

Bernardo Pinto de Almeida

Memórias do presente

**Passagem
de Isabel e Rodrigo Cabral
na Arte Portuguesa**

1. O Contexto: vida, moda, estilo, atitude

Os anos 60 em Portugal têm sido considerados, por vários sectores da crítica, como uma década de ruptura. Por outro lado deveremos ter presente que no seu levantamento exaustivo sobre a arte portuguesa no século XX, José Augusto França — longamente autor da única obra historiográfica sobre esse período - interrompeu o seu estudo no final dos anos cinquenta, deixando em suspenso a problematização do que representaram os ditos anos 60 no contexto da arte nacional. Quem, conscienciosamente, abordar a arte portuguesa realizada no período de forte transformação vivido no início da década de setenta, deve começar por entender a profunda mudança de contexto e de significações culturais que ocorreu nesses anos: mudança substancial que se prendia, desde logo, com as transformações ocorridas na década anterior, em que toda uma nova paisagem no plano das práticas e conceitos próprios do *campo artístico* tomara lugar, na arte e cultura portuguesas, reflectindo debates mais alargados, num momento em que secretamente se iniciara um novo surto de globalização. De um modo ou de outro, os autores que abordaram a época foram consensuais no entendimento de que, se algo houve capaz de a caracterizar eficazmente, foi precisamente o advento de um processo de transformações profundas, que teria sido precipitado por uma nova geração de artistas, cujas obras subitamente apareciam carregadas de uma energia refundadora do espírito das primeiras vanguardas. O que, como já antes escrevi, só insuficientemente parece ser passível de justificar essas múltiplas ocorrências. O surgimento dessa geração associou-se assim, antes, e como igualmente expliquei, à emergência de uma nova consciência política e, simultaneamente, de uma nova consciência estética,

que se traduzia agora em toda uma nova abordagem das práticas artísticas. Não professando a noção de *ruptura*, que por diversas vezes questionei e, corolariamente, no conceito que lhe está intimamente associado de *vanguarda* emergente das concepções da historiografia hegeliano-marxista — uma vez que a noção de vanguarda, nascida da referência à arte das primeiras duas décadas do século XX, estava já esgotada nesses anos e novo contexto — deverei acentuar porém que uma profunda modificação ocorria então, que se prendia com a transformação operada desde a década de sessenta, quando os principais artistas portugueses dessa geração impuseram, interna e externamente, um novo protocolo de entendimento relativamente à *coisa artística*. Não lhes interessava já, por esses anos, entrar em sintonia com o equívoco Modernismo português, ultrapassado e inconsistente na maioria dos seus exemplos concretos, como antes projectar-se numa nova ordem de entendimento e de pensamento, que participava das experimentações que ocorriam na cena artística internacional. Haverá que aceitar que esta modificação, que se havia preparado longamente, repercutiu — não de forma evidente ou ilustrativa, mas antes por fios de relação subtil — a própria transformação epistemológica que, por esses mesmos anos, se começara a evidenciar internacionalmente, e de que vários autores já deram conta. Antes do mais em virtude do impacto que a massificação da comunicação gerou, e imediatamente se traduziu numa complexificação das relações entre alta e baixa cultura. De que o fenómeno da Pop Arte, primeiramente londrino e logo depois americano, com outra significação, foi o mais evidentes resultado. Também nesses anos sessenta, na Europa e Estados Unidos, uma outra e nova orientação estética e teórica ia tomando progressivamente lugar, e questionava precisamente o conceito, longamente afirmado ao longo de todo o século XX, de vanguarda, com uma consequente pulverização operada sobre o discurso estético modernista — que se tinha organizado durante décadas em função da validade crítica desse termo — e o enunciar progressivo de uma outra trama

conceptual. Uma narrativa que, por sua vez, definia novos e significativos eixos de entendimento quanto ao lugar e função da arte, bem como do sentido e forma das suas práticas concretas, quer públicas e institucionais, quer de mercado.

Como já antes referi, e agora retomo, “se algo de novo aconteceu - e, de facto, creio que algo de radicalmente novo aconteceu por então - foi precisamente o facto de os movimentos artísticos deixarem de se situar no âmbito teórico-ideológico do discurso modernista sem todavia precisarem de o renegar ou, sequer, de se fechar numa atitude reactiva ou conservadora que consistiria em pretender ressalvar uma qualquer idade de ouro que a modernidade tivesse interrompido e que eles viriam repôr na sua dignidade de outrora.

Ao mesmo tempo que se cumpria, enfim, o padrão cosmopolita e internacionalista que o modernismo desejara desde sempre mas que as suas alianças ou desavenças políticas não haviam historicamente permitido. Operou-se portanto, nessa momentosa década de sessenta, e tal se deverá sublinhar, a passagem de uma situação a outra, de uma consciência a outra e, mais em particular, de uma ideia e de uma estética da forma a uma ideia e a uma estética da *atitude* (“Quando as atitudes se tornam formas” chamou Harald Szeeman a uma importante mostra). Estas transformações profundas que se operaram no campo artístico atravessaram continentes e redimensionaram factores geográficos e de mercado, nomeadamente a crescente perda de influência europeia e, sobretudo, parisisense, e o acréscimo de importância da cultura norte-americana na esfera espacio-temporal das grandes decisões.”

Na década de sessenta portuguesa — mesmo se ainda no plano de alguma compreensível marginalidade expositiva — haviam ganho enorme visibilidade, no estreito meio artístico, obras de uma série de jovens artistas como Ângelo de Sousa, Paula Rego, Jorge Martins, Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Helena Almeida, João Vieira, Manuel Baptista, Joaquim Bravo, Jorge Pinheiro, José Escada, António Sena ou João Cutileiro,

entre outros. Este conjunto múltiplo de novos artistas, porém, introduzira uma alteração de contexto, e por várias ordens de razões. Por um lado, porque muitos deles apostaram fortemente na saída do País, e nem sequer por motivos directamente políticos na sua maioria, mas por evidente opção estética e sociológica de procurar ir mostrar as suas obras em novos contextos.

