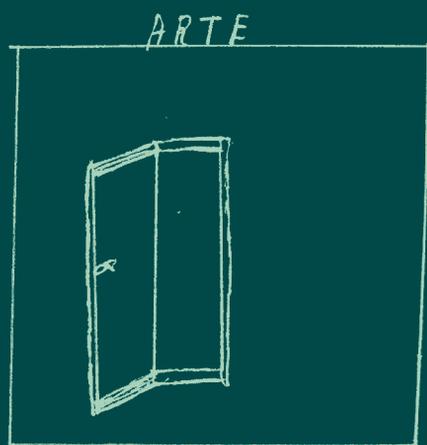
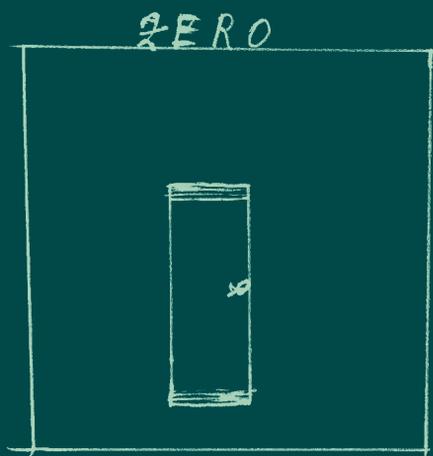


Ernesto de Sousa 1921-2021 :

uma criação
consciente
de situações

uma situação
consciente
de criações



Mariana Pinto dos Santos e Afonso Dias Ramos
(editores)

ÍNDICE

4 Mariana Pinto dos Santos e Afonso Dias Ramos
Editorial

11 Ana Barata
Espólio Ernesto de Sousa na Biblioteca de Arte
da Fundação Calouste Gulbenkian

estudos

- 16 Ana Teresa Cancela Pires**
Nós Não Estamos Algures (1969) de Ernesto de Sousa:
uma proposta de análise
- 38 Francisca José Rodrigues**
Arquivo como arquivo como arquivo.
Do conceito geral de arquivo para os conceitos-chave
de Ernesto de Sousa
- 54 Joana Isabel Duarte**
“Para que façamos cinema”.
Ernesto de Sousa e a cultura cinematográfica portuguesa
(anos 1950-1960)
- 72 José Luis Mateo**
Ernesto de Sousa en el Estudio Quid, el diseño portugués
en Vigo, 1971-73
- 89 Margarida Moura**
A mail art de Ernesto de Sousa: uma vanguarda
de solidariedade
- 106 Pedro Miguel Mariano Gonçalves**
Do Vazio à Pró-Vocação (1972)
– “A prática levada à crítica”

testemunhos e revisitações

- 126 Guilherme d’Oliveira Martins**
Estarmos dentro de nós...
- 129 Paula Parente Pinto**
Ernesto de Sousa (1921-1988): *Dom Roberto*, história
de um homem de fantoches que luta para não ser um deles
- 141 Delfim Sardo**
Ernesto de Sousa, fazedor de exposições
- 152 José Antonio Agúndez García**
Ernesto de Sousa y Wolf Vostell.
Una misma no-identidad

**Um texto inédito de Ernesto de Sousa:
A conferência na Semana de Arte Negra, 1946**

162 Mariana Pinto dos Santos

Apresentação

169 Ernesto de Sousa

A escultura negra e a escola de Paris

artistas

180 António Barros

182 Salomé Lamas

184 Pedro Proença

189 Pedro Barateiro

193 Vera Mantero

202 João Seguro

207 Treffen no Guincho

Mesa-redonda/*round-table*

– The conscious creation of situations

**213 Com Vera Mantero, Lilou Vidal,
Salomé Lamas, João Seguro,
Pedro Barateiro, Pedro Proença
e moderação de Mariana Pinto
dos Santos (em inglês)**

Editorial

**Mariana Pinto dos Santos
e Afonso Dias Ramos**

No dia 2 de Junho de 2021, numa co-organização da Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, teve lugar o colóquio *Centenário de Ernesto de Sousa 1921-2021*, assinalando o centésimo aniversário do nascimento de Ernesto de Sousa, que desde os anos quarenta do século XX até ao seu falecimento, a 6 de Outubro de 1988, teve um papel fundamental nas artes em Portugal e marcou as gerações de artistas que vieram a trabalhar depois do 25 de Abril. No quadro do festejo do centenário, o Centro de Arte Moderna – Museu Calouste Gulbenkian apresentou na mesma ocasião a obra *mixed-media* de Ernesto de Sousa *Luiz Vaz 73* no Grande Auditório, em colaboração com o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. Também a Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian mostrou em exposição o importante acervo documental do espólio de Ernesto de Sousa doado à Biblioteca por Isabel Alves, e que pode agora ser consultado por investigadores. O livro que agora publicamos abre com uma breve apresentação de Ana Barata desse espólio agora disponível na Biblioteca de Arte e Arquivos, acompanhada por algumas imagens da exposição patente em Junho de 2021.

Em resposta à chamada de trabalhos feita meses antes, a comissão científica, composta por Afonso Dias Ramos (IHA/NOVA FCSH), Ana Barata (Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian), Isabel Alves (CEMES), Mariana Pinto dos Santos, (Projecto PIM, IHA/NOVA FCSH), Ricardo Nicolau (Museu de Serralves) e Rita Fabiana (Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian), escolheu seis propostas de comunicações de jovens investigadores. O colóquio contou também com duas mesas-redondas, sob o mote “Criação consciente de situações: testemunhos de trabalho sobre e com Ernesto de Sousa” que reuniram na primeira Pedro Barateiro, Salomé Lamas, Lilou Vidal, Pedro Proença, João Seguro, Vera Mantero (com moderação de Mariana Pinto dos Santos) e na segunda Paula Parente Pinto, Paulo Pires do Vale, Joana Ascensão, José Antonio Agúndez García, Miguel Wandschneider (com moderação de Leonor Nazaré, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian).

Este livro resulta da chamada de artigos que sucedeu a esse colóquio, que se estendeu a vários investigadores que tinham apresentado propostas de comunicação, mas que, por restrição de tempo, não puderam integrar o colóquio. Publicamos seis estudos que foram submetidos a rigoroso processo de

revisão por pares e que constituem importantes contributos para novas perspectivas sobre o papel e o trabalho de Ernesto de Sousa nas artes visuais portuguesas da segunda metade do século XX. O primeiro, de Ana Teresa Cancela Pires, elabora uma análise minuciosa do primeiro *mixed-media* de Ernesto de Sousa, a *performance* ou *happening*, como também foi chamado, *Nós Não Estamos Algures* de 1969, para a qual a autora estudou a fundo importantes fontes documentais primárias. O segundo, de Francisca José Rodrigues, aborda a construção do arquivo de Ernesto de Sousa e a sua importância para alguns dos conceitos-chave que o autor veio a propor. Em seguida, o estudo de Joana Isabel Duarte traz uma importante perspectiva sobre o contexto da cultura cinematográfica na década de 1950 no qual surge a intervenção cineclubista de Ernesto de Sousa, bem como o seu trabalho de crítico, divulgador, e realizador de cinema. José Luís Mateo traz-nos, em castelhano, um trabalho inédito de investigação sobre o Estudio Quid, em Vigo, e o trabalho colaborativo de artes gráficas que ali teve lugar, marcado pelas ideias de Ernesto de Sousa; foi nesse Estudio que foram impressos os materiais do *mixed-media* intitulado *Almada, um nome de guerra* que viria a ser apresentado pela primeira vez só em 1983 e 1984. Margarida Moura apresenta uma investigação importante sobre o envolvimento de Ernesto de Sousa com o movimento internacional de *Mail Art*, para o qual trabalhou pela primeira vez várias fontes primárias. Finalmente, Pedro Gonçalves faz uma análise cuidadosa da Exposição *Do Vazio à Pró-Vocação*, feita em 1972 por Ernesto de Sousa no contexto da Expo AICA SNBA 1972.

Este livro, no entanto, tem uma existência autónoma e para lá do colóquio que lhe deu origem.

Assim, apresentamos um capítulo de “testemunhos e revisitações”, para o qual colaboraram Guilherme d’Oliveira Martins, que recupera a memória das mais importantes intervenções artísticas de Ernesto de Sousa ao longo de quatro décadas; Delfim Sardo, que generosamente nos facultou o texto da sua palestra na exposição *Meu Amigo: obras e documentos da Coleção Ernesto de Sousa (1921-1988)*, organizada por Isabel Alves com colaboração de Emília Tavares no Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu do Chiado em Lisboa, patente entre 19 de Maio e 26 de Setembro de 2021; Paula Parente Pinto, que reedita um importante estudo sobre o filme *Dom Roberto* (1962) recuperando imagens de fotografias rasuradas, que por sua vez a artista Salomé Lamas veio a utilizar numa performance na Cinemateca Portuguesa, por ocasião da exibição do filme *Dom Roberto* a 29 de Novembro

de 2021, também celebrando o centenário; e José Antonio Agúndez García, director Museu Malpartida de Cáceres, que nos traz, em castelhano, um amplo panorama das relações entre Wolf Vostell e Ernesto de Sousa, e os encontros por eles organizados no Museu Malpartida, as SACOM – Semanas de Arte Contemporânea, em 1978, 1979 e 1980.

Publica-se também neste livro um texto inédito de Ernesto de Sousa, o da sua conferência proferida em 1946 durante a exposição na *Semana de Arte Negra*, a primeira feita em Portugal com o intuito de pôr lado a lado arte moderna e arte africana.

Uma outra secção corresponde ao desafio lançado a artistas para ocuparem algumas páginas com um trabalho ou documento à sua escolha para evocação de Ernesto de Sousa. António Barros, Salomé Lamas, Pedro Proença, Pedro Barateiro, Vera Mantero, João Seguro e Hugo Canoilas responderam ao desafio. António Barros fez uma intervenção numa sua obra de 1980 para o trabalho *gRito de ES_Ernesto de Sousa com GerAcção ao fundo*, 2021. Salomé Lamas trouxe uma imagem rasurada de *Dom Roberto*. Pedro Proença colaborou com uma montagem multilingue no qual encontramos ecos dos textos experimentais e poéticos de Ernesto de Sousa. Pedro Barateiro trouxe-nos também uma montagem de imagens, que incluem as que o algoritmo do YouTube nos sugere depois de vermos algum vídeo nessa plataforma, e que foram apresentadas na sua leitura performativa de 2022 *Kissing Someone in the Middle of a Crowd: Translating Ernesto de Sousa's "Orality the Future of Art"*. Vera Mantero mostra-nos imagens da obra que criou e coreografou a partir de uma sugestão de Paula Parente Pinto, *As Práticas Propiciatórias dos Acontecimentos Futuros*, apresentada em Junho de 2018, e que partia do material reunido por Ernesto de Sousa no âmbito da bolsa que recebeu da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1966 e 1968 para estudar arte popular. João Seguro enviou-nos a obra *Palavras Quebradas / Broken Words*, 2018/2022. *Treffen in Guincho*, evento colectivo dirigido por Hugo Canoilas no qual participaram os artistas Filipe André Alves, Clotilde, Vasco Futscher, Sophia Hörmann, Fernando Mesquita, Thea Möller, Sofia Montanha, Nikolai Nekh, Pedro Diniz Reis, Maddison Rowe, Andreia Santana, e Anna Schachinger, apresenta imagens da acção que teve lugar no dia 24 de Outubro de 2021. Re-inventaram nesse dia o *Encontro do Guincho* de 3 de Abril de 1969, organizado com Noronha da Costa e a Oficina Experimental, no qual se transportou um objecto de Noronha da Costa para a praia do Guincho, objecto que foi destruído a tiro, sendo feito o registo

destas acções para um filme de Ernesto. *Treffen in Guincho* performatizou a devolução de uma escultura ao mar, actualizando a indistinção crítica/acção artística de Ernesto de Sousa para uma indistinção criação artística/natureza, englobando-as a ambas num mesmo ciclo de vida.

