosidade de que já falámos. Mas isso é algo que só peço à arte e não peço às ordens políticas. Aí o meu pensamento é claríssimo. Uma coisa é uma intervenção do Estado na organização dos bens culturais e na distribuição dos bens culturais para o conjunto da comunidade e outra coisa é o Príncipe para dar todos os meios ao artista. Aí tenho uma reticência, sistemática e metódica.

PCR: Não vejo como possa contradizer-vos, porque eu não me situo nesse nível de debate. O domínio da sociologia e da legitimação ética das formas políticas é-me absolutamente indiferente. Não tenho preocupações dessa natureza e não sei como é que as poderia ter na construção da obra.

AMS: Mas tens certamente legitimação ética da obra. No teu próprio fazer.

PCR: Só se imaginássemos uma economia da acção e se entendêssemos a obra sobre esse aspecto, como uma projecção total do seu autor. Talvez só aí, mas devo deixar claro (porque imagino que isto irá imediatamente aflorar à nossa conversa) que não encontro na criação artística, em que domínio for, qualquer território, por ínfimo que seja, para os exercícios da moral e da ética.

ESM: E quando dizes "Há coisas que eu não faço"?

PCR: Eu só não faço o que não quero.

ESM: Mas o instrumento disso é a ética, que te faz decidir.

AMS: Exacto, a ética individual.

PCR: Se o quiseres. Nesse aspecto, voltamos à individualização kantiana, que, deixa-me dizer-te, não tem nada a ver com democracia. É outra história.

AMS: Ai tem, tem. Mas é uma das bases da democracia!

PCR: Do ponto de vista sociológico, talvez.

AMS: Não, do ponto de vista ético e político.

PCR: Não sei.

AMS: Porque depois a democracia, como a arte, e a arte pública designadamente, existe na contingência. Na contingência dos factos, na contingência dos meios, na contingência dos mediada vez mais. Mas há algo que a legitima, ética e política mente. E isso é o primado do indivíduo e da soberania do indivíduo.

PCR: Como te disse, não contradigo isso. Simplesmente não vejo que essa engenharia, por assim dizer, seja tão causal quanto parece decorrer das tuas palavras. Obviamente que num plano sociológico ou até de interpretação crítica, como tu queiras, poderemos construir modelos de entendimento em que as coisas nos dizem "Isto faz-se assim, porque depois é assim ou porque isto é resultado daquilo, e o artista fez isto, por uma outra razão qualquer decorrente desta ou daquela contingência". Esse discurso existe e

poderá até ser operativo mas é obviamente um discurso que existe no plano da História e dentro do plano da História é apenas válido como projecção do entendimento sociológico sobre o acto da criação. Contudo, não incide sobre nem radica na criação propriamente dita. Corre ao lado. É um entendimento alheio e estranho ao próprio processo da criação. E é por isso que eu digo que não pode haver, não há, uma ética ou uma moral que possam ser escrutinadas no acto criativo.

ESM: Pedro, não há uma ética explícita. Mas há um comportamento e há uma coerência. O teu percurso releva de uma coerência e de um comportamento, e o teu poder de decisão – chama-lhe o que quiseres, se não gostas da palavra ‘ética’ – tem uma acção segundo princípios. A tua crítica ou até certo ponto azedume relativamente a artistas tem a ver, quanto a mim, não tanto com o resultado formal desses artistas mas com o que andam a fazer no sentido do quotidiano.

PCR: Hmm...

ESM: E essa crítica é ética.

PCR: Claro.

ESM: Depois entravamos, se ética e estética não são a mesma coisa.

PCR: Sem dúvida.

ESM: Tu podes dizer assim: “Eu não admito que intercedam na minha produção artística com princípios éticos e morais”. Isso é uma coisa que tu não queres. Mas a tua postura perante este mundo tem princípios éticos, que é o que te distingue. Não se pode definir a tua obra só pelo virtuosismo formal...

AMS: É evidente.

ESM: ... mas também por princípios éticos, com as pessoas, com o mundo, com os objectos, com a matéria. Chama-lhe o que quiseres. Estabeleces hierarquias.

PCR: Digamos, tudo isso que acabaste de dizer é verdade e está implícito e é inerente, mas é inerente ao próprio gesto, à acção que desemboca na obra. Isso é inevitável e nem sequer é discutível, faz parte. Está lá dentro. O que eu vos estou a querer propor como território de análise é o seguinte: quando estou sentado numa mesa e tenho uma folha e um lápis e faço um traço, nesse traço o mundo está ordenado, e nessa ordenação que esse traço representa não há ética nem há moral.

ESM: Há. É isso que te distingue do que faz mal, do tipo que pega no papel...

PCR: A posteriori, quando tu, feito o traço, olhas para ele, e podes organizá-lo como...