Foi o caso de Jorge Martins, Escada e Manuel Baptista, partindo para França, ou o de Paula Rego e de João Cutileiro para Inglaterra, respectivamente, onde aprenderam ou fizeram carreira; e, também, o dos que, logo em 1962, se haviam associado em grupo, sob a enigmática sigla **KWY**, e que, a partir de Paris dispersaram actividades, integrando ainda no seu seio Christo ou Jan Voss.

Esta nova relação com o *campo* internacional, onde colhiam sucessos mesmo se relativos, encorajava os que haviam ficado a prosseguir as suas experimentações de modo convicto. Também alguns circuitos expositivos novos, ávidos de mostrar, foram acolhendo estas afirmações, desde as novas galerias às novas formas de exposição, como as Bienais, que aos poucos foram gerando espaços de acolhimento, apoiados também por uma nova geração crítica de intelectuais como Rui Mário Gonçalves, Salette Tavares ou Fernando Pernes, entre outros.

Esta nova situação não poderia deixar de repercutir também no ensino artístico. Na verdade, muitos dos que ficaram no país — caso de Ângelo, Jorge Pinheiro ou Alberto Carneiro alguns deles tendo estagiado em escolas internacionais — procuraram proceder a uma reforma dos métodos de ensino anquilosados que prevaleciam nas principais Escolas. Nesse sentido, concretamente no caso da Escola de Belas Artes do Porto, o ambiente que se vivia nesses anos era o de uma profunda transformação que se sentia euforicamente em vários planos. E mesmo se aqueles não tinham conseguido transformar totalmente a Escola, artistas como os que se reuniram brevemente no grupo **Os Quatro Vintes**, António Quadros, ou Alberto Carneiro, que tinham entrado recentemente como professores, haviam introduzido modificações sensíveis na didáctica e exemplo

que a inteligente direcção de Carlos Ramos soube integrar devidamente.

Assim, um novo clima de costumes artísticos se fortaleceu, também através de núcleos culturais independentes e activos que, alargando-se para fora da Escola, se ligavam à vida urbana pela discussão informal em cafés (Majestic, São Lázaro), ou em tertúlias abertas acolhidas pela Cooperativa Árvore e o Cineclub do Porto, ligando arquitectos, críticos, pintores, poetas e músicos, que aos poucos iam deixando na cidade a marca de uma nova atitude cultural.

Esse novo estilo de vida tornava-se aliciante sobretudo para uma juventude que emergira em Portugal por finais da década de sessenta, a partir de um meio fechado e provinciano, e se terá revisto nos novos hábitos de consumo e moda que, de repente, entravam no país, propagando imagens. O que acontecia graças à crescente difusão mediática de novos estilos alternativos, de vida e de relação, gerados nas margens das metrópoles internacionais que a cultura Pop, sobretudo londrina, havia fortemente acentuado, ecoando com rapidez entre nós.

Da mini-saia de Mary Quant às canções de Sylvie Vartan e Johnnie Halliday, da música dos Beatles ou dos Rolling Stones aos óculos fumados de aros redondos metálicos, das camisas com padrões floridos aos novos modelos de penteados, ou aos vestidos de padrões visualmente ricos, que a moda rapidamente difundia e as revistas crescentemente divulgavam, todo um novo *look* entrava em cena, fazendo talvez mais pela mudança cultural em meia dúzia de anos, do que os movimentos políticos organizados haviam conseguido em décadas.

A juventude portuguesa, a exemplo da europeia e da americana, não resistiu às novas práticas do consumo — que Pier Paolo Pasolini criticaria asperamente na década de setenta, nas suas veementes crónicas do *La Repubblica* — e essa nova disposição, por paradoxal que pareça, abria-a à curiosidade por tudo o que tocava e respeitava à cultura pop. Que, disseminada um pouco por todo o novo imaginário urbano, nomeadamente a que chegava através das artes e do cinema. Essa sociedade de consumo então nascente, acarinhava em lojas *trendy* — que

iam das boutiques de moda às casas de venda de discos — os sinais de uma nova cultura juvenil, mais permissiva e liberal, alimentada por imagens fortes, que repercutiam entre nós como uma novidade inesperada para as gerações mais velhas, com as quais esta entrava em rota de colisão. Dos *Black Panthers* a Bob Dylan, a cultura pop fizera ícones visuais de tudo, disseminando valores.

Aos poucos, também o cinema radical de Godard,, ou de Antonioni, entrava nos circuitos cineclubísticos, animados por estudantes, e ganhava um público que coincidia com o mesmo que se precipitava para adquirir o último disco dos Rolling Stones ou para assistir a uma passagem furtiva dos *Living Theater*.

Alguns que então já viajavam, porque detinham por origem social ou trabalho os meios financeiros necessários a tanto, traziam de fora sobretudo as novidades entusiasmadas dessa espécie de branda revolução juvenil que, muito antes do Maio de 68, preparou a transformação social, cultural, política e económica, que iria abrir para um novo modelo sócio-estético, a que se veio a chamar Pós-Modernidade, e que aproximou a vida das cidades graças aos novos hábitos.