Finalmente, publica-se a transcrição da primeira das mesas-redondas que tiveram lugar no dia 2 de Junho de 2021, em língua inglesa, que foi revista para efeitos desta publicação. Nela surgiu um debate rico e uma partilha entre artistas de diferentes gerações com a curadora Lilou Vidal, responsável por outras duas exposições que abriram nas Galerias Municipais Quadrum e Avenida da Índia a 27 de Novembro de 2021, sob o mote *Exercícios de Comunicação Poética com Outros Operadores Estéticos*, que juntava trabalhos de Ernesto de Sousa e obras de artistas contemporâneos especificamente concebidas para estas exposições. *Treffen in Guincho* era uma dessas obras, que podia ser visionada num vídeo na Galeria Avenida da Índia. Duas performances de Pedro Barateiro integraram também estas exposições, e as imagens que surgem neste livro estão relacionadas com uma delas, *Kissing Someone in the Middle of a Crowd: Translating Ernesto de Sousa's "Orality the Future of Art"*, apresentada na Galeria Quadrum no dia 10 de Fevereiro de 2022, em torno do texto de Ernesto de Sousa *Oralidade, Futuro da Arte*. Leituras, visitas guiadas, juntaram várias outras pessoas, Lilou Vidal, José Miranda Justo, Tobi Maier, Mariana Pinto dos Santos, além dos artistas Pedro Barateiro, João dos Santos Martins, Hugo Canoilas, Salomé Lamas, Ricardo Valentim, Oficina Arara, Isabel Carvalho, Hanne Lippard, Sarah Margnetti, Nils Alix-Tabeling, Nora Turato.

Este livro em três línguas, português, castelhano e inglês, embora partindo do colóquio de 2 de Junho de 2021, está, pois, na confluência de vários eventos que, ao longo de 2021 e prolongando-se por 2022, assinalaram o Centenário de Ernesto de Sousa, nos quais se cruzaram diversos investigadores e artistas, numa rede colaborativa que muito se deveu às próprias ideias que Ernesto promoveu em diversos textos e acções.

“Criação consciente de situações” foi o título que Ernesto de Sousa deu ao seu texto sobre a *Alternativa Zero*, a exposição-evento colectiva que organizou em 1977 na Galeria de Belém, com dezenas de artistas. O texto foi publicado nesse mesmo ano, em Outubro, no n.º 34 da revista *Colóquio Artes* dirigida por José-Augusto França. Era também o título que Ernesto de Sousa destinara a uma das secções de um livro que reunia

os seus textos e cuja estrutura deixada delineada por Ernesto serviu de base a José Miranda Justo e Isabel Alves para organizar a antologia *Ser Moderno... em Portugal* (1ª edição: Assírio & Alvim, 1998; 2ª edição: Edições do Saguão, 2021). Como escreveu então José Miranda Justo no posfácio, tratava-se de considerar “todo o experimentalismo [enquanto] criação de situações, mas a “criação de situações” é tanto mais eficaz quanto mais ela se confunde com uma concepção de acção política, ou seja, com um modo activamente experimental (e portanto produtivo, “criativo”) de estar na polis”¹. A expressão provinha do livro *Contre le Cinéma* de Guy Debord, citado em epígrafe no texto de Ernesto publicado na *Colóquio-Artes*. Contra o cinema, era, afinal, a posição em que Ernesto se encontrava nessa década de 1970, depois de considerar caduca a figura do realizador de cinema (que tanto quisera ser nas duas décadas anteriores), tanto quanto a de artista, propondo antes a designação de “operador estético” para o criador. A criação não tinha circunscrições de *medium* ou linguagem, o operador estético movia-se entre artes e palavras e acções, sem preocupação com delimitações fronteiriças, nem geográficas, nem temporais, nem de media. Isso explica o carácter estético, poético, do texto de Ernesto de Sousa sobre a exposição que organizara (que incluía uma colagem de citações de vários críticos sobre a *Alternativa Zero*) e cuja curadoria considerava também “operação estética”: “[Desde] *Do Vazio à Pró Vocação* [1972] e *Projectos-Ideias* [1974] [...] (e em quase total independência relativamente aos chamados “vanguardismos internacionais”) comecei a considerar que produzir uma exposição poderia ser o equivalente à produção de uma obra de arte; colectiva, bem entendido, o que coincide de resto com o mais nobre destino da actividade estética (“a poesia deve ser feita por todos”).”² Ernesto de Sousa propunha-se assim “construir situações” no sentido Debordiano, isto é, considerando uma “situação construída” como um “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização colectiva dum ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”³. Nesse sentido, a ênfase do processo, dos meios enquanto mensagens, do quotidiano como tempo e lugar da construção de situações estéticas e não de obras de arte, predominam na prática e teoria (ou na indistinção entre elas) de Ernesto de Sousa dessa década de 1970.

Para o título deste livro acrescentámos, porém, a inversão da proposição, “uma situação consciente de criações”. Não só esse comentário se dirige à actividade estética de Ernesto de Sousa de então, pois Ernesto e outros artistas a

José Miranda Justo, “Posfácio. Ernesto de Sousa: “o fim do fim do mundo” ou depois da tautologia” in *Ser Moderno... em Portugal*, 2ª ed., Lisboa: Edições do Saguão, 2021, p. 302.

Ernesto de Sousa, “Alternativa Zero. Uma criação consciente de Situações” in *Ser Moderno... em Portugal* (org. José Miranda Justo e Isabel Alves), 2ª ed., Lisboa: Edições do Saguão, p. 234.

“Definições” in *Internationale Situationniste*, n.º 1, Junho de 1958, incluído em *Internacional Situacionista. Antologia*, org. e trad. Júlio Henriques, Lisboa: Antígona, 1997, p. 27.

trabalhar no mesmo contexto estavam bem atentos e cientes das “criações” que se afirmavam na cena artística internacional que quiseram integrar e com as quais dialogavam. Nesse sentido, a situação que construíam estava “consciente” da relevância transnacional das suas “criações”. Mas também esse comentário diz respeito a todas as criações, eventos e debates gerados pela evocação de Ernesto de Sousa, que tiveram especial fulgor no ano do seu centenário, mas que o antecedem e sucedem, sendo hoje ainda reequacionados os seus textos, acções, exposições, filmes e anti-filmes e *mixed-media*, na prática de vários artistas, curadores e investigadores. São, em suma, novas situações conscientes das criações que as precederam e que desviam, torcem, criticam e actualizam ideias e processos que Ernesto de Sousa catalisou, ele-próprio bem consciente das “criações” dos seus pares – como Beuys, Filliou, Cage, Jorge Peixinho – e antecessores – como aqueles que tomou para si, apropriou e transformou, Almada Negreiros, Bertolt Brecht ou Franklin Vilas Boas-Neto.

Agradecemos profundamente a todas e todos que tornaram possível este livro, em formato digital e em formato físico, em particular às autoras, autores e artistas que nele colaboraram, à Sofia Gonçalves pelo magnífico design e pela disponibilidade constante, ao Instituto de História da Arte da NOVA FCSH, e à Fundação Calouste Gulbenkian pelo seu inestimável apoio.

**Espólio Ernesto de Sousa
na Biblioteca de Arte e Arquivos
da Fundação Calouste Gulbenkian**

Ana Barata

A Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian tem vindo a reunir nos últimos anos, por doação dos artistas e/ou dos seus familiares directos, um número crescente de espólios documentais. Este tipo de documentação é de suma importância para a pesquisa, investigação e produção crítica e teórica acerca da arte moderna e contemporânea em Portugal a partir da segunda metade do século XX. Aos espólios iniciais de Amadeo de Souza-Cardoso e de Diogo de Macedo vieram juntar-se os de Carlos Nogueira, em processo de doação pelo próprio artista, o Arquivo de Alberto Carneiro, cumprindo a sua vontade expressa, o Espólio de David de Almeida, o de Fernando e Cândida Calhau, o Espólio Leitão de Barros e o Espólio Jorge Vieira.

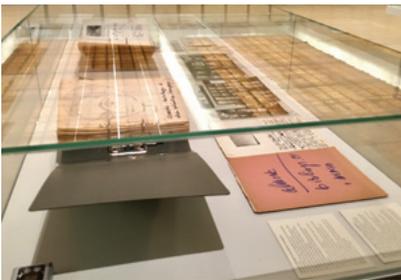
Em 2019, Isabel Soares Alves doou à Fundação Calouste Gulbenkian uma parte do espólio documental de Ernesto de Sousa, sem dúvida um dos protagonistas maiores da cena artística nacional da segunda metade do século XX, a que a Fundação dedicara em 1998 a exposição *Revolution my body*, com curadoria de Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, tendo o Centro de Arte Moderna adquirido recentemente, para o seu acervo, uma das suas obras mais importantes – o *mixed-media Luiz Vaz 73* (1975).

Este Espólio, integrado no acervo da Biblioteca de Arte, é constituído por vários núcleos que reúnem documentos sobre eventos do panorama artístico nacional que, pela importância que tiveram e pelos seus protagonistas, são fundamentais para a investigação em arte moderna e contemporânea. Desse conjunto, podem destacar-se: o núcleo relacionado com a exposição *Alternativa Zero* – talvez a mais relevante manifestação artística em Portugal do período pós-25 de Abril de 1974 –, que inclui dossiês de artistas, de grupos de artistas e instituições, além de documentação variada recolhida para avaliação, e alguma correspondência; o núcleo de documentação recolhida por Ernesto de Sousa durante estadas em Inglaterra: folhetos, catálogos de exposições, programas jornais e revistas (1968-1971); as designadas “Pastas SACOM”, com documentação sobre as Semanas de Arte Contemporânea de Malpartida (Cáceres), com correspondência e *Ephemera*.

Almada Negreiros foi para Ernesto de Sousa uma fonte de inspiração criativa e, por isso, têm especial relevância neste espólio os dossiês que organizou sobre Almada Negreiros, que integram duas pastas com fotografias de obras, folhetos, catálogos, provas fotográficas a preto e branco coladas em papel, diapositivos, provas de contacto, uma pasta com recortes de imprensa e uma pasta sobre a descoberta dos painéis de Almada no Cine San Carlos (Madrid) e posterior transporte para Portugal.

Refira-se ainda o núcleo com documentação sobre encontros de arte em Portugal, como a Bienal de Cerveira, ou o das Caldas da Rainha, contendo correspondência entre Ernesto de Sousa, Ângelo de Sousa e Jaime Isidoro, e o da “Bolsa Ernesto de Sousa”, que contou com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian (1996-2013) e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (1992-2013), incluindo as do evento “15 anos Bolsa Ernesto de Sousa”, com documentação variada dos projectos a concurso, folhetos, catálogos, recortes de imprensa, correspondência e DVDs.

Em 2021, celebrando o centenário do nascimento de Ernesto de Sousa e esta doação, a Biblioteca de Arte mostrou no átrio alguns dos documentos que integram este Espólio.



Estudos

Nós Não Estamos Algures (1969) de Ernesto de Sousa: uma proposta de análise

Com este artigo pretende-se elaborar uma reflexão analítica do *mixed-media Nós Não Estamos Algures* (1969), de modo a entender Ernesto de Sousa como uma figura pioneira no contexto da arte contemporânea portuguesa, ao inaugurar uma redefinição do objeto artístico assente na exploração transdisciplinar de múltiplas linguagens e suportes.

Deste modo, o estudo desta obra teve por base um levantamento documental de fontes primárias indispensáveis à sua compreensão e delinea-se através da análise de cada componente que constitui a obra, identificando os pontos essenciais que definem a vanguarda artística segundo o pensamento de Ernesto de Sousa, nas problemáticas que convoca.

Tendo em conta que se trata da primeira obra *mixed-media* no contexto da produção artística de Ernesto de Sousa, a primeira parte do artigo traça uma contextualização onde são apresentadas bases teóricas e influências artísticas espelhadas na criação de *Nós Não Estamos Algures*.

