

A OBRA DE ESCULTURA DE ISABEL E RODRIGO CABRAL

1. Poderíamos dizer, para que se faça rápida compreensão daquilo que, de facto, podemos observar, e que realmente importa, que toda a obra de escultura de Isabel e de Rodrigo Cabral, começada cedo na sua carreira, primeiro individual e depois conjunta, pertence a uma linhagem que esteve, quase sempre, ausente da arte portuguesa, o que em parte explica a sua discreta presença na história dessa mesma arte, e no conhecimento público, apesar de ser uma obra consistente e consistentemente prolongada no tempo.

Essa linhagem vem, numa referência remota, primeiramente do Construtivismo Russo, de Tatlin ou Lissitsky, quando o projecto de erguer poderosas esculturas públicas animava os jovens artistas, que esperavam ir ao encontro da revolução com essas festivas presenças em praças e ruas, contribuindo, desse modo, para um novo desenho do espaço urbano que esconjurasse da sua amplitude imperial as memórias monumentais do passado czarista.

Essas formas foram depois interrompidas em grande parte pela tradição modernista, que se queria mais sóbria, e tirando casos extremos, como o de Miró, que arriscou trazer para a escultura formas solares como as que já havia ensaiado na pintura ou, mais tarde, o de Alexander Calder, com os seus *mobiles* que tanto agradaram a Duchamp, teve, pois, uma fortuna intermitente no século XX.

E porque deveremos lembrar agora a remota origem do fazer da escultura nestes termos?

Porque justamente o caso dos nossos artistas tem essa relação com o espaço público e também com a afirmação de um princípio construtivo, ao mesmo tempo solar e vitalista, de que a escultura modernista se quis afastar, preocupada como esteve, quase sempre, em conquistar para o seu lugar altamente intelectualizado de afirmação, o encaminhamento para a abstracção, que rimaria, enfim, com o que tinha igualmente acontecido na pintura. Esta correspondência desejada (e talvez desejável) entre as duas artes plásticas e visuais, assinala, de resto, os limites dessa mesma conjuntura modernista mais ou menos típica, já que, na arte clássica, e mesmo na Modernidade de

finais de século XIX, a escultura e a pintura não procuravam aproximar-se, mas, bem pelo contrário, e aparte breves excepções, distinguir-se o mais possível entre si.

Em todo o caso, esta expansão do *escultórico* na obra já vasta de Rodrigo e Isabel Cabral corresponde a movimentos internos da própria obra, que juntos foram desenvolvendo ao longo das décadas e que merece ser analisada.

2. O sinal do escultórico aparece, em ambas as obras, ainda quando ambas queriam enfrentar-se com o plano pictórico, subvertendo-o. Como já assinalei antes¹, a obra destes artistas desde cedo introduziu, na sua prática pictórica, elementos de carácter objectual e mesmo construtivo, que arrancavam a pintura da sua simples bidimensionalidade para a prolongar para fora de si mesma. É assim que vamos encontrar, numa série de pinturas datadas já da década de setenta do século XX, a presença de pequenas formas, a bem dizer recortadas, quase à maneira daquelas delicadas construções de Jean Arp, em que a sugestão do escultórico vem desfazer o espaço tradicional do pictórico. Nessas pequenas pinturas, desenham-se, ou ao menos sugerem-se, formas susceptíveis de se recortarem do todo, e de crescerem como se em volumes, ou camadas de relevo sobre a superfície.