Assim, também, quando a queda do regime corporativo português já decadente, depois de quatro décadas de ditadura, sobreveio, sob a pressão desordenada e anárquica da chamada Revolução dos Cravos — também ela à sua maneira uma *revolução pop* — a juventude que se reconheceu na sua desordenada eclosão misturava os signos de tudo isso. As longas cabeleiras com as canções de protesto, as calças à boca-de-sino com o interesse pela política, as simpatias à esquerda com os blusões de couro dos jovens rockers nova-iorquinos, numa fusão inesperada transversal à sociedade e a todas as práticas políticas e sociais. Era a geração dos filhos de Marx e da Coca-cola, como lhes chamou Godard, e que alguns teóricos europeus mais atentos, como Herbert Marcuse ou Henri Lefebvre, entre outros, rapidamente compreenderam a partir de fora de um quadro sociológico estritamente marxista de que se afastavam.

Este foi o contexto desta transformação geral, que afectou a cultura portuguesa

nesta transição de décadas, e também o que haveria de marcar profundamente as novas práticas artísticas locais, numa nova relação com o contexto internacional, cuja informação procuravam, e cujas práticas ainda estão por integrar devidamente no quadro da história da cultura portuguesa.

2. A balada dos objectos: ecos da cultura Pop

No campo artístico, estas formas de transformação eram, de um modo ou de outro, histórica e sociologicamente inevitáveis. Porque correspondiam a uma profunda transformação de mentalidades que o pós-Guerra trouxera à Europa, com a entrada em vigor dos novos hábitos matriciais da sociedade de consumo, com que a nova economia respondera à situação dramática da crise europeia e, conseqüentemente, com a progressiva hegemonia que adviera dos padrões culturais norte americanos, que haviam entrado com facilidade numa Europa empobrecida e devastada pela Guerra.

Como escrevi noutra parte, “uma vez que o Modernismo reconduzira a pintura e a escultura para a dimensão restrita de uma arte e cultura de elites, depois do esforço da Modernidade para as democratizar, foi de certo modo ‘natural’ que, diante da crise desse modelo cultural — que a Guerra deixara a nu nas suas fragilidades e limites — esta rebelião ferisse de morte primeiramente o pensamento e o gesto modernistas com um tiro certo que definitivamente o deixariam arrumado na História. Como referiu Johanna Drucker, ‘Warhol usou a mercadoria como um ícone, fez ícones das mercadorias reduzindo o valor da imagem da arte à cruza do valor do objecto produzido pela cultura de massas que não podia ser redimido em termos do mito do ‘conteúdo’ estético que tinha validado o trabalho de Picasso, ou da paródia dos objectos únicos e das práticas designatórias que tinham tornado bem sucedida a actividade de Duchamp’.

A célebre interpretação desenvolvida por Walter Benjamin (1936) sobre o papel da fotografia no seu tempo histórico que, quase profeticamente, designou como a *era da reproductibilidade técnica*, tornar-se-ia reflexão incontornável que, embora sem o procurar, prefigurava de facto a futura derrocada do Modernismo como forma histórica. Ao anunciar o advento de uma arte de massas, que

apenas a reproductibilidade tornaria possível, com a conseqüente perda da aura. A Pop foi pois a ‘corrente artística’ — se é que tal designação fazia ainda sentido — que melhor do que qualquer outra soube corresponder ao desígnio profético de Benjamin. Finalmente apresentava-se, sem quaisquer complexos, como uma prática artística que desejava assumidamente a integração fora do circuito das elites e que se assumia como conseqüência feliz da *reproductibilidade* de que falara Benjamin antes da Guerra. “Objecto é facto, não é símbolo”, escreveu John Cage no seu célebre texto de 1961 sobre Rauschenberg, recenseando a apresentação pelo artista das primeiras *Combine paintings* em Nova Iorque.”

Era afinal essa nova litania, a que chamarei a *balada dos objectos*, que a cultura Pop trazia, assimilando finalmente, sem pudor ou hesitação, e mesmo com desassombro e ingénuo entusiasmo democrático, as visualidades emergentes da baixa cultura com os desígnios da arte erudita. O que era, de facto, um desafio para todos os artistas, e não podia ter deixado de o ser em Portugal e para os jovens artistas portugueses emergindo então.

Na arte portuguesa, já desde meados da década de sessenta que a Pop grangeara algumas, se não apaixonadas, simpatias. Sá Nogueira, trouxera discretamente de Londres um sentido de realismo urbano que se afastava dos grandes temas, e Nikias Skapinakis começara, com a série dos retratos a que chamou *Para o estudo da Melancolia em Portugal*, a aproximar-se de um certo sentido cartazista que confinava com a Pop. Também certas obras de Jorge Martins, tal como as de René Bertholo e de Loudes Castro, mais próximas formalmente do *Nouveau Réalisme* francês, reportavam um gosto pela imagética urbana e se despreocupavam das grandes temáticas pictóricas. Ou, com maior consistência, Cruz Filipe, cujo uso da fotografia tocava igualmente o cerne da questão pop.

Essa nova sensibilidade, que se poderia designar como consistindo num afixar sereno das *memórias do presente*, que atravessou de modos diversos toda a arte

européia e americana, não encontrara na arte portuguesa uma forma consistente de presentificação, por embater no quadro referencial da sua cultura, ainda marcada por um desenvolvimento económico-social baseado no regime agrário. Como referiu algures Boris Groys, a propósito da arte na URSS, anterior à Perestroika, não havia ali condições para uma arte pop já que, em certa medida, o *Realismo socialista* esgotava a forma figurativa na representação dos heróis do regime, e ninguém se interessaria por ver Marilyn ou Elvis pintados na Rússia, dentro ou fora de portas. Também, assim, entre nós.