Palavras-chave: *mixed-media*; performance; transdisciplinaridade;
Ernesto de Sousa; arte de ação

This article aims to elaborate an analytical reflection on the mixed-media Nós Não Estamos Algures (1969) in order to understand Ernesto de Sousa as a pioneering figure in the Portuguese contemporary art context by introducing a redefinition of the artistic object based on the transdisciplinary analysis of multiple languages and supports. In this way, the study of this work is based on a thorough survey of primary sources, which proved to be essential to its understanding. This essay analysis each component that constitutes the work, identifying the essential topics that define the artistic avant-garde according to the ideas of Ernesto de Sousa. Considering that this is the first mixed-media work in Ernesto de Sousa's artistic production, the first part of the article outlines a contextualisation where the theoretical bases and artistic influences mirrored in the creation of Nós Não Estamos Algures are considered.

Keywords: *mixed-media*; performance; transdisciplinarity;
Ernesto de Sousa; action art

Ana Teresa Cancela Pires

CITCEM
(Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura Espaço Memória)
FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Revisão científica:
Ana Bigotte Vieira
Cláudia Madeira

(IHC / NOVA FCSH)
(IC / NOVA FCSH)

INTRODUÇÃO

Tendo em conta a efemeridade da obra e a sua natureza híbrida, *Nós Não Estamos Algures* convoca problemáticas que se relacionam, não só com a interligação disciplinar, como também com as questões de registo e recuperação da memória.

Desde logo, a sua natureza performativa levanta a questão sobre a construção de um discurso histórico assente em práticas artísticas efémeras, cujo conhecimento é organizado a partir de vestígios, à qual Patrice Pavis responde em parte ao estabelecer a distinção entre *análise* e *reconstituição histórica* (Pavis 2003, XIX). De acordo com Pavis, a *análise* deve ser construída a partir da experiência viva de assistir ao espectáculo, distinta da *reconstituição histórica* que se sustenta através do estudo da documentação que lhe é associada.

Neste sentido poderíamos levantar a questão se a apreensão de obras de natureza performativa implica sempre a experiência direta do evento ao vivo. A esta questão a historiadora Amelia Jones responde negativamente ao afirmar que “embora a experiência de ver uma fotografia e ler um texto seja claramente diferente daquela de se sentar em uma pequena sala assistindo a um artista se apresentar, nenhum dos dois tem uma relação privilegiada com a “verdade histórica da performance” (Jones 1997, 11). Por outras palavras, poderemos considerar que nem a experiência de assistir ao espectáculo, nem a sua documentação constituem uma visão completa e incontestável da obra de arte. Porém, para Jones a documentação é um elemento que permite contrapor o passado e o presente em relação a um determinado contexto, ou seja a credibilidade da documentação torna possível futuras análises e interpretações de obras desta categoria.

Com efeito, a *reconstituição histórica*, de que nos fala Pavis, implica sempre a perda da experiência estética e da materialidade viva do espectáculo, mas permite aceder à base teórica, estilística e ao contexto em que se inseriu a sua produção.

A análise de *Nós Não Estamos Algures* que propomos partiu da pesquisa e sinalização de fontes primárias que possibilitaram a identificação das linhas conceptuais que estiveram na base da criação do espectáculo. As fontes primárias desta obra encontram-se dispersas por arquivos institucionais (BNP) e privados (de Isabel Alves¹ e Jorge Machado²) e compreendem diversas tipologias documentais, cuja identificação e análise possibilitou o desenvolvimento deste estudo.

No conjunto das fontes estudadas salientamos o material gráfico, fotográfico e fílmico que foi projetado durante a apresentação da obra e os registos escritos de Ernesto de

Isabel Alves é detentora do espólio de Ernesto de Sousa do qual fazem parte os materiais que constituem a obra. 1

Jorge Machado detém o espólio de Jorge Peixinho constituído pelas partituras manuscritas do compositor. 2

Sousa e Jorge Peixinho (guiões e apontamentos). Esta análise implicou o cotejo desta documentação com os textos teóricos produzidos pelos próprios artistas, bem como com as fotografias e filme que registam momentos avulsos dos ensaios e da estreia da obra.

Diluído fronteiras entre *performance*, teatro, artes plásticas, música e cinema, salientamos que esta obra inaugura a exploração *mixed-media* transdisciplinar no contexto da arte contemporânea portuguesa. Por esta razão, a produção de *Nós Não Estamos Algures* não deve ser vista de forma isolada das problemáticas convocadas pela vanguarda artística no contexto internacional e nacional. Assim, na primeira parte deste artigo, a partir de uma breve contextualização, procuramos apresentar o enquadramento teórico que norteia a produção de *Nós Não Estamos Algures* tendo por base o levantamento documental efetuado.

Em termos metodológicos, esta análise estruturou-se através da definição de três componentes essenciais à organização e interpretação dos documentos recolhidos: componente musical (música improvisada em tempo real e música gravada em fita magnética), componente visual (elementos cenográficos, gráficos e projeção simultânea de filmes, imagens) e componente textual (interpretação de textos poéticos).

Na segunda parte deste artigo, examinou-se sistematicamente cada componente que integra a obra em si mesma e em diálogo com a noção de vanguarda enunciada por Ernesto de Sousa.

I. ARTES DE AÇÃO – PROCESSO DE PESQUISA

Foram várias as iniciativas ao longo dos anos de 1960 em Portugal que denunciaram uma vontade crescente de atualização da prática artística segundo as correntes de vanguarda internacionais do pós-II Guerra Mundial, através de várias atividades promovidas por artistas e agentes culturais, entre eles, Ernesto de Sousa.

Nesta altura, iniciou-se em Portugal um progressivo despontar de práticas artísticas experimentais, que se foram desenvolvendo à margem dos espartilhos impostos à arte portuguesa pelo Estado Novo. O grupo KWY constituído em Paris a partir do ano de 1958, consiste num dos primeiros exemplos de assimilação das novas correntes internacionais. Mais tarde, a partir de 1965, a realização de *happenings* no contexto da poesia experimental conjugando música, teatro e intervenção plástica organizados por Jorge Peixinho, Ana Hatherly,

Ernesto de Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares confirmam uma vontade crescente em abrir a criação artística aos preceitos da vanguarda internacional. Registou-se igualmente uma abertura à receção das últimas correntes da música contemporânea internacional, através da visita de Stockhausen a Lisboa e Porto onde realizou concertos por via do Círculo de Cultura Musical, nos quais se interpretaram obras instrumentais e eletroacústicas (“Zyklus”, “Klavierstücke” VII e VIII, “Refrain” e “Kontakte”). Sucederam-se concertos organizados por Jorge Peixinho com obras de John Cage na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1962, e no ano seguinte, o concerto/conferência promovido pela Juventude Musical Portuguesa no Tivoli em Lisboa, com a participação de Jorge Peixinho, Mário Falcão, a flautista Greta Vermeulen e o trompista Pierre Mariétan, também com obras de John Cage e Emanuel Nunes.

Neste contexto, de crescente efervescência artística, situa-se Ernesto de Sousa que às diversas atividades até aqui exercidas (teórico, crítico, cineasta, investigador, cineclubista, professor) vai acrescentar uma outra, a prática artística. Seria no ano de 1969, em Pejo – Itália, durante a participação no *Festival 11 Dias de Arte Colectiva*, que Ernesto de Sousa tomaria conhecimento da designação de “operador estético” por via de Bruno Munari. A apropriação desta designação desencadeou em Ernesto de Sousa uma reflexão sobre a necessidade de evitar todas as formas de divisão do trabalho artístico, apontando para uma hibridização das artes e das suas especialidades (Santos 2007, 169).

Esta nova condição de operador estético, que se expressou a partir do *happening Encontro do Guincho* (1969) e dos *mixed-media Nós Não Estamos Algures* e *Almada um Nome de Guerra* (1969-72) em primeiro lugar, permitiu-lhe a aplicação prática de novas ideias e atitudes artísticas, contribuindo para a consolidação da proposta de uma nova vanguarda no contexto nacional.

Estreado em 1969 no Clube 1º Acto em Algés, *Nós Não Estamos Algures*³ reuniu participantes oriundos de várias áreas disciplinares e fez parte do conjunto de atividades desenvolvidas pela Oficina Experimental; grupo que tinha como missão organizar *happenings*, festas, encontros artísticos entre outros. Esta obra conjugou elementos performativos, plásticos, musicais, cinematográficos e cenográficos que partiram da exploração de poemas de Almada Negreiros, Mário Cesariny, Herberto Helder e Luiza Neto Jorge, na qual o público desempenhou um papel relevante de interação com os atores. Conforme sublinhou Ernesto de Sousa, tratou-se de um “exercício

Participaram em *Nós Não Estamos Algures*: Jorge Peixinho, responsável pela direção musical, Helena Cláudio (canto), Clotilde Rosa (harpa) e António de Oliveira e Silva (viola de arco) – músicos que em 1970 integrariam o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa fundado por Jorge Peixinho – Fernando Calhau autor do design gráfico e iluminação e Carlos Gentil-Homem, realizador dos filmes em conjunto com Ernesto de Sousa. A apresentação do espectáculo contou com o apoio técnico e participação de sócios do Clube de Teatro 1º Acto (Francisco Madeira Luís, José Luís Madeira e José Torres) e de membros da Oficina Experimental (Carlos Gentil-Homem, Filomena Fernandes, Isabel Alves, Manuel Torres, Maria Manuel Torres, Marilyn Reynolds, Peter Rubin e Teresa Pacheco Pereira).

3

de comunicação poética” que questionou a produção teatral contemporânea, assumindo-se como um espaço-laboratório de criação e experimentação (Sousa, 1969a s/p).

Tal como veremos, a influência do movimento Fluxus e de Allan Kaprow vai ser extremamente pertinente na delimitação do pensamento de Ernesto de Sousa, que utilizou estas referências como ferramentas operativas de criação artística: “Não se trata portanto [...] de imitar [...] o-que-se-faz-lá-fora mas de abordar o que deve fazer-se cá dentro: com as ferramentas modernas e eficientes de um mundo moderno.” (Sousa 1974, 45).

Conforme Mariana Pinto dos Santos refere (Santos 2007, 168), no final da década de 1960, ainda que o contacto com o Fluxus tenha sido superficial, foi o suficiente para que Ernesto de Sousa se tenha aproximado dos seus propósitos artísticos, destacando-se a aproximação da arte à vida através da estetização do quotidiano, a diluição de fronteiras entre disciplinas artísticas ou a apologia da arte de ação como um instrumento de pesquisa para o desenvolvimento de toda a experiência artística (Sousa 1998a, 250).

Neste contexto, é relevante ter em conta que os anos de 1960 são muitas vezes vistos como a época da desmaterialização da arte que, de acordo com Lucy Lippard e John Chandler, se refere essencialmente à passagem das artes plásticas enquanto objeto à “[...] arte como ideia e arte como ação. No primeiro caso, a matéria é negada, [...] no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e tempo-movimento” (Lippard, Chandler 1971, 255). É precisamente esta ideia de diluição do objeto artístico em arte de ação, que vai perseguir Ernesto de Sousa, concebendo a transformação da atividade artística em experiência através da “substituição de objetos criados pelos próprios atos da criação” (Sousa 1998, 27).

A este respeito Chantal Pontbriand refere também que a noção de performance e de processo artístico transformaram o significado de tempo e de espaço na arte, assim como promoveram uma renovada compreensão da obra de arte (Pontbriand 1998, 11). Deste modo, o processo de criação artística abriu-se a campos do domínio teatral, a novos parâmetros sonoros e da imagem, favorecendo a interação com o público e valorizando a comunicação.

Porém, para alguns historiadores e teóricos, a origem destas práticas multidisciplinares remete à tradição da vanguarda teatral. É neste sentido que Michael Kirby (Kirby 1965, 23) ou Richard Kostelanetz (Kostelanetz 1994, 3) refletiram sobre a emergência de um novo teatro que surge da confluência das várias práticas artísticas, que utiliza uma variedade de

elementos interligados por um *continuum* temporal no qual os atores não encarnam uma personagem ficcional.