AMS: Desculpa, eu acho que estás a cair numa enorme contradição, que é o se guinte: como é que um artista que tem, como tu tens e tens a níveis raros, uma tão clara noção e um tão claro discurso sobre a sua própria obra, como é que tu, que tens uma fala de artista tão clara e tão articulada, não achas que há uma ética e um princípio logo no traço e no rasgo? Desculpa!

PCR: Porque me é impossível o juízo em relação ao bem e ao mal...

AMS: Mas não reduzas a ética a uma questão de bem e de mal. É uma questão de princípios.

ESM: Sendo eu um amante dos absolutos e pelos vistos de coisas piores do que isso, não posso deixar de reduzir a ética ao plano do bem e do mal.

AMS: É um risco das políticas de imortalidade também. Trabalhar com absolutos enquanto arquétipos é uma coisa que eu acho que percorre de facto toda a tua trajectória. Eu há bocado citei, porque logo na altura achei que estávamos perante um momento marcante, essa exposição de que é "Da Ordem e do Caos" e, se pensar em "Da Ordem e do Caos", são...

ESM: Esse era o título da obra *per se*...

AMS: Há pouco falaste em sagração e, para não ser entendido no sentido religioso mais corrente, eu diria que há impulsos vitalistas que estão presentes no teu trabalho desde o início. Agora, uma coisa é trabalhar em termos de grandes pólos, destas categorias, em termos do absoluto, e outra coisa é tu dizeres que a ética se reduz à questão do bem e do mal. Não. Fazes opções no modo como, inclusive, respondes, em certos momentos, a certas encomendas, que são também de ordem ética, penso eu.

PCR: Sim. O que é que queres que eu te diga? Com certeza.

AMS: Tu é que estavas a diminuir o lado ético...

ESM: Não há nenhum tipo que aguente um percurso durante vinte e tal anos ou trinta, como tu tens, sem um suporte ético.

AMS: Claro!

ESM: Chama-lhe o que quiseres. Podes falar de Deus e do absoluto num sentido global da Contra-Reforma, mas podes falar no sentido panteísta. Portanto, esse absoluto não é aquele que provoca e destrói o mundo através do poder. Pode ser um absoluto através do tijolo que ofereces ao Gregotti, portanto nesse sentido o absoluto é Deus mas panteísta. E acho que é assim,

senão não chegavas aqui.

PCR: Eu não posso responder-vos a essa questão.

ESM: Pronto, fica para mais tarde.

PCR: Não posso...

AMS: Não, a resposta está no que eventualmente possamos entender...

PCR: Não posso responder a essa questão. Não saberia como dissociar nesta assunção, que para mim é clara, um traço que é o mundo inteiro do mundo que justamente dispensa a ética por ser total e absoluto. Não posso responder-vos. Se o fizesse estaria a falar-vos de outras coisas que não aquilo que motiva essa pergunta.

ESM: Eu acho que é salutar não poderes responder, porque não consideras a ética como uma censura mas sabes que a tens... Claro que não podes declarar "Eu uso a ética para a minha produção artística".

PCR: Eu não a posso balancear na minha mão...

ESM: Ficava-te mal...

PCR: ... a ética como o desenho de um conjunto permanente de escolhas que norteiam e que pautam aquilo que seria o meu padrão de comportamento social. Eu não posso responder-vos sobre isso. Não tenho instrumentos para vos responder sobre isso. A única coisa que vos posso dar é verificar que vocês me falam de uma perspectiva que eu reconheço como real mas não identifico no meu trabalho. O meu trabalho não inclui isso. A arte não inclui isso.

ESM: Desculpa, o teu trabalho não pode incluir isso de um modo consciente, senão anulado. Mas essa dimensão ética existe. É como o problema da intenção. Tu não podes dizer "Eu quero com isto...", não podes. O que é certo é que tem significado.

PCR: Se eu vos respondesse a essa questão, teria de deixar de ler Céline e Ezra Pound e eu não quero fazer isso, e eu nunca farei isso.

ESM: Isso é moralismo, não é ética.

PCR: Não sei se às vezes não andam demasiado perto uma do outro.

AMS: É curioso que depois – para retomar a questão das políticas da imortalidade – esse desejo de absoluto, parece que o tens sempre presente. Parece que há um desenho político para ti próprio nessa perspectiva da imortalidade.

PCR: Isso não nego e não tenho qual-quer relutância em partilhar convosco o facto de ter sobre mim próprio um olhar mediado. Isto, de algum modo, traz-me agora a questão da memória. Eu tenho um processo complicado de memória. Eu não tenho memória, isto é, tenho uma memória muito nebulosa, quase uma enorme malha de coisas que se esboroam, que não aparecem. Uma coisa de escombros, muito reduzida, e que se compensa com uma presença obsessiva e angustiante do futuro, só.