De facto, nenhuma figura popular, da música, cinema, arte ou política, tinha encanto suficiente, e muito menos a visibilidade típica do *star-system*, em que se apoiavam as figurações que se faziam fora (Mao, Elvis). Além disso, a cultura visual emergente do consumo era entre nós relativamente modesta, ainda, para poder suscitar as formas típicas de um imaginário pop, sustentado na realidade portuguesa. Ocorria pois que o *imaginário pop* não podia ter tido, nessa época, formas de referenciação directa em elementos culturais portugueses típicos e, portanto, só podia acontecer por meio de uma importação directa por parte dos que estudaram fora — Batarda e as suas séries ligadas à BD, mas também Emília Nadal, cujas latas de empacotar *slogans* aludiam às de Warhol, ou ainda Clara Menéres — ou em alusões indirectas, como as já mais acima referidas.

Assim, só já no início da década de setenta uma nova geração de artistas iria integrar elementos deste teor, sobretudo na assimilação posterior de um certo tipo de figuração multicolor, por vezes de alusões psicadélicas, que as tornavam afins das artes gráficas. O que ocorreu por exemplo com Eduardo Nery, cujos espaços de cor e figurações projectadas no espaço, figuravam uma aproximação visual a tais padrões; ou, também, com o escultor João Machado, cuja dedicação posterior às artes gráficas daria cartazes pop de grande invenção plástica. E, sobretudo, com António Palolo, jovem artista evorense que emergiu com uma

pintura de estremeamento pop, com alusões directas a um psicadelismo, então nascente nas imagens dos artistas da segunda geração do movimento.

Ao que deveríamos juntar outro caso, a seu modo excepcional, e claramente destacado dos demais exemplos, o de José de Guimarães, que porventura foi de todos eles o que mais próximo esteve da Pop, como defendi antes.

E, assim, uma vez que foi decerto o que mais absolutamente integrou, desde o início da sua obra, nos próprios processos da sua construção, as questões mais evidentes do movimento: da assimilação das formas de visualidade popular aos mecanismos reprodutivos, das formas de produção industrial e em série, até à integração directa e indirecta de elementos ligados à produção ou ao consumo.

Salvo poucas excepções, estes eram os principais ecos da Pop em Portugal já nos inícios da década de setenta.

3. Memórias do presente: Isabel & Rodrigo Cabral

O caso de Rodrigo e de Isabel Cabral surge então integrado neste processo, sob cuja luz deve ser entendido, e cujo estudo e levantamento continuam por fazer, registre-se, a nível museológico e historiográfico, como já deveria ter ocorrido pela importância das obras.

Jovens estudantes ambos na Escola do Porto, pertenceram a uma nova geração de artistas que, logo no início da década de setenta, beneficiou dessa docência informada a que me referi antes, garantida pela presença na Escola de Ângelo, Jorge Pinheiro, Alberto Carneiro, mas também do clima cultural a que aludi acima e, sobretudo, da presença cada vez mais activa dos artistas da geração de 60 no contexto cultural e artístico português.

Nesse período, fortemente criativo e experimental, a actividade artística no Porto tornara-se relativamente rica, e continuando uma tradição de ser bastante independente em relação a Lisboa. Quando novas galerias referenciais abriram— como a **Zen/111** ou a **Alvarez Dois** — e outras, de vida por vezes breve. Galerias que foram acolhendo estas novas gerações, que concorriam também às Bienais — nomeadamente a da Fundação Cupertino de Miranda de 1972 (cujo cartaz Isabel desenhou) — que deu visibilidade a uma série de artistas jovens.

Ao mesmo tempo, a Fundação Calouste Gulbenkian — que então desenvolvia solitariamente o lugar de um ministério da cultura que faltava — mostrava com regularidade imagens actualizadas da arte internacional e apoiava o desenvolvimento da arte portuguesa. As mostras de arte inglesa — de que a colecção tinha um acervo de altíssimo nível, dadas fortes ligações a Inglaterra — em que se destacou a exposição de gravuras de Hockney, foram marcantes para os jovens artistas. Como igualmente o era o ensino informado dos artistas que

eram agora docentes, e as exposições cada vez mais frequentes dos que haviam surgido ligados a uma geração anterior, bem como as discussões consequentes. O período de abertura que se vivia, com a chamada *primavera marcelista*, que precedeu a queda próxima do regime, por esses anos já moribundo e corrupto, favorecia esse clima. E, sobretudo, favorecia-o um facto, a que já aludi antes e não foi ainda tomado na sua verdadeira importância, de o Porto estar distante das normativas processuais, e culturalmente armadilhadas, do regime, o que permitia aos artistas e intelectuais ousar outro tipo de relações estéticas de sentidos muito mais experimentais.

Uma nova geração de artistas jovens, que incluía João Dixo, Pedro Rocha, Dario Alves, Carlos Carreiro, Maria José Aguiar, Fátima Martins, Graça Morais, Maria Luís e, evidentemente, Isabel e Rodrigo Cabral, para citar os mais significativos que então emergiam na Escola do Porto.

E a que, muito em breve, se juntariam outros, mais jovens, como Silvestre Pestana, Fernando Pinto Coelho, Albuquerque Mendes ou Gerardo Burmester — alguns dele juntando-se para trabalhar, como aconteceu nomeadamente com a formação do *Grupo Puzzle* — que trazia para a arte desses anos um novo entendimento sensível e gosto estético, que percorria vários géneros da experimentação em video à performance, da fotografia à instalação, escultura e pintura. Se Carlos Carreiro cedo enveredou por uma imagética própria, de sentido onírico e pop, artistas como Pedro Rocha e Fátima Martins mostravam claras influências da Escola de Londres, enquanto Maria José Aguiar arriscava uma aventura mais singular e ousada a merecer igualmente um urgente estudo.

Os percursos criativos de Isabel Cabral (que chegou a assinar Maria Cabral) e de Rodrigo Cabral, começaram então próximos, como era aliás natural dada a proximidade na Escola que ambos frequentaram nesses anos e, depois, na vida que os ligou como casal.