Não será por isso de espantar que a primeira obra posta em prática por Ernesto de Sousa como operador estético tenha sido o *mixed-media Nós Não Estamos Algures* em 1969, na medida em que transformou o teatro num campo de pesquisa de possibilidades operativas de diversas linguagens visuais e sonoras, que foi devedor tanto das vanguardas históricas como do trabalho de artistas como Allan Kaprow e também do movimento Fluxus. Como refere Ernesto de Sousa:

[...] experimentámos alguns [...], processos e formas decisivas para o nosso trabalho; projeções simultâneas, associação de acontecimentos teatrais a [...] musicais, envolvimento [...] participação do espectador [...] (a venda de um cartaz do Calhau, [...] sorteio de exemplares fotocopiados [...], convívio [...] e debate não dirigido. [...] além de aberta esta ‘obra’ foi mesmo obra polémica... (Sousa, 1998d, p. 169).

Ernesto de Sousa desenvolveu um conceito de espectáculo inovador e polémico com intuito de desafiar as convenções formais do espectáculo teatral. Embora se tenha desenvolvido através de uma estrutura pré-determinada, todas as possibilidades se encontravam em aberto, de tal modo que os ensaios e apresentações ocorreram de forma diferente permitindo a intervenção do público (Sousa, 1998e, 169). Neste sentido, *Nós Não Estamos Algures* caracterizou-se como uma obra verdadeiramente coletiva, na qual Ernesto de Sousa ao assumir o papel semelhante ao de um maestro, dividiu com os intervenientes a autoria da totalidade da obra.

Na entrevista de Ernesto de Sousa dada a Rui Nunes para *A Capital* (1970), é bem perceptível a intenção de ultrapassar certos princípios do teatro épico brechtiano “por se ter verificado que a atitude crítica [...] é insuficiente” (Sousa, 1998f, 167) pretendendo promover estados emotivos e de choque, revelando uma atitude irreverente que se aproxima mais à definição de *happening*, tal como teorizado por Allan Kaprow, do que ao espectáculo teatral convencional. Com um claro pendor performativo e igualmente com um carácter indeterminado e experimental, um dos principais objetivos do *happening* prendia-se com a aproximação da arte à vida. Por outras palavras, igualar as experiências dos *performers* às dos membros do público de modo a que as distinções entre eles se dissolvessem. Ao questionar a tradicional barreira entre o público e o espectáculo, Kaprow concedeu ao público um elevado grau de responsabilidade e participação na construção da experiência, promovendo a intervenção social

através da provocação e a valorização do processo artístico. (Kaprow 1993, 16)

Estas características podem ser também encontradas em *Nós Não Estamos Algures*, através da “eliminação da distância entre o criador do espectáculo e o espectador. Estudo e aplicação de diversas técnicas de intimidade e participação” (Sousa 1998b, 61), assunto a que voltaremos.

É relevante ainda salientar que esta renovação dos cânones do teatro, sustentada pela ligação da arte com a vida e simultaneamente a atenção dada ao processo de criação artística, tinha sido já preconizada por Antonin Artaud cuja teorização irá desempenhar uma influência significativa no trabalho de Ernesto de Sousa. Num dos seus textos torna-se claro o cruzamento teórico em que se apoia:

Um nome só para nos fixarmos: Allan Kaprow. [...] tendia-se para uma arte mais participante [...], feita por todos. Diminuir a distância entre a arte e a vida – era o denominador comum das diversas declarações. [...] [...] quase contemporaneamente surge o movimento Fluxus, que em muitos pontos é uma contestação de algumas descobertas anteriores ou simultâneas; [...] Mas [...] a propósito desta arte-do-corpo teríamos talvez chegado a um grande denominador comum que vem de Artaud. (Sousa 1998c, 183-84)

Na verdade, Artaud já havia manifestado, através do conceito de *teatro da crueldade*, o desejo de renovação do teatro no que diz respeito ao envolvimento do espectador na ação dramática e à procura da veracidade do real da cena, através da criação de uma linguagem que pudesse revelar a interioridade visceral do indivíduo e pela rejeição da sequência narrativa. De acordo com Artaud: “Uma peça em que esta vontade, [...] de vida cego, [...] não fosse visível em todos os gestos [...], e no carácter transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada.” (Artaud 2018, 119). É neste sentido que Derrida também afirma que o teatro de Artaud “não é [...] uma obra, mas uma energia, [...] é a única arte da vida” (Derrida 1995, 172).

Deste modo, consideramos que Fluxus, Kaprow e Artaud constituíram os alicerces que sustentaram os princípios base de *Nós Não Estamos Algures* – a integração da arte com a vida quotidiana, o envolvimento e participação do público e principalmente a comunicação. Num sentido mais alargado, poderemos afirmar que a proposta de vanguarda que Ernesto de Sousa irá apresentar seis anos depois no artigo *A Ordem o Acaso e a Festa* (Sousa 1975, 43-44), consolida estas ideias que temos vindo a apresentar. De uma forma sistemática Ernesto de Sousa elenca as características da vanguarda:

Negativamente

I. Recusa [...] de todo o objeto estético reificado [...];

II. [...] Destruição da distância entre o espectador e o espectáculo;

III. Combate [...] à massificação da cultura;

IV. [...] destruição do conceito de qualidade [...];

Positivamente

I. Procura de uma arte como processo [...] técnicas do acaso [...];

II. [...] descoberta de novas estruturas, destruição de [...] tabus formais

III. [...] participação Artes da ação. Arte coletiva;

IV. [...] nova vocação didática da atividade estética.

V. Todos os materiais são nobres;

VI. Familiaridade da atividade estética com a atividade científica, etnológica, linguística, matemática;

VII Aprofundamento de novas técnicas da percepção [...];

VIII. [...] desejo de uma sociedade socialista;

IX. A utopia ao serviço do presente;

X. [...] Ritual para a festa. (Sousa 1975, 44)

II. NÓS NÃO ESTAMOS ALGURES – UMA OBRA SÍNTESE

Estabelecendo o contraponto com as ideias essenciais da noção de vanguarda proposta por Ernesto de Sousa, partimos para a identificação das principais problemáticas que esta obra convoca. Com efeito, *Nós Não Estamos Algures* constitui uma obra síntese que condensa em si mesma as problemáticas desenvolvidas por Ernesto de Sousa no contexto da vanguarda artística nacional.

Em primeiro lugar destacamos a “procura da obra de arte como processo [...]” <I> (Sousa 1975, 44). Desde logo se verifica a preocupação em definir esta obra como um exercício de comunicação poética que proporcionou a participação do público. Foi com este intuito que Ernesto de Sousa inaugurou em *Nós Não Estamos Algures* um novo tipo de linguagem, a partir da qual se articularam as várias expressões artísticas cuja intensidade comunicativa foi posta à prova, de modo a testar os níveis de reação participativa do público (Sousa 1998d, 167). Tendo em conta *Nós Não Estamos Algures* como um laboratório onde se investiga e experimenta, acentuou-se a ideia de arte como processo, fruto de um trabalho intenso coletivo e experimental. De facto, neste espaço laboratorial, Ernesto de Sousa refere que “o trabalho final deveria ser aberto e portanto processo. [...] que nos conduziu ao ‘exer-

cício' devia ser já fim em si próprio" (Sousa 2012, 46). É neste sentido que na Carta Aberta aos Colaboradores de *Nós Não Estamos Algures* (Sousa 2012, 46), denuncia uma função didática <IV>, na medida em que o estabelecimento de um processo de comunicação entre o público e a performance constitui o ponto nevrálgico de toda a realização e que condicionou a escolha dos textos poéticos.

Tratou-se de um espectáculo que colocou ao serviço da comunicação poética vários meios textuais, performativos, cenográficos, musicais e plásticos, numa atitude visionária de esbatimento de fronteiras artísticas e simultaneamente "inventando técnicas do acaso e da abertura" <I> (Sousa 1975, 44). Não obedecendo a uma ideia pré-determinada, a responsabilidade da experiência artística que a obra de arte promoveu, ficou a cargo dos vários mecanismos de acaso encontrados para o efeito.

[...] Houve conversas, durante os ensaios [...] nenhum ensaio era igual ao outro [...]. Nunca houve um projeto desenhado, [...] Não foi um trabalho acabado, [...], começado com princípio meio e fim. (Calhau 1998f, 169)

Estas premissas ao conduzirem à contestação da noção tradicional de espectáculo, através da "descoberta de novas estruturas [...] destruição de [...] tabus formais" (Sousa 1975, 44), levantam a dupla questão de definição de teatro e de arte. Com efeito, este é um dos pontos fundamentais da definição de vanguarda de Ernesto de Sousa.

É nesta medida que *Nós Não Estamos Algures* se distancia da noção de síntese da arte total wagneriana, aproximando-se mais da teorização de Kostelanetz atrás referida. De facto, a noção de *mixed-media* preconizada por Ernesto de Sousa prevê a confluência das várias práticas artísticas de forma não sincronizada em que cada elemento funcione independentemente uns dos outros (Sousa, 1998g, 267). Não se tratando de complementaridade ou de ilustração, as diversas expressões artísticas estruturam a obra de arte sem determinar o seu resultado final.

A integração da improvisação musical orientada por Jorge Peixinho é disso exemplo, consistindo numa execução de acontecimentos musicais, integrou-se de forma independente na totalidade do espectáculo. De acordo com a documentação existente concluiu-se que a improvisação se dividiu por músicos profissionais (gravada previamente) e pelo público (executada em tempo real). Embora o compositor faça referência a instruções escritas de orientação à improvisação (Peixinho 1969, s/p), desconhece-se a existência de registos documentais (partituras, diagramas de improvisação).

Por outro lado, Peixinho refere que as múltiplas repetições dos ensaios promoveram um entendimento e cumplicidade entre o compositor e os músicos que poderá ter dispensado o registo. Manteve-se a valorização do acaso, tendo em conta que os músicos e os intervenientes do público responderam a estímulos gerados pela direcção gestual do compositor. <I>

Da observação dos registos fotográficos e fílmico da estreia verifica-se que o público utilizou como fontes sonoras uma série de objetos inusitados produtores dos mais variados ruídos (chocalhos, berbequim, bocados de lata entre outros), que concorreram com o mesmo nível de importância dos instrumentos tradicionais utilizados pelos músicos <V>. Esta atitude provocatória revela a influência das correntes da música contemporânea internacionais, principalmente de John Cage e de Karlheinz Stockhausen, o que reforçou o carácter experimentalista do espectáculo. Mais do que renovar o conceito, Jorge Peixinho pretendeu ultrapassar os limites impostos canonicamente à música, não só por conduzir à perda de significado de dissonância, ruído e som musical, como também por pretender “o fim da distinção entre o compositor, os músicos profissionais, os participantes no espectáculo [...] e os participantes-espectadores” (Peixinho 1969, s/p) <III>



Jorge Peixinho dirige improvisação em NNEA – 1969 (CEMES)

Também aqui se cumpriu os desígnios de uma arte verdadeiramente coletiva e a aproximação da arte à vida, pela integração de sons do quotidiano no espectáculo, promovendo simultaneamente uma nova percepção do mundo sonoro que nos rodeia. Por se tratar de sons banais, segundo Peixinho, o exercício implícito na improvisação viria a apurar uma nova sensibilidade auditiva, de modo a permitir reconhecer no ruído do quotidiano possíveis organizações musicais. Neste sentido, se cumpre o apelo à comunicação através do “aprofundamento de novas técnicas da percepção” e de participação (Peixinho 1969, s/p) <VII>. Simultaneamente Peixinho e Ernesto de Sousa pretendiam uma efetiva participação no

espectáculo, no qual a pretexto de uma deselitização e consequente democratização da arte, todos poderiam fazer música/arte em diálogo com músicos profissionais, o que a priori estaria acessível somente a uma minoria de eleição <VIII>.

Para além da participação garantida pela performance musical, outras estratégias de “destruição da distância espectador espectáculo” foram idealizadas (Sousa 1975, 43).