Há, nessas pequenas pinturas, um *desejo de objecto* que as transporta para fora das pinturas de que nasceram e as sujeita a uma nova disciplina. Na verdade, por estes inícios da década de 70, também, António Palolo — um dos pintores do chamado *Grupo de Évora*, com Joaquim Bravo e Álvaro Lapa — procurava levar a pintura para estes espaços que transcendiam o puro pictural, através de uma expansão *pós-pictural* que Lapa várias vezes assumiu. Este sentido do *expansivo* contrariava, assim, de um modo acentuado e a muitos títulos original, as problemáticas trazidas pela Pop. Já que, através da chamada *Post-painterly abstraction* (de Kenneth Noland a Frank Stella haveria vários exemplos reconhecíveis) e, por outro lado, no gosto acentuado pelo *neo-objectualismo* — através dos quais, na verdade, se questionavam quer a pureza quer o desígnio modernista da permanência na superfície, exigida por Greenberg e a sua escola — se chegava a outras soluções porventura mais interessantes e abertas. E se o fundo colorido e o uso de grandes superfícies monóchromas por todos estes artistas decorria de uma nova liberdade da cor e das grandes superfícies que tinham sido típicas da Pop, o facto é que, à sua maneira, elas iam encontrando caminhos próprios e originais de desenvolvimento, que foram ainda pouco estudados na arte portuguesa desses anos.

1 - Cf meu ensaio *Isabel e Rodrigo Cabral — Memórias do Presente*, Afrontamento, Porto, 2017.

Como tenho afirmado, a arte portuguesa das décadas de 60 e 70 está insuficientemente estudada em todas as suas extensões, e elas são muitas e da maior importância nas relações originais com a arte internacional.

Influências locais existiam: por um lado, as construções híbridas de António Charrua, que trazia cada vez mais a pintura para um plano escultórico com algum sucesso internacional, desde finais de 60; por outro, o objectualismo sofisticado e quase gráfico de Armando Alves, nos últimos anos do grupo *Os Quatro Vintes*, que produzia então objectos de incerto destino, situados numa ambígua zona algures entre a escultura e um design sem propósito utilitário. Por outro, ainda, a prática *neo-construtivista* de extrema originalidade de Jorge Pinheiro (outro d' *Os Quatro Vintes*), jogando entre o *hard-edge* e a Pop, que igualmente problematizava a categorização e distinção das práticas entre pintura e escultura, e cuja obra destes anos, depois de abandonar uma primeira fase figurativa, viria a propor um composto assaz original de reflexão plástica.

De facto, a arte portuguesa destes anos, mal estudada como está ainda hoje, comportava porém — mesmo no seu isolamento de época, descendente do isolamento político-económico do próprio país, e quando faltavam museus e galerias que a mostrassem — e justamente porque era inspirada por artistas de primeira grandeza, um desenvolvimento experimental surpreendente, que fez o berço de toda esta geração, capaz enfim de uma verdadeira inovação. Esta era, digamo-lo sem receio, uma geração diferenciada e cheia de ousadia e coragem em que artistas como Isabel e Rodrigo Cabral, ou, diferentemente, Maria José Aguiar, além de outros como Pedro Rocha ou Carlos Carreiro, na chamada Escola do Porto, e António Palolo e José Escada na de Lisboa, um pouco mais velhos, traziam às práticas artísticas desenvolvimentos exemplares.

O clima cultural do Porto, por esses anos, era rico e diversificado. O afastamento de Lisboa e, portanto, dos modelos culturalmente enquadrados típicos da capital, davam aos artistas e intelectuais do Porto uma maior liberdade, ao mesmo tempo que uma burguesia cultivada e viajada se interessava genuinamente por ir ao encontro das novas ideias de arte. Desse clima cultural e financeiro nasceria, década e meia mais tarde, a Fundação de Serralves. Por outro lado, um certo poder de compra animava um mercado local que, pequeno embora, era alimentado por projectos galerísticos de média escala, mas boa e consistente actividade. E a falta de espaços de acolhimento como a Fundação Gulbenkian, que por esses anos era, ainda, um grande apoio para os artistas de todo o país — em que o CAC, dirigido por Pernes no Museu Soares dos Reis, era a excepção possível depois de 74 — encorajava os mais jovens a viajar, sendo as viagens baratas e

apoiadas pelos mais jovens professores da Escola de Belas Artes que, muitos deles, haviam estagiado em Londres ou Paris, bolseiros da FCG, como Ângelo, Alberto Carneiro, Domingos Pinho, ou pouco depois João Dixo.