Percursos que, por não serem absolutamente coincidentes, devem começar por

ser analisados separadamente, antes de poderem ser vistos no seu conjunto e na singularidade dessa ligação, a partir de 1987, momento em que os dois passaram a constituir um colectivo, um dos muito raros que se formaram no campo da arte portuguesa, e que teve, até hoje, uma longa e excepcional duração.

Olhando os trabalhos desse primeiro período, e sobretudo a partir de 1972, as obras de Maria Isabel Cabral transportam uma delicada presença plástica, que as aproxima das experimentações que, pelos mesmos anos, Palolo ia fazendo, com grande aceitação crítica e de mercado, encontradas entre figurações estilizadas e uma surpreendente sintetização estilizada e *hard-edge* da cor e do contorno, que incorporava essa inclinação, sugerida primeiramente por Frank Stella, e que haveria de dar cor ao Minimalismo americano, ao transpô-lo para a pintura.

O uso das cores era fulgurante, inesperado, sugestivo, como aliás o foi também na pintura desses anos de Maria José Aguiar, de outra maneira. Mas, aqui, sem agressividade, antes flutuando entre os rosas, os violeta, os verdes esmeralda, os brancos, e fugindo assim a essa panóplia de cores escuras, de tonalidades cinza ou esverdeado escuro, ainda de uso corrente (e quase obrigatório) na Escola do Porto, onde apenas Ângelo, nesses anos, verdadeiramente fazia excepção, com uma paleta que não receava experimentar livremente todas as gamas.

Mas o que se nota melhor. no plano das suas referências, e precisamente pelo acercamento às formas recortadas do *hard-edge*, é um subtil eco da pintura de Jorge Pinheiro, também professor na Escola, e cujas geometrias abstractas dessa época, reduzidas a zonas muito exactas, se sentem como referenciais na pintura que então apenas começava pela mão desta então jovem artista.

Ainda que, nestas, para além dessas formas quase recortadas pelo rigor das linhas exactas, se sinta emergir sempre, numa relação inabalável que as faz pertença de outra família formal, o gosto delicadamente feminino pelas figurações que, na sua volúpia, quase evocam os delírios do desenho caprichoso de um Aubrey Beardsley.

Deste registo primeiro, muito pessoal, a pintura de Isabel Cabral iria transitar para fases mais figurativas, desenvolvidas ao longo de toda a década de setenta, incorporando figurações precisas do humano já no início da década de oitenta, com obras como “Saturação” ou “A outra janela” (ambos de 1983), em que as imagens urbanas aparecem normalmente associadas aos sinais de uma espécie de esgotamento desse fascínio e perdem o lado apelativo que antes tinham.

Poderia talvez falar-se, a respeito destas figurações, de uma pop disruptiva, desencantada, que mesmo se mantinha ainda uma certa fidelidade plástica para com a apetência da imagem cartazista, já em si deixava transparecer referências de desencanto, ou de distanciada ironia, misturada com alguma melancolia, sem jamais portanto abandonar o sentido de uma expressividade própria, lírica, e sem entrar na desumanidade hedonista de alguma pop americana.

Dos meados, e até ao final da década de oitenta, a sua pintura caracterizará cada vez mais pequenas situações do quotidiano, como no caso de “Gasolina” ou de “Paisagem” (ambos datados de 1986), em que se estabelecem enquadramentos de sugestão fotográfica em que, quer em “Paisagem” quer em “Retrovisor”, uma sugestão espelhada no vidro e de outra vez num espelho de um automóvel remetem para um espaço situado fora do quadro, que sugere, em ambos, uma paisagem idílica que os quadros parecem já não poder conter.

“Porta aberta” (1986) aproximar-se-à, curiosamente, de uma forma paisagística que evoca a de Hockney, de quem esta pintura se aproximou com o tempo, pela sua simplicidade visual de relação com o quotidiano, abrindo-se à possibilidade, infelizmente interrompida pouco depois, de uma figuração raras vezes vista na arte portuguesa que, na pintura de Isabel Cabral, ganhava inesperado fôlego.

Imagens contidas, leves, reduzidas a elementos visuais mínimos, sedutoras pela eficácia, seja de um puxador, de um espelho, de um pára-brisas, e a sugestão apenas a florada da presença humana, conferem a estas pinturas de Isabel Cabral uma qualidade notável, de silêncio contemplativo, na simplificação gráfica a

que alude, numa escala entre nós ignorada na sua potencialidade plástica, a uma saída possível, de carácter *post-pop* para a prática da figuração, em que a proximidade com Hockney era mais do que uma pura contaminação formal.

Também na pintura de Rodrigo Cabral vemos emergir os sinais fortes de uma prática singular. Partindo de uma relação segura com a abstracção matérica, que no final da década de sessanta era adoptada por alguns pintores da Escola do Porto num diálogo aberto com certa abstracção espanhola, Rodrigo destacava-se pelo uso, na sua paleta, de cores fortes, sensuais, ousadas mesmo.

Cores e gestos que, de facto, iam muito para além desse gosto contido pelo volume matérico. Assim, um surpreendente e mesmo inesperado *objecto-pintura* de 1972 — “Sem título - Objecto experimental” — dá-nos a perspectiva exacta do alcance a que então o seu projecto aspirava.