A criação de envolvimentos (cartazes com frases aforísticas retiradas d’A *Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros) ou a colocação de uma cortina à entrada da sala (constituída por tiras de plástico onde também foram inscritas citações) através da qual o público deveria passar, constituíram elementos cenográficos fundamentais de extensão do espaço cénico para lá do palco de representação de modo a rodear o público. Salienta-se a cortina, como um elemento cenográfico crucial, para um entendimento conjunto de participação do público na cena performativa, na medida em que constituiu um marco delimitador do local onde ocorreu o espectáculo. Ao atravessá-la o público garantia a entrada no espaço cénico, agora tornado acessível e partilhável com os intervenientes do espectáculo. Em nosso entendimento, constituíram estas algumas estratégias de ultrapassar as contingências da sala do Teatro I Acto, de modo a tornar possível um espaço unificado de participação e comunicação sem a barreira criada pela tradicional *quarta parede*.



Cortina de acesso ao espectáculo
– 1969 – 1969 (CEMES)



Preparação dos envolvimentos – 1969
(CEMES)

Também neste contexto devem ser referidos outros elementos que integram a componente visual tais como: a projeção simultânea de diapositivos de imagens fotográficas a preto e branco e a cores de barracas e películas (negativo/diapositivo) intervencionadas pelo autor.

Na obra multidisciplinar de Ernesto de Sousa é inegável a importância que a fotografia assume, na medida em que a entendeu como um meio operativo de experimentação, através do qual explorou várias possibilidades plásticas. Neste contexto se incluem as películas intervencionadas pelo próprio, técnica que segundo o estudo de José Oliveira, tinha sido já explorada num conjunto de negativos de fotografias que Ernesto de Sousa fez para documentar as filmagens de *Dom Roberto* (Oliveira 2011, 148). Porém, em *Nós Não Estamos Algures* a manipulação da película não teve por base fotografias pré-existentes, em vez disso constituem várias composições gráficas que incluem a re-combinação de sílabas num processo de abstratização de algumas citações retiradas dos textos poéticos.

Salientamos que tivemos acesso somente às imagens já digitalizadas, não podemos por isso afirmar com rigor qual tenha sido a técnica utilizada por Ernesto de Sousa. Presumimos que tenha recorrido à raspagem e ao decalque de letras sobre a película, para utilizar a fotografia como um elemento gráfico, que em *Nós Não Estamos Algures* se contrapôs às imagens de pendor neo-realista projetadas simultaneamente.



Fotografia de barracas utilizada na projeção – 1969 (CEMES)



Película intervencionada utilizada na projeção – 1969 (CEMES)



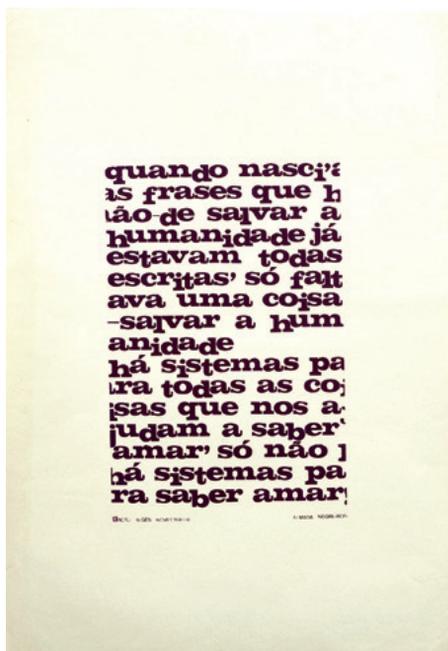
Película intervencionada utilizada na projeção – 1969 (CEMES)

Com efeito, Ernesto de Sousa iniciou a prática fotográfica numa estética enquadrada no movimento neo-realista de oposição ao regime. As fotografias de *barracas* de *Nós Não Estamos Algures* estão ainda em estreita associação com este período. Contudo, viria afastar-se deste movimento à medida que desenvolvia uma reflexão sobre a estética das imagens. Assim, é em *Nós Não Estamos Algures* que concretiza pela primeira vez a teorização já ensaiada no texto de 1965, *Artes Gráficas – veículo de intimidade* (Sousa, 1987, 21), no que diz respeito à relação entre a imagem e a palavra.

No essencial, Ernesto de Sousa sublinha a capacidade comunicativa do objeto artístico criado à luz de uma arte total para onde convergem as artes gráficas, a fotografia, e o filme, contribuindo com uma função pedagógica que permitirá uma aproximação não elitista à obra de arte <VIII>.

Destaca-se também a utilização do cartaz como meio de divulgação e como um objeto artístico que integrou o espectáculo <V>. Para *Nós Não Estamos Algures* foram feitos dois cartazes, da autoria de Carlos Gentil Homem e Fernando Calhau, este último baseado em frases de Almada d'A *Invenção do Dia Claro* foi fotocopiado e sorteado no dia da estreia (Sousa, 1998d). A distribuição de cópias do cartaz de Calhau, remete para uma das principais características das artes gráficas que é a reprodução em série. A Ernesto de Sousa interessou-lhe esta capacidade, visto que é através da disseminação da informação que mais uma vez põe em prática o processo de comunicação e divulgação entre o público e a obra de arte. Por outro lado, este processo de comunicação cumpre-se agora através de uma veiculação importante de “intimidade ou cumplicidade” entre o criador e o espectador. Segundo Ernesto de Sousa as artes gráficas são, “[...] a síntese [...] (plástica e literária) de uma explicação sobre os objetos do nosso conhecimento e de algo que sugira a experiência que se tem desses objetos [...]” (Sousa, 1987, 21). Poderemos encontrar em *Nós Não Estamos Algures* esta síntese entre a palavra e a

imagem na projeção dos negativos/diapositivos intervencionados, bem como no cartaz concebido por Fernando Calhau, cuja manipulação tipográfica das palavras confere um caráter plástico e estético ao aspeto gráfico da palavra e da letra, para além da função informativa que lhe é implícita.



Cartaz de Fernando Calhau – 1969
(CEMES)

Em suma, importa destacar que, embora a reprodutibilidade técnica seja apanágio das artes gráficas, pressupondo a perda da *aura* da obra de arte, estas dependem tanto da experiência artística criadora como da interpretação de quem as recebe. O cartaz deixa de ser unicamente um veículo de informação para se elevar à condição de objeto artístico, contendo em si mesmo “uma personalidade, uma absoluta originalidade” (Sousa 1987, 22). Assim se cumpre outra das condições da vanguarda de que “todos os materiais são nobres” (Sousa 1975, 44), transposta para o cartaz enquanto elemento integrante do *mixed-media* a par das restantes expressões artísticas.

O último elemento da componente visual de *Nós Não Estamos Algures* corresponde à projeção de duas curtas-metragens experimentais realizadas por Ernesto de Sousa e Carlos Gentil-Homem (1968): *Happy People* e *Havia um Homem que corria*, este último uma clara alusão ao poema de Herberto Helder *Elegia múltipla III* (Helder, 1961, 83-84) que também faz parte do elenco de poemas escolhidos por Ernesto de Sousa.

Para *Havia um Homem que corria*, Ernesto de Sousa deixou informações precisas nos vários guiões (Sousa 1969b s/p). Faz alusão a um tríptico constituído pela projeção do filme distribuída por dois ecrãs (num deles a imagem de um homem a correr e no outro a morrer) e pela interpretação do poema de Herberto Helder ao centro pelo ator João Luiz. A partir da visualização do filme constatamos que a câmara segue o movimento do ator a correr com uma “flecha” na mão através de vários planos e diferentes distâncias, num espaço exterior de campo e de praia. Por sua vez, na cena referente à morte o ator cai no chão, verificando-se uma insistência nesta ação conseguida através da sucessão contínua de planos.



Fotograma de *Havia um Homem que Corria* – 1968 (CEMES)

Mais do que tematizar a poesia através do cinema, Ernesto de Sousa pôs em evidência as qualidades cinemáticas do poema de Herberto Helder. Para Rosa Maria Martelo, estas qualidades exprimem-se através da dependência explícita das imagens da poesia ao ritmo, corpo e voz (Martelo 2012, 18-19). Assim, em *Elegia múltipla III* (Helder, 1961, 83-84) podemos reconhecer métodos semelhantes aos cinematográficos entre eles a montagem, sobreposição ou iluminação. Deste modo, o poema inicia-se com a apresentação do personagem, fornecendo informação dos cenários assim como da iluminação através de indicações temporais que em conjunto refletem a ideia de movimento

Havia um homem que corria pelo orvalho dentro.
O orvalho da muita manhã.
Corria de noite, [...]
Levava uma flecha
[...] Como se estivesse a ser caçado
loucamente
[...]
Brilhava (Helder, 1961, 83)

Tal como referido por Rosa Martelo (Martelo 2012, 221) a ideia de montagem que mais interessa a Herberto Helder relaciona-se com o conceito deleuziano de *imagem cristal* na qual o movimento se torna dependente do tempo. No caso do filme de Ernesto de Sousa, observamos esta mesma dependência pela ambiguidade da montagem. Os sucessivos planos de imagem do homem a correr conjugam a noção de tempo passado com o tempo presente favorecendo uma percepção não-cronológica. O passado e o presente deixam de ser elementos que se sucedem linearmente para passar a coexistir no filme.

A incorporação destes dois filmes em *Nós Não Estamos Algures* denota uma nova abordagem ao cinema que tinha vindo a ser sedimentada desde o final da década de 1950. Na palestra proferida no Cineclub Imagem (1957), Ernesto de Sousa demonstrava ter já um entendimento de que o cinema não deveria ser “apenas uma distração, [...], mas sobretudo um [...] meio de comunicação [...], um vertiginoso testemunho de verdade” (Sousa 1998f, 167). Ernesto de Sousa acentuaria ainda a importância da fusão do cinema e a vida, salientando a necessidade de o pensar sob um ponto de vista transdisciplinar, de forma a não estabelecer uma separação com as outras formas de expressão artística.

A partir de 1968, Ernesto de Sousa mudaria de postura em relação ao cinema convencional, passando a utilizar o suporte fílmico como estratégia de ultrapassar os limites do teatro (Santos, 2007) <I>. É neste sentido que concebe o cinema como um elemento que se junta às outras expressões artísticas na configuração do *mixed-media* como uma dramaturgia expandida. Assim, *Nós Não Estamos Algures* define-se a partir de elementos percetivos e materiais do teatro, mas que não são estruturados por textos dramáticos preexistentes. A projeção destas imagens (fixas e em movimento) detêm um estatuto igual ao texto encenado, à gestualidade, à música e aos restantes elementos cenográficos.

Um dos múltiplos significados que podemos extrair do *mixed-media*, diz respeito ao exercício de uma efetiva comunicação assente em princípios que se aproximam da utopia marxista <III> na configuração não elitista da sociedade e da arte, que se torna possível através da participação que a performatividade das artes de ação conseguem potenciar. Neste sentido, se entende o apelo de Ernesto de Sousa ao fim da “passividade espectral” e à “participação. ‘A arte deve ser feita por todos.’ (Marx: no futuro não haverá pintores, mas indivíduos que fazem pintura) [...]” (Sousa 1975, 43) como uma das condições fundamentais da vanguarda, premissa que se concretizou também através da seleção dos textos poéticos.

A referência a todos os textos poéticos de *Nós Não Estamos Algures* excederia o âmbito deste artigo, por esse motivo selecionamos aqueles que, em nosso entendimento, se integram de uma forma mais clara nos propósitos da obra.

Em primeiro lugar destacamos, de Almada Negreiros, a conferência/manifesto *A Invenção do Dia Claro* (Negreiros 2005) apresentada na Liga Naval em Lisboa em 1921, afigura-se uma obra chave no entendimento de *Nós Não Estamos Algures*.

Ernesto de Sousa desenvolveu uma relação profícua com Almada tendo-lhe dedicado inúmeras referências em textos teóricos e em variadas obras nomeadamente o *mixed-media Almada um Nome de Guerra*. Salientamos, a atitude vanguardista, a diversificação de atuação por variadas áreas artísticas, a irreverência, a rutura com valores e estéticas do passado o conceito de ingenuidade associado ao teatro/performance⁴, como alguns dos pontos por ambos partilhados. Por outro lado, é significativo para este contexto entender a figura de Almada como performer dos seus manifestos e conferências, prática que se considera percursora destas obras multidisciplinares que se desenvolveram pós 1960.