ESM: Como tal será uma memória selectiva.

PCR: Será muito selectiva mesmo, porque as coisas de que de facto me lembro são muito poucas. As pessoas que passaram ou estão na minha vida, com menor ou maior proximidade, maior ou menor intimidade, sabem de mim, de coisas que eu faço, que digo, que penso e que sou, com uma vastidão que eu próprio não consigo lembrar. Contam-me acerca de mim próprio histórias, umas mais, outras menos edificantes e que para mim são como se pertencessem a outra pessoa, ouço-as como se fossem em primeira mão. Mas isso é uma outra questão. Se eu tivesse dois dedos de testa, provavelmente nem estaria aqui a dizer isto para as câmaras, mas, lá está, os Príncipes não têm julgadores, portanto... (risos)

AMS: Estamos em ordem democrática, portanto mesmo os Príncipes têm julgadores, julgadores não: têm contraditores e apreciadores.

PCR: Trago comigo esta coisa muito estranha, que me acompanha e da qual me fui tornando progressiva e irreversivelmente dependente, que é o estar permanentemente a registar o que faço, como se eu próprio fosse o meu próprio biógrafo e, com o tempo, fui-me apercebendo de que acabo por só me ir lembrando das coisas que vivi e fiz ao ler aquilo que escrevi ou escrevo sobre o que faço e olhando para as fotografias que faço daquilo que faço...

AMS: Ainda bem que falas disso, porque para aqui para esta conversa e para o livro que vai ser publicado é importante: qual é a tua relação com o passado quando te deparas de novo com uma obra que fizeste há vinte ou há quinze anos atrás?

PCR: Devo dizer-te, e não me consideres arrogante, que as acho todas belíssimas, são boas. Mas também te posso dizer que sei ter havido momentos no meu trabalho mais fracos do que outros. E, apesar do desentendimento entre mim e a minha memória, sei em que períodos isso aconteceu. Contudo, se tenho essa percepção em relação a esses certos momentos, não a entendo como extensível à análise de cada uma e todas as obras que os constituem individualmente. São apenas momentos de maior nebulosidade...

AMS: Provavelmente serão os períodos de transição.

PCR: Provavelmente. Contudo, se guardo algum sentimento de insatisfação e de descontentamento em relação a esses períodos, ao olhar as obras não o consigo sentir da mesma forma e isso é curioso. É estranho, e pergunto-me como se conseguiria eventualmente dissociar os tijolos da casa, não é?

ESM: Portanto, a representação é que te incomoda, ou reconcilias-te...

PCR: Não. Sei, tenho a noção de que há períodos que eu reputo e tenho presentes como períodos menos bons, mas não te saberia explicar porque é que depois não funciona do mesmo modo quando olho para cada obra em particular. 96, por exemplo, foi uma merda, um ano terrível, foi uma chatice, deveria é ter estado na praia. E contudo olho para as obras de 96 e digo: "Esta é porreira, esta é ótima, gosto muito daquela que...".

AMS: E como é que um tal superego de artista aceita em certos momentos apagar-se, na sua individuação propriamente artística, em certas contingências – e está aqui presente o Eduardo Souto Moura, que te desafiou com o busto do Vieira de Carvalho, na Maia – como o pórtico, aquele átrio do Porto Palácio. Como é que te apagas nessa presença aurática?

PCR: Não me apago. Devo dizer-te que não me apago...

AMS: São as contingências...

PCR: Não.

AMS: É o trabalho sobre as contingências.

PCR: Não. Eu provavelmente serei, de entre todos os meus colegas, o único que ainda detém a atitude, que neste caso teremos de interpretar como clássica, de ter um grande prazer em fazer as coisas mais diversas. Se amanhã a Vista Alegre me pedisse para fazer um serviço de chá, fazia-o na mesma, com a mesma intensidade e com o mesmo prazer com que fiz o trabalho para o Porto Palácio ou o trabalho da Câmara da Maia. Tenho um encanto por esse espírito que toca em tudo, se quiseres chama-lhe renascentista, outros talvez o rotulem de anacrónico, mas só me interessa uma vida com tudo. O perfume da solda é tão intenso e misterioso quanto o do óleo ou o do barro...

AMS: Isso é mais artesão do que propriamente artístico.

PCR: Justamente como há pouco invocava...

AMS: O teu superego artístico...

ESM: Mas tu intitulas isso como exceções de Verão, ou fazem parte...

