

4.<sup>a</sup> feira, 8 de outubro de 2003

Dia de muito sol. Perto da lua cheia. O melhor autocarro para o *atelier* do Pedro C. é o 26, em frente ao rapidamente desaparecido Caffè di Roma perto do Saldanha. A exposição será a 14 de outubro de 2004 e terminará a 15 de janeiro de 2005. Teremos em conta somente as obras a partir dos anos 90.

Por vezes fixo uma data, talvez até ao fim da minha vida. E quando chegar um dia antes desse dia, posso lembrar-me sempre de um facto que se lhe prende. Não importa que seja um aniversário. Pode não passar de um gesto, de um rosto que para sempre ficou perdido na distância não só do tempo como de uma rua, de uma sala de museu, de uma loja. Durou segundos, mas traz o traço, a sombra, a luminosidade capaz de se prender pelo que houver de longo na minha vida. Irrompe no exacto dia do aniversário da sua aparição, ou andarás próximo desse instante. Nem sempre é um rosto, um corpo, ou um melro morto à beira de um passeio. Um objecto pode ser o senhor desse domínio festivo. Mesmo a morte de um melro ou de alguém amado transporta consigo um sentido de festa, de coisa que se comemora no mais secreto. Neste dia assalta-me sempre o tapete de Samarcanda. Como se descesse no meu pátio vindo dos céus do Uzbequistão.

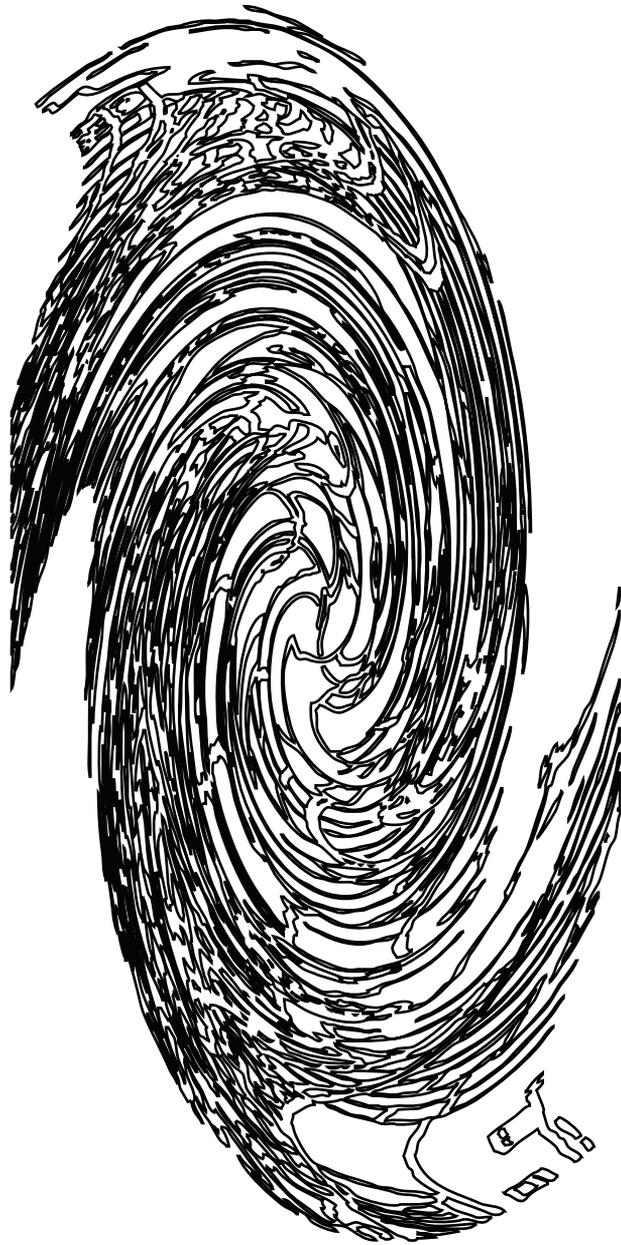
O tapete de Samarcanda. Um tom terroso. Castanho de amarelo-queimado e logo um branco. Geometria de pequenos rectângulos. Comprei-o pelos fins dos anos 70, lá para os fundos de Portobello

Road. Era o único tapete no meio de um quarto, digo quarto porque tinha uma cama, coberta de casacos de bombazina. E a cama estava feita. Percebia-se a dobra do lençol, a almofada. Foi aí que o comprei, muito barato, pois a mulher que mo vendeu tinha-o ali, único tapete, no meio dos casacos. Estava dobrado. Desdobrei-o. Estava ainda em bom estado. Dei por ele as seis libras que me pediu.

L. T., com quem almocei na Dona Estefânia, insistiu em ir comigo até Sapadores. Tomámos café no início da Rua da Graça. Paisagem de reformados, meio perdidos no virar e não virar as páginas do jornal da manhã, vestidos de uma tristeza de tabaco e tosse. Ao fundo, a toda a parede, uma cena de azulejos, campestre, com vacas. Seria de mais pedir uma visão da Arcádia, com cenotáfio e entressonhados pastores.

No atelier havia chá e bolos que nenhum de nós comeu. Quando cheguei estava o Pedro C. a pô-los numa caixa de vidro. E Hantäi ouvia-se nas *Variações Goldberg*. O som do cravo vinha da balaustrada de madeira, onde o Pedro tem o escritório.