Sobre este assunto ver
(Santos 2007, 125-210)

4

Neste sentido, n'*A Invenção do Dia Claro*, Almada evoca o artista livre de cânones e tradições, empenhado em ultrapassar o saber livresco, a favor da claridade e da luz, entendida aqui como uma metáfora do conhecimento e da renovação da linguagem.

Por outro lado, *A Invenção do Dia Claro* estabelece um cruzamento disciplinar de várias expressões artísticas apresentadas através do tratamento gráfico do texto da capa, do auto-retrato de Almada no interior do livro (edição de 1921), do carácter performativo do texto que o género conferência/manifesto lhe impõe. Está assim implícita uma versatilidade que lhe é conferida por esta transdisciplinaridade e que permitiu a múltipla exploração artística presente em *Nós Não Estamos Algures* como temos vindo a referir. Como refere Pizarro, trata-se de um “Poema, ensaio, confissão, manifesto, é um texto profundamente plástico e filosófico” (Pizarro 2007, 12-13).

Para além disso, a frase “Atenção. Mas não falemos sem alicerces. Nós Não Estamos Algures” (Negreiros 2005, 18) não só está na origem do título deste *mixed-media*, *Nós Não Estamos Algures*, como do título da primeira parte: *Não falemos sem alicerces*, e pode ser entendida como uma chamada de atenção para o tempo atual, o *aquí e agora*, salientando um desejo de reinvenção da palavra alicerçado na rutura com os valores do passado, propondo a criação de novas linguagens e novas interpretações.

A este desejo de renovação e ânsia de comunicação preconizado também por Almada, junta-se a vontade de regeneração e revelação do processo de criação poética patente nos poemas de Mário de Cesariny integrados em *Nós Não Estamos Algures*, dos quais destacamos alguns dos excertos: *Barricada* e do *Manual de Prestidigitação: a Arte de inventar personagens* e *O prestidigitador organiza o espectáculo* (Cesariny 2008, 125-154).

Barricada é simultaneamente o título da segunda parte de *Nós Não Estamos Algures* e do poema de Cesariny que integra o livro *Pena Capital* (Cesariny, 1999). Neste poema, há também uma referência a um desejo de renovação para instituir uma nova era, fazendo tábua rasa da herança e tradição: “[...] choremos tanto que será um dilúvio [...]. E quando essa água morna inundar tudo, então, ó arquitectos, trabalhai de novo [...].” (Cesariny, 1999)

O *Manual de Prestidigitação* (Cesariny 2008, 125-154), insere-se na definição de *Artes Poéticas*⁵ e de acordo com Maria Lessa (Lessa 2018, 11) sugere uma aproximação ao teatro através da sugestão da dramatização do processo de escrita.

Segundo Maria de Fátima Marinho, “no Manual de Prestidigitação, assistimos a uma modificação radical da estrutura do livro pela inclusão de elementos tipicamente teatrais” (Marinho 1986, 309). Trata-se na verdade de um manual de ilusionismo com uma série de instruções que conduzem o público pelo desenrolar do processo criativo através de várias etapas, das quais Ernesto de Sousa destacou a *Arte de inventar personagens* (Cesariny 2008, 125) e *O prestidigitador organiza um espectáculo* (Cesariny 2008, 145). Neste último poema encontram-se descritas indicações cenográficas para a concretização do espectáculo:

Há um piano carregado de músicas e um banco
há uma voz baixa, agradável, ao telefone,
há retalhos de um roxo muito vivo, bocados de fitas
de todas as cores
[...] (Cesariny 2008, 145)

Neste sentido, tal como Ernesto de Sousa, também Cesariny convida os leitores a abandonarem a “passividade espectral” (Sousa 1975, 43) refletindo sobre a relação entre leitor/espectador e o espaço poético, entendido agora como uma metáfora para o espaço de representação. O *Manual de Prestidigitação* (Cesariny 2008, 125-154) assume neste contexto, um carácter eminentemente performativo ao convocar o espectador a participar no processo criativo:

arte de inventar os personagens:
Pomo-nos bem de pé, com os braços bem abertos

Sobre o conceito de “artes poéticas” ver Marinho, Maria de Fátima. 1986. “O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos”. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

e olhos fitos na linha do horizonte. Depois chamamo-los docemente pelos seus nomes e os personagens aparecem. (Cesariny 2008, 125)

Com o título do poema de Luiza Neto Jorge *Difícil poema de amor* (Sousa, 1969b s/p), a terceira parte conclui *Nós Não Estamos Algures* com uma seleção de textos desta poetisa e de Herberto Helder. Representantes de uma geração que exerceu uma importante forma de combate ao fascismo mediante o uso da linguagem poética, para estes poetas, como refere Rosa Martelo, “[...] a conquista de uma língua mais livre e criativa significava a possibilidade de conquistar também uma experiência mais livre no plano da construção da subjetividade e no plano do conhecimento do mundo”. (Martelo 2007, 13).

Nesta medida, compreendemos que a integração de Herberto Helder como de Luiza Neto Jorge na última parte de *Nós Não Estamos Algures*, concretiza igualmente a ideia de necessidade de rutura justificada não só pela busca incessante da inovação estética sob o primado da condição da vanguarda, mas também pelo posicionamento crítico em relação ao contexto social político do Estado Novo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto da evolução de obras *mixed-media* *Nós Não Estamos Algures* assume especial relevância, visto que, não só é o primeiro *mixed-media* de que há registo, como representa o início da parceria Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho que se prolongaria pela década de 1970 dando origem à realização de mais duas obras fundamentais: *Almada um Nome de Guerra* (1969-1972) e *Luis Vaz 73* (1975).

Nós Não Estamos Algures representa um momento de viragem no percurso de Ernesto de Sousa na medida em que inaugura na prática a designação de operador estético e se constitui como uma obra síntese. Neste sentido, a realização obra permitiu pôr em prática toda uma fase de assimilação dos valores essenciais da vanguarda artística delineados por Ernesto de Sousa.

Nós Não Estamos Algures constitui uma fonte inesgotável de reflexão conceptual, na medida em que se definiu como um exercício através do qual Ernesto de Sousa ensaiou infindáveis estratégias de comunicação consolidadas numa verdadeira obra de arte total. Com *Nós Não Estamos Algures*, Ernesto de Sousa reclamou por uma arte coletiva não elitista e provocatória que despertasse o público do adormecimento a que tinha sido votado pela ditadura, para uma efetiva parti-

cipação social e artística, sem distinções, concretizando assim a desejada simbiose entre a arte e vida.

e a terminar

... É preciso acabar com a distinção entre arte e vida.

Detesto “espectáculos”, detesto arte ... Só me interessa a vida ... Gostaria da arte se toda a vida fosse arte ... e é isso que deve acontecer ...

(Sousa 1998, 168e)

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. 2018. *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa: Maldoror.
- CALHAU, Fernando. 1997. Entrevista por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider. in *Ernesto de Sousa / Revolution is My Body*. ed. por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (Lisboa: FCG-CAMJAP, 1998f), 169-170.
- CESARINY, Mário. 1970. “Reina a Paz em Varsóvia”. *A Capital*. in *Ernesto de Sousa / Revolution My Body*, ed. por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (Lisboa: FCG-CAMJAP 1998h), 174-175.
- CESARINY, Mário. 2008. *Manual de Prestidigitação*. Lisboa: Assírio & Alvim (Biblioteca Editores Independentes), 2008.
- DERRIDA, Jacques. 1995. *A Escritura da Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- HELDER, Herberto. 1961. *A Colher na Boca*. Lisboa: Ática.
- KAPROW, Allan. 1993. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- KIRBY, Michael. 1965. “The New Theatre. The Tulane Drama Review”. [Em linha]. Vol. 10, no. 2. [Consult. 07/02/2021]. url: <https://www.jstor.org/stable/1125229>
- KOSTELANETZ, Richard. 1994. *On Innovative Performance (s) Three Decades of Recollections on Alternative Theater*. Londres: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- PRADO LESSA, Maria. 2017. “Poema Sobre Palco: Cenas de Mário Cesariny” *Revista do CESP*, Belo Horizonte v. 37, n. 58, 11-27.
- JONES, Amelia. 1997. “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*. [Em linha] (Vol. 56 n.º 4). pp. 11-18. [Consult. 22/09/2021] url: http://art.usf.edu/file_uploads/presence.pdf.
- LIPPARD, Lucy R.; Chandler, John. 1971. “The Dematerialization of Art” In *Changing: Essays in Art Criticism*. Nova Iorque: Dutton.
- MARINHO, Maria de Fátima. 1986. “O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos”. Tese

- de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- MARTELO, Rosa Maria. 2007. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras.
- MARTELO, Rosa Maria. 2012. *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta.
- NEGREIROS, José de Almada. 2005. *A Invenção do Dia Claro*. (edição fac-similada) Lisboa: Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, José. 2011. “Ernesto de Sousa: Do Cinema ao *Mixed-Media*. Com a Fotografia pelo Meio”. *Avança Cinema*. 146–55.
- PAVIS, Patrice. 2003. *A análise dos Espectáculos: Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema*. São Paulo: Perspectiva
- PEIXINHO, Jorge. 1969. *Uma Experiência extraordinária*. BNP – Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- PIZARRO, Jerónimo. 2007. “A Reinvenção da Ingenuidade”. In Negreiros, José de Almada. *A Invenção do Dia Claro*, 9–13. Lisboa: Guimarães Editora.
- PONTBRIAND, Chantal. 1998. “Introduction”, *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, coll. “Critiques d’art”.
- PINTO DOS SANTOS, Mariana. 2007. *Vanguarda & Outras Loas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, José Ernesto de. 1969a. *NÓS NÃO ESTAMOS ALGURES notas para a apresentação*. BNP – Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- SOUSA, José Ernesto de. 1969b. *Guião de Nós Não Estamos Algures*. BNP – Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- SOUSA, José Ernesto de. 1974. “Da Vanguarda Como Necessidade”. *Vida Mundial* n.º 1834: 45.
- SOUSA, José Ernesto de. 1975. “A Ordem o Acaso e a Festa”. *Vida Mundial* n.º 1852: 43-44.
- SOUSA, Ernesto. 1987. “Artes Gráficas – Veículo de Intimidade”. In *Ernesto de Sousa. Itinerários*, ed. por Carlos Gentil-Homem e João Carlos Rocha, 21–27. Secretaria de Estado da Cultura.
- SOUSA, José Ernesto de. 1998a. “Fluxus”. In *Ser Moderno. Em Portugal*, editado por Isabel Alves-Duarte e José Miranda Justo, 249-251. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, José Ernesto de. 1998b. “Os 100 dias da 5ª Documenta”. In *Ser Moderno. Em Portugal*, editado por Isabel Alves-Duarte e José Miranda Justo, 55-65. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, José Ernesto de. 1998c. “João Vieira da Letra ao Texto do Texto ao Contexto”. In *Ser Moderno. Em Portugal*,

- ed. por Isabel Alves-Duarte e José Miranda Justo, 177-191. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, José Ernesto de. 1970. “Ainda não filmei as varinas todas”. *Diário de Lisboa* n.º 1697 in *Ernesto de Sousa | Revolution My Body*, ed. por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (Lisboa: FCG-CAMJAP, 1998d), 167.
- SOUSA, José Ernesto de; Borga, António. 1970. “Sobre ‘Exercício de Comunicação Poética’ e muitas outras coisas”. Entrevista por Rui Nunes, *A Capital*, n.º 880, 5.08.1970 (excerto) in *Ernesto de Sousa | Revolution is My Body*, ed. por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (Lisboa: FCG-CAMJAP, 1998e), 167-168.
- SOUSA, José Ernesto de. 1975. “Ernesto Sousa fala ao *Diário Popular* dos *Mixed-Media* e do Festival de Gand”. 1975 in *Ernesto de Sousa | Revolution My Body*, ed. por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (Lisboa: FCG-CAMJAP 1998g), 266-268.
- SOUSA, José Ernesto de. 1969. “Carta aberta aos colaboradores de Nós Não Estamos Algures. Excertos de transcrição”. (Registo em fita magnética áudio, 124’ 51” Dezembro de 1969). in *Almada um Nome de Guerra Nós Não Estamos Algures*. ed. por Ana Baliza e Ricardo Nicolau (Porto: Fundação Serralves, 2012), 46-48.
- TAVARES, Emília. 2021. *Ph. 06 – Ernesto de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Arquivo como arquivo como arquivo. Do conceito geral de arquivo para os conceitos-chave de Ernesto de Sousa

Neste artigo procura-se uma relação entre o conceito geral de *arquivo* e alguns conceitos-chave da obra de Ernesto de Sousa. Procura-se compreender o arquivo que o *operador estético* mantinha em permanente construção, e de onde constantemente recomeçava novas ideias, para explorar o seu potencial enquanto espaço de acção e agente activo da *revolução total*. Percorre-se uma parte do legado teórico de Sousa, um itinerário proposto no sentido de explorar algumas das especificidades do seu discurso: sobre o desejo e o olhar, a ingenuidade e a *pró vocação*, o outro e a tradição.