PCR: Não, fazem parte. Não tenho exceções de Verão. Eu não tenho outra

vida que não seja esta. Eu só faço isto. Não consigo imaginar o que é viver fora disto. Eu estou sempre a ser artista. Isto é o momento mais acutilante desta nossa conversa mas daqui a um bocado, quando formos almoçar, estamos sempre a trabalhar. Mas isso são generalidades, são banalidades. O que conta é dizer o seguinte: não há qualquer apagamento da autoria, ou melhor, não há uma deslocação da autoria quando faço uma peça para o Pompidou ou quando faço uma exposição em Nova Iorque, ou quando vou à Maia fazer uma estátua em bronze. É justamente essa espécie de poder discricionário, de poder tout court, que me autoriza a transitar pelas zonas negras e que me torna legítimo e único responsável por aquilo que faço. Eu não tenho nada a dizer a ninguém e nunca direi nada a ninguém. Eu não falo para as pessoas. As pessoas não me interessam. Não tenho nada a que responder. Eu só trabalho para mim. E só gosto de mim, e só gosto do que faço.

AMS: Mas, além de gostares do que fazes, e ainda bem (era o que faltava se não gostasses!), o certo é que, quando tu, por exemplo, respondes a uma solicitação da Gulbenkian e fazes o Monumento ao Perdigão, que é um monumento de inteligência e é obra de Pedro Cabrita Reis, fazes um anónimo busto de um...

PCR: Não é anónimo e não quero que o seja. Antes pelo contrário, ele transformou-se em bastante presente, na esfera pública, justamente por ser...

AMS: Por ser Vieira de Carvalho e não por ser Cabrita Reis.

PCR: Devo dizer-te que mais tarde recebi um convite para refazer o monumento ao Sá Carneiro e não o fiz, porque não me pagavam o que eu queria.

AMS: Bom, muito bem. Portanto, introduziste a contingência do mercado e do pagamento; estamos pois na ordem social.

PCR: Estamos.

ESM: E quando dizes um período menos bom...

PCR: É uma coisa que só eu saberei. É uma coisa que se sente. Sabes que...

ESM: É um julgamento ético, um período menos bom.

PCR: Deixem-me contar-vos uma coisa. Sabem quando é que eu sei que uma obra está acabada?

AMS: Isso é particularmente importante.

PCR: Não é nunca um processo intelectual, nem é uma coisa de ordem, eu

diria cognitiva. Não, não é uma coisa de ordem linguística, não é uma coisa de ordem histórica. Não, é uma coisa de...

ESM: Cansar.

PCR: Sim, é uma coisa física. De repente, sentes um bem-estar particular como se houvesse uma harmonia reencontrada. É uma centelha breve, e tu sabes que aquilo quer dizer que a obra está pronta. O meu corpo sabe primeiro do que a minha cabeça que a obra está acabada.

AMS: O Pierre Boulez disse-me uma vez uma coisa a esse respeito que eu tenho sempre presente e que é muito interessante. Ele tinha visto uma vez uma exposição, creio que do Cézanne, que tinha a ver com a noção de a finir. Como se sabe, muitas obras do Boulez demoraram às vezes décadas a ser..., eram puro work in progress, e ele dizia que uma coisa é uma obra não ficar finita, outra coisa é o momento em que sentes que ela está para ti acabada. De facto, a obra em si não ficou finita mas para ti está acabada. E eu agora, ao ouvir-te, pensei se tu terias essa mesma noção. A obra podia continuar mas ali acabou.

PCR: Eu não sei se ela poderia continuar. Mas sinto que ela acabou quando sinto que ela acabou. É evidente que, perante a questão da possível infinitude dela, abordaremos novamente um tema da esfera sociológica. Algo que todos nós sabemos: a obra completa-se ao ser olhada pelos espectadores, multiplica-se ao passar para o museu, atravessa a história...

AMS: Mas...

PCR: Isso já não é o meu problema.

AMS: Isso não é o teu problema, portanto, isso não te diz...

PCR: Não.

AMS: ... nem aceitas isso.

PCR: Não. Nem se trata de aceitar.

AMS: Não te diz respeito.

PCR: Não entra na equação.

ESM: Então porque te interessa conhecer o percurso das obras a nível dos clientes?

PCR: Interessa-me até mais do que isso. Como disse há pouco – e não acabámos aquela história de eu ter um olhar mediado sobre mim próprio –, eu arrasto uma obsessão ordenadora. Uma das coisas que mais perturba os

visitantes do meu ateliê é o escritório, porque nele está armazenado, catalogado e arquivado tudo, percebes? Imaginem alguém que atravessa a sua vida tendo ao lado um outro, que é afinal o mesmo, que passa a vida a tomar nota do que o primeiro faz, para que nada se perca, nada.

ESM: Imortalidade.

PCR: Imortalidade que ao mesmo tempo tem a ver com a antinomia expressa no título do filme da Teresa Villaverde...

AMS: "Contra a Claridade".

