

Na longa tradição das artes no Ocidente, o uso dos processos miméticos, tomado como forma de comunicação privilegiada entre umas e outras, foi tema para longos ensaios, e aqueles vêm sendo, desde há muito, estudados. Assim, e para dar apenas um exemplo, o modo como, no Barroco, uma certa dimensão pictórica invade o campo escultórico, sendo que antes ocorrera o contrário, com o escultórico a servir de modelo de perfeição à execução pictórica. Mais tarde, quando a fotografia deu os seus primeiros passos, então simples técnica servindo a pouco mais do que curiosidade de maravilhar em feiras, a sua necessidade de se ancorar num qualquer âmbito referencial levá-la-ia a buscar na pintura os seus modelos de representação. E vemos então, desses primeiros anos da sua existência, registos de lânguidas senhoras que parecem liquefazer-se, quais virgens pré-rafaelitas de longos cabelos soltos e olhares perdidos no sonho ou paisagens a perder de vista, com massiços de árvores ao fundo, exactamente como na paisagística do naturalismo, sendo que depois se chamou a isto escola pictorialista. Nomeando o modo como a fotografia absorveu um certo olhar que lhe chegava da pintura.

Mais tarde ainda, dando o cinema sinais de querer entrar na esfera artística como a sétima das artes, em si reproduziu os teatros ou os circos, conforme mais erudito ou mais popular, da clownesca pose de Chaplin às primeiras versões da Bovary, ainda mudas, com a expressividade dos gestos a procurar substituir o som que ainda não havia, forçando o dramatismo e a expressão a cúmulos que, de tão sublimes, quase rebentavam o barómetro do verosímil.

De muitos modos, então, poderíamos pegar neste desejo que toda a nova forma que aparece tem de se apropriar de modelos anteriores para compreendermos quanto nisso se joga, também, de vontade de inscrever uma dimensão artística, já que normalmente nenhuma técnica nasce com os pergaminhos de ser arte.

O curioso é verificar ainda, e por outro lado, o quanto as artes mais tradicionais sempre foram capazes de se apropriar dos sinais trazidos por algumas dessas técnicas para se renovarem. Não teria havido impressionismo sem a invenção da fotografia, já que muito do que Manet trouxe para a pintura o foi buscar, em termos de enquadramento ou mesmo de ângulo de toma de vista, à fotografia. Como não teria havido Futurismo sem a invenção prodigiosa do cinema, já que nele o movimento, mesmo se apenas sugerido, nasce mais da observação das imagens do que da observação da própria vida. E assim poderíamos ir vendo, a par e passo, o modo como, reciprocamente, a renovação das artes se fez tantas vezes pela apropriação de sinais vindos das técnicas da ilusão e do prodígio.

Quando olhamos para as novas séries de pinturas de Alexandre Cabrita, o que desde logo surpreendemos é essa vontade de voltar a ligar a pintura com a imagem (e nessa inscrição de todas as formas na modalidade da imagem consiste o cerne da questão da pós-modernidade), mas não com uma imagem qualquer como com aquela, precisa, que nos chega do cinema.

Claro que se poderia argumentar que, da pop de um Mel Ramos ou de um Wesselmann (para não falar de Warhol) às novas figurações de um Jacques Monory ou de um Bernard Rancillac, a apropriação de imagens do cinema foi uma constante e que, por isso, nada de novo aqui acontece. Mas basta olhar com um pouco mais de atenção para sabermos que não é assim. Com efeito, Cabrita, que já em tempos propusera uma trémula imagem de Clint Eastwood, visita agora o cinema por razões bem diversas. Eu diria que, em certa medida, o faz a partir de um ponto em que se tornasse possível, por paradoxal que isso pareça, tratar a pintura como uma forma de expressão que estivesse a aparecer (como se) pela primeira vez e que, como tal, esta precisasse de ir buscar no cinema um modelo expressivo. Ou seja, como se a pintura fosse uma novíssima forma de arte que procurasse ancorar nas imagens dessa outra velha arte em que se tornou o cinema os modelos de legitimação que a tornariam credível.

Porque na verdade não se trata de apropriar a escala exibicionista do cartazismo cinematográfico (como ocorria na pop ou nas novas figurações) como, pelo contrário, de reverter em pintura um certo esplendor da imagem herdado dessa arte por excelência do século XX em que o cinema se tornou. Isto é, não se trata de apropriar uma qualquer tipificação do cinematográfico, seja esta a do *glamour* (à Warhol) ou a da atmosfera (à Monory), como antes de procurar surpreender esse *quid* que, desde o seu próprio interior, operaria na imagem do cinema, procurando trazer para dentro da pintura aquilo em que ele consiste.

Neste sentido, mesmo se os seus procedimentos formais são muito diversos, Cabrita aproxima-se dos processos conceptuais de um Julião Sarmento. Com efeito, ao surpreender Jack Nicholson num *frame* de *Profissão Repórter* (*The passenger*) de Antonioni, ou Batman em Bombaim ou, ainda, a bela de King Kong na perfeição carnal da sua quase nudez a contrastar com o informe do bruto animal que a deseja, o que Alexandre Cabrita trás para o interior da (sua) pintura é da ordem da veemente constatação de um facto: o de estarmos, simultaneamente, diante de uma cada vez maior perda de referência ao real e face a uma relação a perder de vista entre imagens e imagens de imagens. E esse é o nó conceptual e estético que alimenta não apenas a arte como a própria dimensão, cada vez mais virtualizada, de toda a contemporaneidade...

(continua)

Bernardo Pinto de Almeida
Dezembro 2006