Ernesto de Sousa, numa atitude transdisciplinar, multiplicou-se e agiu em vários campos simultaneamente, procurando sempre pontos de convergência e de cooperação, de discussão e de convívio. Da vontade de despertar ideias e de provocar respostas resulta a proposta da materialização em arquivo do conceito de *pró vocação*.

Palavras-chave: Ernesto de Sousa; Arquivo;
Revolução Total; Operador Estético; Ingenuidade Voluntária

In this article we look for a relationship between the general concept of archive and some key concepts in the work of Ernesto de Sousa. We seek to understand the archive that the aesthetic operator kept in permanent construction, and from where he constantly started new ideas, in order to explore its potential as a space for action and an active agent of total revolution. We go through part of Sousa's theoretical legacy, an itinerary proposed in order to explore some of the specificities of his discourse: on desire and gaze, ingenuity and pro vocation, the other and tradition.

Ernesto de Sousa, with a transdisciplinary attitude, multiplied himself and acted in various fields simultaneously, always seeking points of convergence and cooperation, discussion and conviviality. From the desire to awaken ideas and provoke responses comes the proposal of the materialisation in archive of the concept of pro vocation.

Keywords: Ernesto de Sousa; Archive;
Total Revolution; Aesthetic Operator; Voluntary Ingenuousness

Francisca José Rodrigues

Revisão científica:
Teresa Castro
Susana Lourenço Marques

(Sorbonne 3, Paris)
(FBAUP)

INTRODUÇÃO

O conceito de *arquivo* tem sido assunto de estudo e objecto da atenção de muitos autores de diversas áreas. No presente artigo define-se *arquivo* a partir de uma perspectiva filosófica focada, essencialmente, nos textos de Michel Foucault, que alargou *arquivo* para o campo da discursividade, e de Jacques Derrida que desmonta a conceptualização do *arquivo* e salienta o seu carácter de destruição.

Procura-se estabelecer uma relação entre este conceito de *arquivo* e alguns conceitos-chave da obra de Ernesto de Sousa, que numa atitude transdisciplinar, se multiplicou e agiu em vários campos simultaneamente, procurando sempre pontos de convergência e de cooperação, de discussão e de convívio. Procura-se compreender o *arquivo* (sentido lato, *arquivo* material e imaterial, enquanto rede de ideias, projectos e contactos) que o operador estético¹ mantinha em permanente construção para explorar o seu potencial enquanto espaço de acção e agente activo da *revolução total* – uma revolução social, moral, política e íntima era a única que lhe interessava. Percorre-se uma parte do legado teórico de Sousa, um itinerário proposto no sentido de explorar algumas das especificidades do seu discurso: sobre o desejo e o olhar, a ingenuidade e a *pró vocação*, o outro e a tradição.

Talvez se possa ainda servir do *arquivo* para uma materialização fiel do conceito de *pró vocação*: a vontade de despartar ideias, de gerar interrogações, de provocar respostas abertas. Com uma polarização de significados que se dispersa e trespassa múltiplas áreas de acção, o *arquivo* pode, em potencial, ser um espaço de diálogo e de festa.

ARQUIVO COMO ARQUIVO COMO ARQUIVO

1. ARQUIVO – DISCURSO E DESTRUIÇÃO

Os filósofos pré-socráticos tentaram estabelecer a origem do universo procurando na natureza o elemento original que seria a base de todas as composições, aquilo de que provêm todas as outras coisas, o princípio. *Arkhé* é esse elemento primeiro e comum, é a ideia filosófica mais antiga, é o ponto de não retorno de um pensamento mítico, assente em elaborações do espírito essencialmente imaginativas, para um pensamento racional. *Arkhé* é o princípio e a realidade fundamental (*génesis*), a justaposição do conceito de *começo* com o de *mandamento*, governo ou, literalmente, *começo* e origem.

“Operador estético” foi um termo introduzido por Ernesto de Sousa no panorama português para substituir “artista”, nas palavras do próprio: “A palavra artista vai perdendo, no nosso tempo, muito do seu antigo prestígio. Na mais viva experiência colectiva de carácter estético em que participei – em Pejo, na Itália, Agosto de 1969, nos “Undici Giorni di Arte Colletiva”, com Bruno Munari e outros; e em que participei para me esclarecer, relativamente ao trabalho que já empreendia com o Almada – os respectivos componentes mais lúcidos recusavam a designação de artistas: operários ou operadores estéticos, assim queriam ser classificados”. Sobre a expressão “Operador estético” consultar também Vale, P. P. (10 de Julho de 2020). *Operadores estéticos. Sobre a importância de palavras, actos e omissões*; Sobre o potencial subversivo da linguagem vd. Gonçalves, P. M. (2018). “*Por Uma Revolução Total*” – Ernesto de Sousa e a *Prática Política na Arte em Portugal na Década de 1970*.

É deste termo *arkhé* que deriva o latim *archivum*, um espaço físico dedicado à redação e conservação dos documentos expedidos pelo poder governativo. Ao longo da história assiste-se a uma relação directa entre o desenvolvimento da sociedade e as funções do arquivo, se por um lado sempre constituiu a memória das instituições e das pessoas, por outro o seu âmbito e forma adaptavam-se ao sistema vigente.

No século XX consolidam-se o conceito e a função na sua forma clássica: *arquivo* é um conjunto de documentos (manuscritos, livros, fotografias, impressões digitais, etc.), ou o espaço que os acolhe. Resulta de actividades como as de selecção, catalogação, manutenção, actualização e preservação, seja por uma entidade ou por um serviço. É público ou privado, mas por compreender uma noção de ordem, de autoridade, de organização factual, é-lhe atribuída uma certa credibilidade *a priori*. É entendido quase como um repositório da verdade histórica pela sua estabilidade estrutural.

Esta forma clássica de arquivo foi profundamente estudada no último século. Se, por um lado, Michel Foucault (2006 [1969]), apoiado nos princípios do estruturalismo, alargou a sua definição para o campo da *discursividade*, Jacques Derrida (1996) desmonta-a completamente, partindo do legado de Freud.

Foucault, que definiu *arquivo* como *discursividade*, descreveu-o como sendo um plano transversal à tradição e ao esquecimento, impossível de se definir na totalidade e inevitavelmente presente. O arquivo como um conjunto de relações que não só garantem a existência e a multiplicidade das declarações, como as organizam e agrupam em diversos espaços da linearidade constante. Assim, para Foucault, o arquivo não é um conjunto de eventos ou um conjunto de declarações, mas o conjunto das relações entre as várias dimensões que cada evento e que cada declaração contêm, é um sistema estrutural de formação e transformação de declarações e as suas relações espaço-temporais.

Instead of seeing, on the great mythical book of history, lines of words that translate in visible characters thoughts that were formed in some other time and place, we have, in the density of discursive practices, systems that establish statements as events (with their own conditions and domain of appearance) and things (with their own possibility and field of use). They are all these systems of statements (whether events or things) that I propose to call archive.²

(Foucault, 2006 [1969], 28)

TL: Em vez de vermos, no grande livro mítico da história, palavras alinhadas que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos formulados noutra tempo e noutra lugar, temos na densidade das práticas discursivas, sistemas que instauram as declarações como eventos (tendo as suas condições e a sua área de aparência) e coisas (incluindo a sua possibilidade e âmbito de utilização). São todos esses sistemas de declarações (quer sejam eventos ou coisas) que proponho chamar de *arquivo*. (esta e as restantes traduções em nota são da autora)

2

O estruturalismo também serviu como meio operatório³ a Ernesto de Sousa, que se fez valer de duas das suas principais ferramentas: 1/ a procura do elemento universal comum às diversas formas (a chave, ou *arkhé*), possibilita-lhe a descoberta da essência do objecto de estudo e o *olhar primeiro*, um olhar sem os conceitos construídos e acumulados ao longo da história, um olhar ingénuo; 2/ a análise sincrónica dos eventos, permite a identificação de simultaneidades formais entre momentos sem relação temporal significativa entre si. Esta metodologia estrutural complementa-se com alguns princípios da fenomenologia de Husserl⁴, como o da *intuição pura* e o do *ser-no-mundo*, permitindo-lhe, por um lado, enquadrar as suas investigações num sistema que procura a interrelação de todas as coisas com tudo e, por outro, deixar em aberto as conclusões delas resultantes, numa atitude de originalidade e recomeço constantes.

Derrida (1996, 29) recusa *arquivo* enquanto conceito por ser demasiado vago e considera-o somente uma *noção*. Como o próprio escreveu, “‘Archive’ is only a notion, an impression associated with a word and for which, together with Freud, we do not have a concept. We only have an impression, an insistent impression through the unstable feeling of a shifting figure, of a schema, or of an in-finite or indefinite process”⁵. Em *Mal d’Archive*, Derrida (1996, 1) começa por apresentar a etimologia da palavra, lembrando-nos que *arkhé* é também um espaço de poder, de esquecimento e de destruição.

[...] *this archiviolithic force leaves nothing of its own behind. As the death drive is also, according to the most striking words of Freud himself, an aggression and a destruction (Destruktion) drive, it not only incites forgetfulness, amnesia, the annihilation of memory, as mneme or anamnesis, but also commands the radical effacement, in truth the eradication, of that which can never be reduced to mneme or to anamnesis, that is, the archive, consignment, the documentary or monumental apparatus as hypomnema, mnemotechnical supplement or representative, auxiliary or memorandum.*⁶

(Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, 1996, 11)

A partir da *pulsão de morte* descrita por Freud, Derrida (1996, 10-12) desenvolve a ideia de *pulsão arquiviolítica*. De acordo com esta ideia, não há nada arquivável que não se destrua enquanto se perpetua, a própria acção de arquivar assentando numa falta da memória activa e espontânea. Por ser imprescindível uma certa exterioridade para a existência do arquivo, naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos o que expõe a destruição e que ameaça

Cf. Santos, M. P. (2007). *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*, pp. 74, nota 36. 3

O recurso à fenomenologia aparece sustentado nas primeiras páginas do “Relatório do trimestre de Outubro a Dezembro de 1966” redigido por Ernesto de Sousa no âmbito da bolsa concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian para estudar a escultura portuguesa de expressão popular. Um fac-símile do manuscrito original está publicado em Faria, N. (ed.) (2014). *Ernesto de Sousa e a Arte Popular. Em torno da exposição “Barristas e Imaginários”*, pp. 49-95. 4

Derrida, J. (1996). *Archive Fever. A Freudian Impression*, p. 29. 5
TL: “Arquivo” é apenas uma noção, uma impressão associada a uma palavra e para a qual, a par de Freud, não temos nenhum conceito. Só temos uma impressão, uma impressão insistente através da sensação instável de uma figura mutante, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido.