PCR: ... eu justamente apercebo-me de que com este excesso de informação, que vou quase doentamente acumulando, todas essas notas nos cadernos pretos, estes dados permanentes, serei o modelo ideal para os estudos dos biógrafos quando chegar a altura e bater a bota. Está lá tudo, até os bilhetes de eléctrico.

AMS: Mas...

PCR: Calma, que ainda não acabei.

ESM: Mas não confias na obra per se? Precisas dessa actividade?...

AMS: Pois, é isso que eu ia dizer. Tu estás agora a sugerir que o teu excesso de fala pode ser contraproducente em relação à tua obra.

PCR: De forma alguma, não estou a sugerir isso. Não vamos cair na perspectiva romântica de que o artista não...

AMS: Mas agora parecia que estavas, que por vezes sentirias isso como um risco.

PCR: Não. Uma coisa é o sujeito, outra coisa é a obra. Eu sou o que sou. A minha obra sou eu mais o resto.

AMS: Mas voltamos à questão do corpo, da obra ou da pose. Tu afirmas sempre um sujeito que preexiste à obra, embora depois exista a obra e não apenas como declaração do sujeito. Mas o teu sujeito preexiste sempre à obra.

PCR: Sabes que a obra é, para falar daquele filme do Clooney que ontem comentávamos...

ESM: As Confissões de uma Mente Perigosa.

PCR: Provavelmente também eu terei não uma mas várias vidas duplas. Digamos que a obra é apenas uma das instâncias possíveis da claridade. O

resto são outras coisas que acompanham.

AMS: Aliás, como criatura nocturna...

PCR: Isso já lá vai.

AMS: ... que foste ou que fomos durante tantos anos, era uma claridade nocturna, naquele tempo...

PCR: Só para acabar a história: eu tenho clara para mim a noção de que quanto mais luz, menos se vê. Em qualquer das vidas, seja na real seja em todas as outras que, como sabemos, não são menos reais... Não por acaso, um clarão de uma intensidade insuportável anula a capacidade de ver. Sendo esta uma questão de uma simplicidade e uma complexidade extraordinárias, sei que a minha obra radica nesta aparente contradição e que o meu pensamento nasce algures por aqui. E, já agora, por inerência e recorrência, diria que muito da minha persona deriva deste dédalo construído em torno de um construído excesso de informação que ao fim e ao cabo apenas produz obscurecimento. Quando se pensa que se sabe muito, quando se julga ter muitos dados, talvez o resíduo final seja apenas uma opacidade. No fundo, se calhar, o que eu estou a construir é um inaccessível, uma inacessibilidade.

AMS: Pois, admito perfeitamente.

ESM: Mas esse percurso paralelo, quando dizes "Eu deixo para a posteridade até os bilhetes do eléctrico", é uma sensação. "Não admito que façam uma biografia que não seja feita por mim" ou "a própria obra não vai fornecer a imortalidade e eu preciso deste complemento".

PCR: Eu não faria essa divisão.

ESM: Então?

PCR: A minha obra engloba os meus bilhetes de eléctrico e tudo o que demais fui encontrando e fazendo. É uma instalação total. De um lado tens a pintura, do outro a escultura e ali mais ao fundo, encostados à parede, os arquivos, os ficheiros.

AMS: Perversamente, está-me a dar um gozo danado pensar na desconsideração que tu estás a ter por aqueles biógrafos que tu próprio foste construindo ao longo do tempo.

PCR: Aonde é que íamos?

ESM: Imortalidade.

PCR: Eu não posso furtar-me a essa responsabilidade ética – para usar uma

terminologia invocada como legítima nesta conversa –, não posso furtar-me à responsabilidade de dizer-vos que sim. É verdade, eu tenho a convicção profundamente arraigada de que tudo aquilo que faço só pode existir e é construído e pensado para atravessar o tempo, para ser imortal. E devo dizer-te que, por extensão, não imagino que haja uma obra de arte, seja ela qual for, ou um autor, seja ele qual for, que não traga em si, essa espécie de marca, de destino ou maldição, como queiras. Devo dizer-te, aliás, que creio que todos os esforços feitos, desde os anos 50 até hoje, para desmontar esta noção e para estilhaçar este pensamento, para aniquilar o conceito de aura e o substituir pelas virtudes de um pensamento dito democrático e que se quer explícito, fundamentado no império da palavra, lançando-o num território onde ele naturalmente não colhe, que é o território da criação artística, são falências, essas sim, éticas e morais, e que nada mais representam senão o violento ataque da universidade e do seu espírito contra o ateliê. A universidade propõe-se impor a nomeação: nomear, sistematizar, classificar, catalogar e portanto prender. Há um embate histórico, titânico, entre aquilo que é o corpo do pensamento regulador e normativo oriundo da universidade, estruturado na linguagem, e o ateliê. A universidade ou o pensamento e a linguagem que a corporizam desmultiplicam-se em formas, ora subtis ora evidentes, discretas ou claríssimas, tentando legitimar e absorver para dentro da sua claridade o escuro que é o ateliê. Perante isso eu mantenho e reitero uma posição absolutamente anacrónica, que é a manutenção da aura como uma categoria, a manutenção da eternidade como uma assunção, como o inevitável objectivo para que tende a obra.