«Uma doce derrota sob as suas mãos.» Foi o que lhe disse. É um verso meu. Mas isso já não lho disse. Gosto de atirar assim versos acabados de escrever. E fico a ver se há qualquer reacção. Quase sempre não há. Fico contente. Porque um verso fora do poema não deve despertar qualquer interesse. Deve passar incólume, como se fosse uma sombra incolor. Ficámos em silêncio até chegar H. F. Somente a sucessão das *Variações: aria, aria da capo e fine*. Não o disse: pensava com alguma inveja na felicidade que terá sentido aquele que, em primeira mão, as ouviu: Kayserling, embaixador da Rússia na corte do eleitor de Saxe. Foi quem pediu a Johann Sebastian Bach as peças para cravo — a história vem em quase todos os folhetos que acompanham as gravações (muitas vezes a arte não passa de uma coisa de folheto, como o uso correcto e útil de um sonífero, espécie de introdução a uma peça musical que quando chega ao nosso ouvido já a audição, nele, não reside): dois painéis divididos por trinta variações. E não nos surge grande parte da obra de Pedro C., como metódicos painéis que se inclinam entre si, entre uma e outra variação, para darem lugar a uma arquitectura ao redor



de uma falsa perspectiva ou de um ponto de fuga ilusório? — Música tranquila ao modo de um arcanjo de ferro. Espaçados passos marcariam o compasso do sono ao senhor Kayserling. Música que Goldberg, seu amigo, tocou, de modo a poder acompanhar a lonjura das noites de insónia. Mas já terá adormecido há muito o embaixador da Santa Rússia.

Os bronzes de caixa e as pinturas pretas são de 92. Doze anos as distanciam de 2004. Ao longo do que Pedro C. realizou nesse espaço de tempo pertencerá o trabalho mostrado na exposição. Pelos bronzes (bem me seduziram na exposição da galeria do Luís Serpa) e pelas pinturas negras se iniciará o nosso trabalho tripartido pelo artista, por H. F. e por mim. Mas que fique bem claro o domínio central de Pedro C. É a ele que pertence a determinação de um diálogo fulcral, pois na sua arte reside uma espécie de emblema, tão semelhante à extremidade sonora de uma câmara de duplo fundo. Abre para uma janela sobre a cidade. Sobre uma cidade, é mais correcto. Será um pouco a Lisboa renascentista inexistente; e serão, em muito, as cidades da Renascença italiana.

Avançámos sobre as *Cidades contínuas* (tela vermelha com sulcos), sobre «Três Vistas de Piranesi», sobre a sua ideia de «Cubo» (ainda, e sempre, a ideia da Renascença, através da qual se queria ver não só o exterior, mas também o interior da casa e do corpo e, sobretudo, a correlação existente entre o que está, e é *fora*, e o que está, e é *dentro*), sobre os desenhos das *Cenas domésticas*, sobre «fundos uniformes com desenho de linha». Neste último tratamento do fundo há um ou mais trabalhos em que o contraste surge entre o negro e o azul e, suponho mesmo, que sobre um azul se exerce o golpe de um vinco negro.

Passámos em vista:

*Invenções, Caprichos, Architecturas*: duas paredes de 6mx6m, com 16 variações (já não me recordo se há dezasseis em cada parede, ou se no total, criando ou não simetria numérica, surge este número de peças). Tal como *Cidades contínuas*, nunca foram mostradas em Portugal.

*Lugares* (2002): *Lugar da casa*, etc. (A evolução do negro com sulcos e do negro com sulcos brancos até chegarem ao fundo da

cor.) No visionamento de *Lugares* falou-se das peças para o Museu do Chiado (os primeiros anos de novecentos do museu revisitados, pelo final do século) e pôs-se a hipótese de surgir uma fracção dessas variações (este termo vai de acordo com o tratamento que Pedro C. tem vindo a dar aos painéis). Mas parece-me que a exposição do Chiado, apesar de ter sido só por si tão importante, deveria ausentar-se. Creio que ainda hoje está muito presente nos «visitantes» da sua obra. Este argumento que uso aqui pode valer precisamente sob um ponto de vista contrário. Por ser muito amado, deverá ser reapresentado; mas sem o contraponto das pinturas de Souza Pinto com as quais dialogaram?

*Campo de Sombras* (Fundação Pilar e Joan Miró de Maiorca): *Muro 01* e *Muro 02*, com 24 peças cada; a que se seguiram os trabalhos sobre papel (*Adelantado*, Valência). A estes trabalhos terá sucedido a passagem do suporte de madeira ao alumínio (2000).

Visionamento de um conjunto que nunca foi mostrado, excepto na ARCO, e que preencherá uma superfície de entre 5 a 6 metros.

*Jardim Vertical* (encontra-se num edifício em Madrid, 6 metros de altura ao longo de umas escadas), trabalho que foi recomposto na horizontal: *Jardim Horizontal*.

*Paysage* (1993), obra refeita em 2004: trabalho escultórico organizado no chão com módulos de barro (barrista de Beja). Um tom de laranja-queimado, alusão a uma metafísica da própria terra, que se exerce entre o puro e o impuro. Sobre a geometria criada pelos quadrados de barro, sustenta-se (na e da sua terra) o desenho a branco de uma árvore, e sublinha-se de um modo delicado (opondo o mundo vegetal, não totalmente físico, à fisicidade do barro — duplamente jogado entre o puro e o impuro) a pequena sombra dos ramos da árvore e a sua lateralidade em relação a todo o conjunto escultórico.

O trabalho de apresentação que Pedro C. nos fez prosseguiu com: *Mãe d'Água*, 2001; série *RAM* (mar e memória de computador) — que creio ser de 2001 e onde afluem o azul e negro e o azul e amarelo; *Janelas* (48 variações); *Muro contra muro*, de 94, em que a pintura vermelha se dispõe, face a face, com a pintura negra.

Por esta altura surgiram os *bronzes* e os *Moldes para bronzes*. Estes, são magníficos corpos de madeira (de 1992). Têm sulcos