O *desejo de Europa* que atravessava a mentalidade das jovens gerações, fortalecia-se igualmente em programações ousadas na música (concertos de música clássica e de jazz no Rivoli) ou as experimentações electro-acústicas de Jorge Lima Barreto e da sua *Anarband*; no cinema (sobretudo graças ao Cineclube do Porto, longamente dirigido e animado por Alves Costa, um crítico histórico próximo de Manoel de Oliveira) e mesmo nas artes, onde o meio local era, apesar de pequeno, animado por tertúlias e pequenas galerias como a Alvarez que prosseguiram numa afirmação contemporânea.

Esse meio rico, que aproximava subtilmente o país da Europa, despertava a curiosidade de artistas estrangeiros, que ocasionalmente expunham, como Serge III Oldenbourg ou Orlan, e, nesse cadinho, floresceram importantes experiências, entre as quais esta, o que só teria continuidade na década de oitenta, uma vez que o 25 de Abril de 74 veio distrair os artistas da sua actividade de atelier enquanto a rua se impunha como espaço.

3. E foi nesse meio, referi, que eles apareceram e deram os primeiros passos, já então

animados pela possibilidade de indiscernir limites entre pintura, escultura e objecto, mas, também, de criar um *colectivo* que manteve ao longo de décadas a sua presença sempre discreta e sempre colocada em modelos de intervenção exemplares.

Tais ousadias conservaram, num meio adverso e desconfiado como era o português, um sentido experimental que vem, em linha directa, desse outro *experimentalismo* que se abriu para a arte portuguesa no final da década de sessenta. Aquele que um poeta, Eugénio de Andrade, sintetizaria de modo admirável a propósito de Ângelo, ao escrever, a seu respeito, que *tudo é só um puro dizer no tempo*, dando exacto sinal desse desprendimento que as novas formas de criação pediam. Há uma *alegria* — no sentido órfico, que ainda Eugénio deu ao termo nos seus poemas, que refere, de facto, a graça e a leveza, o abandono da grande forma e do monumental — na obra dos dois artistas, que desde logo a distancia de certa soturnidade que a arte portuguesa inexplicavelmente conservou até tarde, como se envergonhada, e excepção feita a uns quantos, poucos. De tal modo que por vezes, em exposições colectivas, quase nos parece que a maioria dos artistas foram daltónicos, tão económica é a cor. Nesse aspecto, a “lição” d’*Os Quatro Vintes* sobre o uso aberto e imoderado da cor foi exemplar, e poucas vezes a arte

portuguesa foi tão colorida, com a exceção de poucos mais, como Nikias ou Guimarães. E, assim, os nossos artistas, colhendo essa lição, abraçaram o uso da cor sem complexos, sobretudo na escultura, e por paradoxal que pareça, a que deram uma nova feição pouco recorrente entre nós de festivos acontecimentos erguidos quais feixes de luz-cor pelo espaço adentro.

Como escrevi antes, a propósito da obra destes artistas, “Dir-se-ia, nessa simplicidade, [que as suas], formas emergiram 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 os 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 (...) 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 peça chegou a estar montada. Na verdade, a grande vocação deste tipo de obras, quer pela estrutura quer pela simplicidade comunicante, assim como pela 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.^{2”}

2 - *Arte Portuguesa no Século XX — Uma História Crítica*, Coral, Matosinhos, 2016.

4. Neste sentido compreendemos que a pesquisa formal e conceptual dos artistas se encaminhou fundamentalmente para um regime de destituição das categorias que normalmente eram associadas aos tradicionais *media* da pintura e da escultura ou mesmo da fotografia, para um espaço diferenciado, em que estas deixavam de ter sentido.

Nesse aspecto se poderá dizer que, em grande medida, o seu trabalho antecipou, de alguns anos, certos pressupostos conceptuais e formais que, mais tarde, seriam reivindicados pelas correntes ditas *pós-modernistas*, sobretudo americanas, porque a questão não era já a de continuar a praticar a pintura ou a escultura, como, antes, a de dissolver, no concreto da acção, as duas práticas: a pintura tornava-se escultórica, e a escultura ganhava uma acentuada dimensão pictórica, de que são exemplo as inúmeras peças que foram realizando. Evidentemente que este trabalho, na sua própria originalidade, descoincidiu no tempo com um contexto favorável já que, entretanto, uma perspectiva seguidista, que progressivamente ganhou peso na arte portuguesa desses anos, iria impor-se como regime estético dominante no país, excluindo este sentido experimental em que alguns operavam.