AMS: A aura é que elabora e é a lona, portanto...

PCR: E o que é que eu trago com esta conversa? Trago a recusa do exercício da criação artística ou do entendimento da criação artística como uma instância radicada no plano sociológico. Portanto, só há uma aproximação, comparável à da fé e que é a fruição estética.

AMS: A fruição estética não é uma questão de fé, é uma questão de fruição.

PCR: Achas tu?

AMS: Acho. E estou a achar curioso teres introduzido (e eu compreendo-o perfeitamente) a instância do saber universitário e essa luta entre a racionalização normativa e o ateliê. Mas introduziste novamente a instância política da democracia. E estás a evacuar completamente a questão estética, e isso tem as maiores consequências. Parece que estás a querer evacuar, que te colocas numa posição não apenas exterior como antinómica ao rasto que deixou em grande parte a herança duchampiana de a arte apenas existir no gesto, no imediato, no transitório, no ready-made, etc. Estás a evacuar completamente isso, como se isso não fosse uma discussão estética fulcral.

PCR: É fulcral sem dúvida mas eu coloco-me no lado da retina, preci-

samente do lado anti- Duchampiano.

AMS: Pois, exactamente. E essa questão não pode portanto ser evacuada, nomeadamente em relação a ti. É que essa é uma questão fulcral.

PCR: Não fujo a essa questão...

AMS: Por isso é que eu a estou a colocar explicitamente.

PCR: Justamente, o entendimento da minha obra inclui todas as coisas que apanho do chão e penduro na parede. Mas de facto o que eu apanho do chão e ponho na parede é um pedaço de vermelho ou uma representação de uma flor ou a memória de alguém que usou esta cadeira ou aquele espelho. Isto é, eu pinto e olho para as coisas e faço estas coisas que faço assim e coloco-me do lado retiniano. Toda a minha vida tenho tentado, uma vez com mais, outras vezes com menos êxito, fazer uma demarcação e exaurir, tanto quanto possível, a fractura Duchampiana. Gostaria de reinstaurar o olhar picassiano.

AMS: Exactamente. Mas é aí...

ESM: Mas isso é recente ou foi sempre assim?

PCR: Sempre foi assim. Ao contrário de muitos dos artistas que por aí andam, eu sempre pinte. Lembro-me ainda dos quadros que fiz quando tinha doze, treze, catorze anos e ainda estava em Campo de Ourique, na casa onde nasci. A minha mãe fazia-me telas para eu pintar. Ainda guardo isso. Nada de muito complicado portanto, sempre me conheci assim e fui sendo assim sempre. Primeiro os quadros e depois tudo o resto que fui descobrindo em mim. Não fui para a Faculdade de Medicina nem para os Negócios Estrangeiros e depois tive uma crise existencial e transformei-me em artista. Não sou por isso melhor ou pior do que qualquer outro. Limito-me simplesmente a ter nascido assim como sou: artista. Há pessoas que o são e há outros que apenas exercem...

AMS: É curioso como te estás a aproximar dessa questão, desse lado deontológico como se fosse de casta. Mas há aqui, apesar de tudo, uma clarificação (neste momento vou estar a favor da claridade, que me parece importante): é que tu por vezes – e já aconteceu nesta conversa – não resistes a dizer “É obra porque eu digo que é obra”. O que me parece que é particularmente singular, interessante e frutuoso no teu caso é que o sujeito de facto preexiste, o sujeito artístico e a tua expressão e declaração enquanto artista, mas não há da tua parte um puro nominalismo, no sentido apenas de dizer “Eu fiz obra”, porque de facto há um processo. Há muito claramente esse processo de construção da obra. É por isso que a noção de construtor me parece ser tão importante no teu percurso. E não é apenas quando tu dizes “Isto é obra porque eu digo que é obra”. Não, a noção de construção parece ser sempre importante e inerente à noção da obra em si

mesma.

PCR: Afirmo-me como um construtor e coloco-me no mundo como um construtor e o que faço revela-se num processo construtivo. Não represento, apanho os bocados que encontro pelo caminho e recomeço de novo. Junto aquilo que trago comigo ao que vejo e com isso construo. Quando eu digo que me interessa a construção e não me interessa a arquitectura, digo que o que me interessa é o processo do gesto.

AMS: Marca autoral, também.

PCR: Não é também, já está lá.

AMS: Não é obra apenas porque tu dizes "É obra" (ao contrário do que há bocado tu estavas a dizer); há sempre a obra porque há a construção da obra.