Não sendo já apenas pintura, nem ainda propriamente escultura, mas remetendo de algum modo para ambas, ao situar-se no plano ambíguo de um *objectualismo* que a arte portuguesa mal conheceu, a significativa obra a que me refiro gera um espacialismo plástico e poético fortes, que abre para novas perspectivas, e que colocava o seu autor no plano de uma investigação muito avançada sobre os modos de fazer diferir o espaço pictórico, muito para além do que então se praticava na arte portuguesa, com raras excepções como a de Noronha da Costa. E que, de algum modo, referia, ainda que de um modo abstracto, a noção de espaço objectual que sobretudo Peter Blake experimentara, ainda na década de sessenta, no contexto da Pop londrina.

É necessário deixar claro, de resto, que neste período a actividade da maioria destes artistas abria uma ponte inesperada com a arte inglesa, que não tinha sido usual antes, quando a maioria das referências ou diálogos se estabelecia com a arte francesa ou com a espanhola. Ao que não terá sido estranho o contacto com uma nova geração de professores que havia passado por Londres, em que se destacam Ângelo ou Carneiro, que traziam uma informação bem diferente.

Neste período, e talvez consequentemente, a obra pictórica de Rodrigo desenvolveu outras possibilidades espaciais, baseadas na experimentação dos recorte de formas e, sobretudo, na saída do plano bidimensional para o exterior. Algo que, apesar de se conter na pintura, se situava já no campo inesperado de uma aproximação à objectualidade, que como referi atrás, quase não tinha entre nós tradição. Mas acercando-se, igualmente, de uma utilização forte da cor, que se libertava também do já referido obscurecimento, típico da arte portuguesa, e sobretudo portuense, ainda nesses anos. Ao mesmo tempo que abandonava a via gestual ou mesmo tendencialmente informal com que começara, para abrir para um novo tipo de plasticidade.

Vermelhos vivos, azuis, amarelos, fundos lisos, monocromáticos, ou formas estilizadas, abstractivas, de referência vegetalista, compunham nos primeiros anos da década de setenta desta obra, quadros sem outra significação que não a da pintura, mas de grande, enorme intensidade visual e forte sentido de experimentalismo plástico. Um processo liberto, enfim, das dívidas para com esse gosto acentuado pelo *informalismo*, que dominara muita da arte europeia e portuguesa na década de sessenta e que, na arte portuguesa, se prolongou além do tempo histórico da sua viabilidade. Também porque os novos contextos culturais já não tinham como dialogar com ele, nascido que fora dos tempos trágicos do pós-guerra.

Situava-se pois antes a obra de Rodrigo num plano experimental coincidente com o de alguma da mais avançada arte europeia e americana dessa época, com que efectivamente dialogava em acerto histórico, sendo incompreensível, como tal, que não figure nas colecções museográficas que a este período foram dedicadas e cuja recensão continua por fazer. A memória da arte portuguesa na década de setenta passa inevitavelmente por aqui, e a história irá evidentemente, confirmá-lo, mesmo se esse trabalho de reinscrição permanece por completar.

A partir de 1976, uma série de obras de um novo gosto figurativo, normalmente

referenciadas a espaços interiores, abrem uma nova fase na pintura de Rodrigo Cabral. Interiores luminosos, altamente simplificados, mostram-nos os gostos típicos de um novo estilo de vida urbana que a democracia tinha trazido à geração que, mais plenamente, a pode assumir. De facto, a um nível mais profundo, esses registos quase sociológicos remetem para uma contaminação, profundamente contemporânea à arte desses anos, entre as imagens da pintura e as imagens da arquitectura. O que ainda mais se veria ser desenvolvido numa posterior série de desenhos, também de 1976, cujos títulos, “Habitação Um, Direito”, aludindo significativamente à vida nas cidades, ou mesmo no interior de apartamentos urbanos, abrem para uma surpreendente figuração dos corpos, sejam estes infantis ou familiares, que reflectem uma capacidade de transportar a pintura para o campo de uma sinalização expressiva da vida quotidiana.

As obras dos anos seguintes e até ao final da década, iriam porém abandonar esta leveza, e o sentido breve de apontamento, para mergulharem em dimensões mais oníricas, marcadas pela procura de um clima de absurdidade, que se presentificou em obras como “Janela” ou “Balão”, ambas datadas de 1978.

Uma mudança profunda, porém, iria ocorrer por volta de 1980, e que uma obra intitulada “Tilt!” veio anunciar. O artista retomava, com ironia, o complexo espaço velazquenho, quase ao modo de Arroyo ou dos *Equipo Cronica* na apropriação de imagens da pintura — artistas de que afinal estava visualmente próximo — e, no lugar do retrato do genial pintor espanhol, colocou um fiel auto-retrato, de câmara fotográfica na mão, fotografando a cena.

A escala do quadro é enorme, e assinala uma intuição brilhante quando, sem jamais sair de dentro da pintura, inscreve ali a noção da presença, essencial ao contemporâneo, da imagem fotográfica, como seu inevitável devir. A legenda, “Tilt!” , de evocação BD lichtensteiniana, explodindo no canto superior direito do quadro, em vermelho vivo, e numa grafia de inspiração cartazista, fecha este excelente contributo para uma rara pop na arte portuguesa.

De então em diante, e até ao fim desta década, a obra de Rodrigo faria das referências às imagens da História da arte, ou da cultura portuguesa, o seu campo de intervenção e de manobras, como maior ou menor ironia, mas permanecendo fiel a uma pop que dialogava longinquamente, pela ironia quase cândida, com a de Tom Wesselman.

Alguns objectos realizados também na década de oitenta completam esta aproximação coerente a uma transformação, operada por dentro dos hábitos da pintura portuguesa, permanecendo todavia numa zona de penumbra crítica que o temperamento discreto do artista apenas terá ajudado a reforçar, já que teriam merecido outro destino, e nós com elas.

4. Dois artistas, um colectivo

Em 1987, Isabel e Rodrigo Cabral assumem a decisão, inédita entre nós, de trabalharem colectivamente, e sem menção de autoria individual, a pintura e a escultura que doravante irão desenvolver.