Os anos 70 na arte portuguesa estão, como referi, mal estudados, e deu-se, nos últimos anos sobretudo, um enorme protagonismo à exposição *Alternativa Zero*, como se ela significasse um começo ou recomeço radical, o que deve ser muito mais amplamente discutido. E até porque os mais importantes artistas que ali figuraram com obras relevantes já tinham forte actividade anterior — como Ângelo, Helena Almeida, Alberto Carneiro, Noronha da Costa, Clara Menéres e Ana Vieira, entre outros — sendo poucas as revelações que da mostra advieram.

A *Alternativa Zero*, foi uma mostra de muitas direcções e de consistência problemática, que Ernesto de Sousa, que viera do campo Neo-realista e se deslumbrara com as novas orientações ditadas por Szeemann em Kassel, quis produzir, em reflexo português daquela, um acontecimento, que assim juntava, num mesmo cadinho situações tão diversas, ou mesmo opostas, como as de Alberto Carneiro, porventura o mais importante escultor português da segunda metade do século XX e o primeiro a ligar a arte portuguesa com o contexto internacional de um modo absolutamente original, ou Helena Almeida, então jovem artista a iniciar fulgurante carreira, com artistas da pintura, da performance e da instalação. Essa indiferenciação não gerou uma clarificação do campo, bem pelo contrário. Mas fez assim entrar no campo cultural português, ainda na ressaca do 25 de Abril e das campanhas do MFA, graças a uma boa

comunicação e a uma excelente recepção por parte de uma imprensa impressionada com a novidade, um entusiasmo a que faltava depois uma relação visível e sustentada com práticas conceptuais que não tinham, efectivamente, possibilidade de se entender, na época, com as artes locais, e que falhou desse modo a necessidade de compreender a importância e mesmo o avanço de algumas experiências que por cá se iam fazendo com raiz própria.

Porque se Ângelo ou Carneiro, Noronha ou mesmo Ana Vieira, e alguns mais, tinham obras fortes, que não necessitavam da exposição para serem descobertas, e entraram apenas por simpatia (que, por exemplo, Lapa recusou), o facto é que o discurso expositivo ali proposto, e apesar de ter tido alguns méritos que não é aqui o lugar de analisar, excluía muitas outras possibilidades que teriam sido necessárias, produzindo uma aceitação cega, a seu modo errática, de um conceptualismo que não tinha razão de ser em Portugal, acabado de sair da dimensão cultural estreita do Salazarismo, e em plena ressaca do 25 de Abril. Mas essa tornou-se rapidamente a via dominante já que, depois, continuaria imparável até ser derrotada pelas expressões da década de 80, que reorientaram a arte portuguesa para fora desse território.

De facto, a falta de clarificação que trouxe, que, todavia, não obsteu a que viesse a ser reivindicada mais tarde por alguns curadores locais que não puderam vê-la então, nos anos mais recentes, em mitificação exacerbada, foi impeditiva de que se firmasse, logo depois do nascimento da democracia, uma outra consciência crítica, e mesmo teórica, que havia condições para desenvolver, houvesse massa crítica para tanto.

Ardentes de seguir a mais recente moda internacional, como afinal tantas vezes aconteceu em Portugal, uma parte significativa dos artistas surgidos em finais da década de setenta, enveredou, pois, por seguir práticas *neo-conceptuais* que faziam de repente uma inesperada *mise-à-jour* meramente cosmética de um atraso que não podia ser emendado pela simples vontade de seguir exemplos externos, se justamente os acertos com a história se fazem sempre pela originalidade. Mas foi esse novo contexto que igualmente terá contribuído para tornar desfavorável a recepção correcta de *casos* como os de Rodrigo e Isabel Cabral, ou, de outro modo, os de Palolo e de Escada, e de alguns mais, que de repente eram desentendidos ou a quem faltava espaço no meio dessa nova euforia.