PCR: Quando eu reivindico a posição de construtor, no fundo estou a continuar a minha afirmação anterior de que a arte é o único entendimento absoluto do mundo. Só na obra, construída a partir de um gesto primordial, converge o tudo que é a perseguição do desejo último de unidade. Será por certo o desejo de uma situação utópica, uma tentativa de construção de um estado de perfeição qualquer, um momento em que, de repente, se pudesse recuperar algo primordial que fora perdido, e reencontrá-lo, reencontrando obviamente a busca da beleza. A beleza como reposição da harmonia original. Questiona-se hoje se a criação artística terá ainda como objectivo a prossecução dessa busca da beleza. Por mim continuo a achar ser essa a razão principal pela qual de novo em cada dia se regressa ao ateliê. A busca de uma possibilidade absoluta e única de harmonia que aniquilasse o sentimento de perda. Quando eu digo que sou construtor, eu sou um construtor porque quero repor, quero retomar, quero imaginar poder refazer essa harmonia e exercer essa beleza, isto é, voltar a fazer o mundo. É aí que eu me coloco como construtor. E então talvez possamos, graças a Deus, erradicar finalmente o problema de Deus.

AMS: Ora bem!

PCR: Libertamo-nos dessa questão, deixamos Deus para os pássaros e para as oliveiras e reconquistamos o mundo, que é nosso por direito. Pomos Lúcifer no trono e introduzimos a claridade como nosso credo. O que é que queres que eu te diga mais?

AMS: Eu não quero nada, mas eu queria era chegar aqui, a esta claridade final.

PCR: Mas eu não podia dizer isto logo no princípio.

AMS: Pois não, mas essas coisas vão surgindo. Mas felizmente chegámos

mesmo a este ponto.

ESM: Há uma coisa só que escapará a quem não conheça nem a pessoa nem a obra: o facto de ele largar estas afirmações lineares e bombásticas como slogans ("Eu só gosto de mim próprio...", etc.) indicia exactamente o contrário: ele di-las porque sabe que não é assim, senão não as dizia.

PCR: Hmm... Falamos disso daqui a uns anos. (risos). Next.

AMS: É sempre a questão da persona e da pose, porque é evidente que há um dado importante de que não se falou aqui e que eu tenho sentido ao longo destes anos cada vez mais presente no Pedro, que é a sua curiosidade. E essa curiosidade, que é uma parte do trabalho e do desejo da arte, é também cada vez mais retrospectiva. Ou seja, eu tenho verificado ao longo dos anos, e sinto da parte dele – e isso acho que tem a ver com coisas que ele tem feito (não por acaso, no grande trabalho da Fundação, foi buscar o Canova e o Corot também, etc.) –, sinto da parte dele, dizia eu, cada vez mais um renovado interesse por alguns clássicos, porque isso também é uma parte importante do teu universo artístico.

PCR: É sem dúvida uma parte importante tal como o indicas porque é uma forma, provavelmente retorcida, de pôr em discussão algo que para mim é claro: eu coloco-me numa posição de inequívoca rejeição do cânone pós-moderno.

AMS: Donde partiste.

PCR: Não sei.

AMS: Na altura assim o dizias. É a condição pós-moderna no sentido de superação dos modernismos. Não podes negar que partiste daí como...

PCR: Claro. Sou contemporâneo desse momento, mas não sei se o terei vivido com o mesmo envolvimento...

AMS: Chegaste-o a declarar.

PCR: Mas, apesar de tudo, devo dizer-te que me interessa essa questão de uma contemporaneidade que alguns desejam excludora versus o que me parece ser a necessária reavaliação da manutenção de um classicismo. Claro que não um classicismo entendido apenas como uma confinação histórica, mas um classicismo que adviria, ou melhor revelaria, uma atitude primordial de equilíbrio e de balanço.

AMS: Por isso mesmo é que eu disse que ao longo dos anos isso tornou-se...

PCR: Portanto, quando no meu trabalho eu uso o Canova ou o Corot ou quando digo que raramente vou ver exposições de arte contemporânea e que

passo mais tempo a olhar para Caravaggios e Tizianos, isso é um facto e é assim porque as minhas interrogações têm de vir de um lugar profundo e quero saber tudo desde o primeiro momento. Da contemporaneidade, recolho informação, mas do tempo todo antes de mim retiro a emoção.

AMS: Mas tu fazes contemporaneidade, por isso é que não sei porque é que terá de haver aí o 'versus'.

PCR: Há o 'versus' porque aí, sim, então podemos falar de ética novamente. Agora talvez possamos falar de ética.

AMS: Ah.