Esta nova decisão deve ser, antes do mais, devidamente pensada nas suas consequências, e mesmo na sua singularidade contextual. Os dois artistas, ao constituírem o colectivo — porque é disso que afinal se trata, e não de um grupo do mesmo tipo que o **Puzzle** ou mesmo, antes deles, o **Grupo Acre**, **Os Quatro Vintes** ou o **KWY**, de propósitos diversos, mas que foram marcantes na arte portuguesa — assumiram claramente a identidade colectiva, com forte sentido político, mas em cuja designação se contêm identificados os próprios nomes. Assim, preservando-se embora a identidade de cada um, afirmam todavia a obra realizada colectivamente por vontade própria, como se fundindo na relação artística a própria relação de vida que os unia. É, nesse sentido, um caso absolutamente singular.

A obra realizada pelo colectivo, diversificou-se fortemente do que haviam sido as obras de cada um singularmente, e abriu, assim, para novas significações, modos de sair do que antes faziam individualmente, e criando novos espaços plásticos. Se é verdade que nas pinturas do grupo perpassa certo sentido paisagístico, o facto é que nele se abandonou já aquele registo tipicamente pop que ambos haviam explorado nas obras individuais, para prevalecer em vez dele uma aproximação mais gestual, mais pictórica, menos definida pelo desenho, que cria como que uma terceira via, relativamente às anteriores.

Estamos, agora, no campo aberto de uma figuração livre, simplificada, rápida, descomprometida, solta à sugestão de apontamentos aleatórios (mesmo se de facto o não são), em que as figuras, simplificadas, reduzidas a pequenas formas elementares, de tipo alfabético, perpassam no espaço de evocação cartográfica e

se inscrevem no interior de sucessivos ecrãs que vão gerando novas formas.

Um pouco à maneira da evolução que tomou, no seu tempo, a pintura de Sónia Delaunay, uma sua possível referência longínqua, ou, mais recentemente, a de Alan Davie, cuja forma de cartografar os espaços pictóricos esteve próxima desta. Mas sem por isso estarmos no plano das semelhanças, muito menos das influências. Trata-se, pelo contrário, de uma subtil afinidade, ou de um parentesco de processos, de uma procura de relações que se correspondem na distância singularizada dos respectivos projectos.

Formas festivas, de carácter quase lúdico, cujo primeiro experimentador foi, decerto, Miró, sob o abrasador sol da Catalunha, mas que, neste caso, se aplicam a disseminar pela tela, numa relação *all over*, motivos que lembram aqueles que se encontram em padrões de ornamentação popular, ou mesmo etnográficos. Sinais que vivem sobretudo de relações de cor, ou das presenças simultâneas de formas altamente simplificadas, se não quase arquetípicas, como círculos, espiralóides, rectângulos, triângulos e quadrados, mas sem uma marcação geométrica precisa, antes flutuando nas vésperas de quase formas, soltando-se no espaço da pintura e reforçando a sua intensidade enquanto tal.

Trata-se, na verdade, de *formas para nada*, reduzidas a pequenos sinais, de carácter quase orgânico, que muito aleatoriamente povoam o espaço do quadro, obedecendo a ritmos dançantes, e o percorrem em sugestões de pintura que, na verdade, regressa sobre uma matriz primitivizante. Com referências por vezes enigmáticas a registos ancestrais, antropológicos, a sinaléticas do antigo Egipto ou a formas típicas da ornamentação Maya e Azteca. E à raiz popular local.

Dir-se-iam, nessa simplicidade, formas emergindo de um regime tribal urbano, de gosto grafitista, mesmo se requerem elaborada factura, e um conhecimento profundo dos materiais e da história da arte. Mas, apesar dos seus breves, pequenos apontamentos figurativos, esta pintura vincula-se mais a padrões de abstracção. E o que se torna evidentemente mais curioso é, desde logo, o modo

como estas pequenas formas, que nascem da pintura, se transpõem, desde cedo, para o plano tridimensional da escultura que o colectivo praticou regularmente desde o princípio, apesar de ambos virem de uma formação típica da pintura.

Começam por fazê-lo, aplicando-se essas pequenas formas sobre canas longas, esguias, que se vão cruzar como linhas, algures no espaço, e que tanto podem pousar no chão como eventualmente serem montadas como se suspensas no espaço, gerando relações pictóricas com lugares em que se inscrevem.

Também estas esculturas assentam num elaborado princípio de desenho e são, na sua concepção, tanto como na forma final que revestem, de natureza altamente metamórfica, suscitando, assim, no espectador, o desejo, e mesmo até o encontro, com a possibilidade de as remontar, reorganizar ou recolocar no espaço, segundo um princípio lúdico a que as suas formas desde o início apelam, como se fazendo parte do processo.

Se, como vimos, estas peças ecoam de uma tradição de procura de alfabetos simples, quase étnicos, mesmo se urbanos, como referi, porque capazes de uma comunicação elementar — ao retomarem elementos arquetípicos como a mancha, o círculo, a serpente, o sol, etc., que começou talvez com Miró, passou por COBRA ou Nikki de Saint-Phalle e continuou depois nas incorporações pictóricas e alfabéticas de Alan Davie, numa linhagem em que cabem igualmente artistas como José de Guimarães — é, também, porque elas aspiram a uma comunicação quase directa.