5. As formas caprichosas que tomam as esculturas de Isabel e Rodrigo Cabral, na verdade, abrem uma situação original na escultura portuguesa.

Elas desprendem-se de uma pertença estrita ao *escultórico* tradicional para que, do mesmo modo que as suas pinturas de finais de 70 integravam o escultórico, agora as obras de três dimensões integrem o pictórico. São, a bem dizer, *picto-esculturas*, ou desenhos e cores lançados e erguidos no espaço, de presença solar, celebratórias das forças de vida e de afirmação no mundo do humano. Em outros contextos, como o americano ou o inglês, de tradição mais rica, teriam sido recebidas de outro modo e com outra compreensão do seu lugar.

Com uma presença que tem qualquer coisa de tribal, e que sinalizei já numa proximidade subtil com a obra de Alan Davie, mas a que se poderia juntar também a obra escultórica de Jean Dubuffet, elas comunicam-se como se constituíssem, ao mesmo tempo, um alfabeto solar, de referência arcaica, e a sugestão de um salto para o interior de um universo de ficção científica, sugerindo formas sofisticadas de experimentação espacial que não deixam de evocar aquelas complexas construções maquinais de Jean Tinguely, ou, como já referi mais atrás, os *mobiles* de Calder. As experiências de equilíbrio, de tensão espacial, de reorganização do espaço que nelas se propõem, a que acresce ainda a já referida dimensão colorida de raiz Pop, isolam-nas, no espaço da arte portuguesa, e inscreve-as de uma originalidade inesperada nesse contexto.

De facto, este trabalho desenvolveu-se com uma grande inteligência e com uma lógica interna extremamente forte e ousada, ao longo de várias décadas, renovando-se constantemente, situando-se sempre num espaço ambíguo relativamente à própria ideia de escultura. E assim, já que cada peça aparece atravessada por elementos pictóricos fortes, por vezes ensaiando mesmo sobre formas antes aparecidas nas pinturas do grupo. Como se na verdade se ligassem àquelas por misteriosos fios que dão sinal de uma forte unidade ao conjunto da obra nas suas diversas expressões.

São registos filiformes, espiralóides, circulares, alguns deles funcionando como subtis sugestões de símbolos solares, que evocam, num contexto de cultura urbana, um sentido arcaico e festivo que desde sempre as anima, o que se vê sobretudo nas peças da década de 90, por vezes a meio caminho entre o relevo, o objecto e o *escultórico expandido* que não deixam, talvez por isso mesmo, de evocar as formas sugestivas, caprichosas daqueles primeiros e magníficos desenhos abstractos de Kandinsky, igualmente animados por um sentido quase musical do espaço. Ou, de outro modo, aquelas formas de sentido totémico que Louise Bourgeois executou solitariamente nas décadas de 40-50 e que, hoje, ao conhecermo-las, igualmente percebemos que guardam uma relação

diferenciada com o espaço envolvente, como se aludissem a rituais secretos, de sentido étnico ou tribal, ou pelo menos desejanse de invocar forças cósmicas através da arte.

Há nelas, portanto, um sentido órfico, que transparece dessa alegria breve e luminosa que evoca aquela de que Eugénio falava, ao mesmo tempo que um de liberdade e de experiência que faz destas peças, no seu conjunto, um momento forte e alto da escultura portuguesa da segunda metade do século XX, e que, em grande medida, está ainda por descobrir na sua originalidade e arrojo.

Por outro lado, torna-se evidente que a maior parte destas peças existe, ainda, mesmo quando foram realizadas em escala grande, numa dimensão que ganharia muito em ser levada a outra escala, integrando grandes espaços e jardins onde enfim se pudesse confirmar a sua intrínseca vocação (e qualidade) de *arte pública*. O que pede que a cultura visual portuguesa cresça e se desenvolva de modo a poder acolher essa potência. Ao tempo de o evidenciar em toda essa sua evidente qualidade.

Bernardo Pinto de Almeida

(Julho /Agosto 2021)