PCR: De facto, eu não partilho essa aparente inevitabilidade da ruptura e do novo, daquilo que ainda não foi visto. Essas preocupações não me afligem como parecem hoje afligir muitos artistas. Eu não me levanto de manhã a pensar que tenho de ser contemporâneo e de que forma original o poderei ser para conseguir subsistir na selva contemporânea, tendo aparentemente como corolário dessa urgência a obrigação de fazer inevitavelmente algo de novo e interessante. Tal como ontem à noite adormeci, acordarei de manhã como artista e ponto final. Mas quando me levanto, levantam-se comigo o Caravaggio, o Newman, o Greco, não se levanta o tipo que vai...

AMS: Mas o Picasso também.

PCR: Também. Quando eu me levanto de manhã, levanto-me para vir tratar desta merda e fazer qualquer coisa. Não estou preocupado em ter ideiazinhas originais, destino assustado que parece ser hoje a opção de fundo e o drama ridículo de muita da arte dita contemporânea. Está toda a gente preocupadíssima com isso porque obviamente há o problema – esse sim é um problema de mercado – da originalidade, o problema de como insuflaremos o valor deste objecto versus aquele outro...

AMS: Não é um problema de originalidade. É um problema de conceito e de nome. O que vende são merdas, Damien Hirst e Jeff Koons. Merdas.

ESM: O problema do conceito é que não pode ser a priori.

PCR: Já não temos cassette para isto.

AMS: Por isso é que eu digo que de facto não apenas nomeias algo enquanto obra ("Isto é obra") como "fazes obra" e a ideia é sempre a da construção. E só não vejo que necessariamente tenha de haver um 'versus' entre classicismo e contemporaneidade.

PCR: Talvez não tenha de facto. Mas digamos que se eu quiser ser absolutamente rigoroso terei de estar de acordo contigo. Contudo, se me permites a baixeza, num plano estritamente político, acho imperativo criar

estas fissuras. E aí se desenha o território do debate de ideias onde eu posso afirmar uma oposição ontológica entre contemporaneidade e classicismo. Eu resolveria isso apagando claramente a palavra 'contemporaneidade'.

AMS: Então Bacon, por exemplo: vinha na tradição clássica ou era um contemporâneo?

PCR: O Bacon é tão clássico como o El Greco. Até o Bruce Nauman é.

AMS: Esta gente não percebeu nada do Bruce Nauman.

PCR: O que se passa é que continuamos a deixar-nos levar por uma espécie de necessidade incontrolável de gerir este debate no plano sociológico...

AMS: Não é no plano sociológico, é no plano da lógica mediática e da construção incessante do novo que alimenta o mercado.

PCR: Ah, isso é outra coisa.

AMS: Isso é outra história. Não é a lógica sociológica. É outra história. É alimentar-se dessas coisas modernas. E de facto vêes que, mesmo num ambiente de crise económica e de ameaça de recessão internacional, a única coisa que continua a disparar são os preços da arte...

PCR: Contemporânea.

AMS: Sim. E o que é o Jeff Koons?

PCR: Os Jeff Koons queres tu dizer... Existe um conceito muito interessante e que aprendemos há uns anos chamado obsolescência. A obsolescência parece ser uma característica que acompanha de muito perto o frenesi da arte contemporânea. Actividade programada para que, em permanência e sem qualquer piedade por todos nós e muito menos pelos artistas nisso implicados, sejam despejados na instância "mercado" factos e circunstâncias, ou seja, nomes e obras destinados a alimentar este movimento demencial por um período temporal raramente superior a uma saison, mantendo assim a economia a funcionar. E parece nem ser já sequer uma economia do dinheiro. É já algo mais intrincado. É uma coisa de valor. Bom, espero que isto vos tenha agradado tanto a vocês quanto me agradou a mim. Espero que tudo o que aqui vos disse tenha contribuído para que nada se saiba acerca de mim, apesar de tudo. E sobre o manto diáfano da partilha e da comunicabilidade e do revelar o seu íntimo mais negro, o artista esconde-se.

AMS: Mais uns tropeções que deixaste aos teus biógrafos...

ESM: Ó Pedro, vou oferecer-te a autobiografia científica do Plank...

PCR: Ah, do Max. Esse gajo era genial.

ESM: ... que era uma actividade paralela que ele tinha.

PCR: Enfim. Está filmado, está gravado, vamos almoçar. Meus senhores, a assistência: obrigado.

Uma conversa no campo = A talk in the countryside. Interview conducted by Augusto M. Seabra and Eduardo Souto Moura. In: ALMEIDA, Marta Moreira de; MOURA, Eduardo Souto; SEABRA, Augusto M. [et tal.] - **Pedro Cabrita Reis: colecções privadas = Pedro Cabrita Reis: private collectios.** Tavira: Câmara Municipal, 2008. p.79-126. ISBN 978-972-8705-26-8. (portuguese)