Assim, os lugares por excelência da sua inscrição serão, por isso mesmo, os grandes espaços exteriores, de preferência praças ou jardins, onde a sua presença lúdica tenderá a estabelecer relações de empatia visual rápida e altamente comunicante. É o caso da obra que se intitula “Árvore-Pássaro” (1991), em cujos elementos simplificados, evocando pássaros, e em cuja estrutura leve, sugerindo os ramos de uma árvore, os artistas foram capazes de inscrever uma relação lúdica com o espaço envolvente de um jardim, onde a

pelça chegou a estar montada. Na verdade a grande vocação deste tipo de obras, quer pela sua estrutura quer pela sua simplicidade comunicante, assim como pela sua leveza visual, é a de ocuparem espaços públicos, desenvolvendo relações positivas com o meio envolvente, natural e humano, e ajudando de alguma maneira a redesenhar a paisagem e o espaço onde se inserem.

No fundo, estas formas de clara escala e presença escultórica, tridimensional, investem daquilo que poderia designar-se como uma *presença de pintura* os espaços em que se inscrevem, sejam estes interiores ou exteriores, sendo essa em grande medida a forma como, mais em geral, opera esta tradição visual, claramente acertada com concepções utopistas da cidade.

É assim, também, porque as formas nascem primeiramente pictóricas — e não apenas por terem cor, o que é ainda a menor das razões — uma vez que os seus próprios elementos constitutivos nascem de uma figuração que foi originalmente pictórica, e nesse campo ainda mais ou menos reconhecível (pequenas formas, pequenas figuras, zonas de cor, etc.), e aliás apareceram primeiramente na pintura. Assim, no seu recorte contra o fundo, natural ou urbano, elas reinscrevem-no de um sentido pictórico, como se os fundos se convertessem em alegorias de telas.

“Crescente Dourado” (1992) é um bom exemplo desta intenção estética. Uma peça enorme, de 140 cms de altura ergue-se, feita de madeira, papel, resinas, metal, pintada com cores vivas que desenhavam elementos simples. Dessa peça maior parte, depois, uma extensão, a suspender uma lua em crescente.

O todo afirma-se então sobre a paisagem de um tal modo que, visto contra o céu, ou recortada sobre um massiço de plantas, mais ao longe, desenha as figuras como se sobre uma tela. Existe desse modo, simplesmente, numa espécie de alegria órfica, feliz, como a de um corpo ao sol, aspirando à eternidade do instante. Esse é o seu tempo e o seu espaço. Tal como o da pintura, que só existe quando se olha para ela.

A escala, porém, confere-lhes uma dimensão fundamental que, como tal, deve ser referida. À medida que aumenta — penso, por exemplo, na instalação “Espiral de Ouro I” (1994) — a amplificação no espaço tende a conquistá-lo, de uma forma mais soberana, que não é meramente quantitativa, mas sobretudo *expressiva*, e que ganha uma dimensão escultórica diferente,. Mais densa e enigmática, mas que, sem abandonar no essencial o vocabulário formal anterior, expande todavia a sua significação plástica e visual e ganha uma nova *presença*. A partir de 1997, as obras dos dois artistas reunidos neste colectivo têm vindo a ganhar uma significação escultórica progressivamente mais forte — autonomizada portanto em relação com a pintura que foram paralelamente realizando — ao abandonarem-se nelas as referencialidades elementares que as aproximavam da construção pictórica a que aludi. Para adoptarem, em seu lugar, o exercício livre de formas mais puras ou depuradas — cones, formas filiformes — sendo que a realização em metal e os revestimentos executados a partir do uso das cores puras lhes conferem uma nova espacialidade.

É este o caso, por exemplo, e para escolher uma obra significativa, de um trabalho como o que ficou intitulado “Origem” (2006), e em cuja presença espacial claramente se destaca, desde logo a dimensão propriamente escultórica, que desmente já as pontes anteriores com a pintura, ao abrir para um novo tipo (ou para uma nova modalidade) de presença no espaço e, desde logo, na relação com o corpo do seu espectador. Neste caso, a escala da peça refaz a relação com o espaço, a partir do corpo do próprio espectador, dada a sua escala.

É, com a mudança de escala, o próprio funcionamento simbólico da obra aquilo que muda, abrindo para todo um novo horizonte e ambição plástica. Seria, aliás, desejável, que uma destas obras pelo menos encontrasse forma de realizar a sua presença em grande escala num espaço público, onde decerto cumpriria os desígnios de uma *arte pública* que uma série de obras da dupla tem conseguido desenvolver no campo dos seus projectos especiais.

Um pequeno texto, escrito pelos artistas em 2007, esclarece-nos porém, com liminar clareza, do sentido profundo (e mesmo do carácter filosófico e existencial) desta sua pesquisa. Ali escreviam:

“Agora estabelecemos somente a direcção do movimento e sentimos que os trilhos já estão traçados: Agrada-nos como se estabelece a história, não nos sentimos coagidos nem responsabilizados pela necessidade de salvação da espécie. Não são as palavras escritas ou ditas que desenharam as formas mas estas que determinam as palavras; do silêncio surge a acção, o vazio ganha significados que nos questionam, o elementar emerge como o essencial.

Estas esculturas são, assim, instrumentos que registam cada momento interior, quantificadoras do espaço ao qual dão como que um nome, e constituem-se como marcas precárias da nossa caminhada, memórias efémeras da nossa ancestral relação com a paisagem, natural e urbana, sob a forma de um desejo pelo lúdico, pelo abandono ao espaço. A matéria que, na actualidade, as constitui, simula pois a perenidade a que não se destinam.

Elas são objectos fugazes, que nos relacionam com a realidade que nos cerca, e que a interrogam. São quase como se cadernos de apontamentos, onde se encadeia o pensamento, notas soltas que organizamos em direcção a algures... monumentos ao devir, relógios do tempo.”

Difícilmente se poderia sintetizar melhor o sentido mais profundo desta obra...

Bernardo Pinto de Almeida

(Fevereiro-Março 2016)