TL: [...] esta força arquiviolítica não deixa nada de seu para trás. Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição (*Destruktion*), incita não apenas ao esquecimento, à amnesia, à aniquilação da memória, como *mneme* ou *anamnesis*, mas impõe também a obliteração radical, na verdade a erradicação, daquilo que não se 6

de destruição, a experiência viva e interior é substituída por uma impressão secundária da memória original. À partida, o arquivo trabalha contra si próprio e é precisamente nessa característica que reside este *mal d'archive*. O arquivo como representação anula a memória viva e original.

reduz jamais a *mneme* ou a *anamnesis*, a saber, o arquivo, consignação, o dispositivo documental ou monumental como *hypomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memorando.

2. ARQUIVO – DESEJO E [NOVA] FOTOGRAFIA

No início do séc. XX e inspirado por um baixo-relevo romano onde figura uma mulher de perfil entitulado *Gradiva* (que significa “a que dá um passo em frente”), Wilhelm Jensen escreve um romance homónimo sobre a obsessão de um arqueólogo por aquela figura. Na história, a compulsão e o desejo são de tal maneira intensos que levam o personagem a viajar a Pompeia no seguimento de um sonho, para encontrar a mulher idealizada e voltar a perdê-la sem nunca estar certo se *Gradiva*, que viu e a quem falou, era real ou um delírio.

Na *Gradiva* de Jensen, Freud (2015 [1907]) encontra uma situação óptima para dissertar sobre se o “sonho tem de facto um sentido” e se lhe podemos “atribuir o valor de um evento psíquico”. Para Freud, *Gradiva* é o mal e a cura do arqueólogo, por ser uma fantasia tão vivaz impõe-se e tolda-lhe a capacidade de dissociar imaginação e realidade mas também, e por causa dessa mesma vivacidade, consegue arrancá-lo do isolamento social a que se tinha abandonado e devolve-lhe o sentimento de desejo.

Pela *Gradiva* de Freud, que é a de Jensen, Derrida (1996, 97-101) expõe a conceptualização freudiana do arquivo e da sua problemática, o *impulso íntimo*, o desejo interior de seguir em direcção ao evento primeiro e original, ao momento em que a marca já foi produzida e a matriz ainda não se despegou, ao instante em que a impressão ainda não foi abandonada pela pressão da experiência, ao momento único de confusão entre *origem* e *arquivo*. O momento em que o arquivo impresso não se separou da sua origem singular, irreproduzível e arcaica, um arquivo sem arquivo, porque a simples possibilidade arquivística anula a singularidade do evento.

Gradiva, é também o título de uma série de fotografias e textos poéticos da autoria de Ernesto de Sousa que se foi desenvolvendo durante a década de 1970 e integrada no ciclo “O Teu Corpo É o Meu Corpo”.

Gradiva de Ernesto de Sousa, que é a de Freud, que é a de Jensen, é um itinerário orientado pelo desejo, um reflexo da nova fotografia, uma procura pela “transfiguração do olhar, e dessa aliança de memória e desejo que o olhar comanda” (Tavares, 2006). O olhar suscita e suspende o desejo, é sempre uma transgressão (do outro) contida e o seu

registo assume o papel de mediador entre morte e desejo⁷. É precisamente o “registo e a perenidade do olhar” que a nova fotografia revoluciona, aparece para “contrariar a perda da memória, ou a morte se quiserem que se mistura a toda e qualquer contenção” (Sousa, 1998 [1978]). Enquanto Freud se debruçou sobre o carácter hipermnésico do arquivo e a sua concepção técnica (material ou virtual), no arquivo enquanto entidade exterior ao sujeito e que não pode ser confundido com a memória – nem a memória como reserva consciente (*mnese*), nem a memória como acto de recordar (*anamnese*) – e na destruição como parte indissociável do desejo e da criação, manteve sempre a preferência pelo momento original, pela memória viva, valorizando o momento único e primeiro em detrimento das reproduções (arquivadas ou arquiváveis)⁸. O vanguardista português por seu lado e no seu tempo, serviu-se da reconceptualização do conceito de *originalidade*, “a originalidade do social, uma reconfiguração do conceito de original e único da obra de arte, fundamentado em Bachelard, e nas suas proposições de intrínseca concepção da imagem no receptor” (Tavares, 2006), para propor mudanças estruturais nas práticas artísticas, dando continuidade à primazia dos recomeços constantes e à transfiguração do olhar. “A fotografia que Ernesto propõe é então, não uma fotografia-documento, mas uma fotografia-interpretação, que aumenta a memória. Mas esta memória é aqui entendida como uma “memória solidária com a imaginação”, uma memória que possibilita um novo olhar sobre as coisas” (Santos M. P., 2007, 107-108), é uma fotografia que alinha com o conceito fenomenológico de *objecto-retrato*⁹, em que cada olhar ingénuo sobre o original introduz uma variação que não anula, mas antes potencia, a sua essência e dá origem a uma imagem-retrato e a uma imagem-objecto simultaneamente. Ou seja, Ernesto de Sousa apresenta a possibilidade de arquivar sem destruir, sem perder a unicidade. A experiência estética do olhar, efémere por definição, é uma experiência de *ingenuidade*, uma contenção que a fotografia regista e, conseqüentemente, torna arquivável. Este olhar ingénuo, olhar primeiro, também está presente em Roland Barthes (2003 [1980]) que o descreve enquanto *punctum*: “a sua presença por si só modifica a minha leitura, que é uma nova foto que contemplo, marcada, aos meus olhos, por um valor superior”. O *punctum* é a *ingenuidade* do olhar, é uma entrega pessoal, não tem valor moral nem intenção. Ernesto de Sousa advoga também por uma fotografia ao serviço da *estética do fragmento*, um registo parcial que se serve da possibilidade de enquadramento e ampliação para gerar imagens-objecto

Cf. Sousa, E. de. A Nova Fotografia. *Ernesto de Sousa. Itinerários*. (1987), pp. 47-48. 7

Cf. Derrida, J. (1996). *Archive Fever. A Freudian Impression*, pp. 91-95. Para um entendimento mais alargado sobre o assunto consultar também: Derrida, J. (1978), *Freud and the Scene of Writing* e Freud, S. (2006 [1925]), *A Note Upon The Mystic Writting-Pad*. 8

Cf. Santos, M. P. (2007). *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*, p. 108 e Santos, M. P. in Faria, N. (ed.) (2014), *Ernesto de Sousa e a Arte Popular. Em torno da exposição “Barristas e Imaginários”*, pp. 64-71. A noção de *objecto-retrato* é explicada por Ernesto de Sousa no “Relatório do trimestre de Outubro a Dezembro de 1966” vd. nota 3. 9

autónomas. Esta abordagem foi da maior importância para o seu estudo da escultura portuguesa pois a possibilidade de ampliação e enquadramento da lente fotográfica permite diferentes perspectivas de um só objecto tridimensional, o que gera variações e proporciona a descoberta do elemento invariável, ou seja, da sua essência. Alarga também o potencial de comparação entre elementos escultóricos de diferentes expressões e origens tanto numa base sincrónica como diacrónica, “a fotografia é a mediação indicada para um estudo comparativista” (Santos, M.P. in Faria, N. (ed.), 2014, 52). Mas estes fragmentos que fomentam a imaginação não abandonam a totalidade, não se isolam nem destroem, antes carregam em si a possibilidade de reintegração na leitura do todo. A nova fotografia envolve o receptor da imagem tão intimamente que o arranca do papel de espectador e o transporta para o de autor que deixa de assistir a uma reprodução, com um potencial de multiplicidade virtualmente infinito, para se tornar ele próprio agente activo e indispensável na concretização da imagem enquanto *imagem-objecto*, do significado que dela advém e, portanto, da sua originalidade.

3. ARQUIVO – DA INGENUIDADE À PRÓ VOCAÇÃO

O arquivo potencia uma nova conceptualização do *ser-no-mundo*, espelha uma tautologia perpétua que se apoia em infinitos pontos de não retorno. Ernesto de Sousa estudou, desenvolveu e apropriou-se de duas ideias recorrentes no trabalho de Almada Negreiros e que se revelaram fundamentais para as suas inovações, a de *começar* e a de *ingenuidade*. Almada defendia que no *começar* é que está a genialidade, que “quando nós começamos uma coisa é francamente da ordem extraordinária, depois nós insistimos estupidamente em acabar aquilo, em continuar aquilo, etc. [...] perdemos aquela divindade em que tínhamos tocado com o dedo”¹⁰ e que a *ingenuidade* é a liberdade de percepção, a possibilidade de um olhar desprovido de preconceitos, porque “[...] na *ingenuidade* tudo é de ordem emocional” (Negreiros, 1936). O poeta (o autor) deve recuperar a sua condição de *ingénuo* de forma a que a ordem intelectual sirva o conhecimento, que se condensa exclusivamente na ordem emocional, e assim torne possível a expressão poética. Ernesto de Sousa complementa esta teoria da *ingenuidade* com a dicotomia natural / voluntária, se por um lado os artistas populares cabiam no primeiro grupo, a busca de Almada encaixava no segundo¹¹. Esta insistência em *começar* e na *ingenuidade voluntária* abre caminho para a abertura ao Outro e talvez para o “fim do fim do mundo”¹².

Transcrição de uma parte da entrevista de Ernesto de Sousa a Almada Negreiros incluída no filme *Almada, Um Nome de Guerra (1969–72)*. A propósito deste *mixed-media* Ernesto de Sousa afirmou que “COMEÇAR é a única coisa que me interessa (como o Almada Negreiros, precisamente)”. *Ainda não filmei as varinas todas: o anti-filme Almada, Um Nome de Guerra, Diário de Lisboa*, 16 de Abril de 1970.

10

Ref. às *Notas para acompanhar o fim do fim do mundo*, publicadas em 1984 no catálogo *Atitudes Litorais*, F.L.U.L., pp. 26–27.

11

Cf. Santos, M. P. (2007). *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*, p. 133.

12

Ernesto concebeu a *ingenuidade* como categoria estética e encarou-a simultaneamente como permanência do passado e possibilidade de futuro. A *ingenuidade* por ele teorizada possibilita a incorporação sistemática de informação em redes constantemente estabelecidas e desfeitas, e em seguida refeitas, entre imagens, obras, autores, artistas, materiais, etc. E possibilita ainda a capacidade de constantemente refazer o passado à medida do que se absorve no presente. É, portanto, instrumento para a invenção e reinvenção de si.

(Santos, M. P., 2007, 22)

Ernesto de Sousa referia-se à *ingenuidade* como sendo a capacidade de manter em aberto todas as potenciais relações entre imagens ou objectos, eventos ou discursos, e falava recorrentemente da *memória* enquanto ponto de conexão entre essa *ingenuidade sobrevivente* e a sua polarização em novos significados, uma *memória* solidária com a *imaginação*, tal como explica Ann Laura Stoler (2002):

*[...] the “archival turn” registers a rethinking of the materiality and imaginary of collections and what kinds of truth-claims lie in documentation. Such a “archival turn” converges with a profusion of new work in the history of science, that is neither figuratively or literally about archives at all.*¹³

O *arquivo* não só desempenha um papel central na construção e manutenção da memória colectiva, como é essencial para reinventar novas formas de viver o presente e de projectar o futuro. Hal Foster (2004) ilustra a necessidade constante em manter um diálogo permanente entre a possibilidade do presente e o passado com o conceito de *impulso arquivístico*. E tanto Stoler (2002) como Kate Eichhorn (2013) dissertam, nos seus ensaios, sobre como o regresso ao arquivo não é necessariamente um revisitar do passado, mas antes destacam algumas das mudanças no pensamento sobre a sua natureza e o seu papel, que embora historicamente inserido, não é sobre o passado, mas sobre o futuro do passado.

A turn toward the archive is not a turn toward the past but rather an essential way of understanding and imagining other ways to live in the present. In short, to the extent that archives render visible the “past of the present,” they represent an integral step toward realizing a genealogical politics. [...] Insofar as these failed transformations of the social field, however, can be reconfigured as spaces where political possibilities are made visible, even palpable [...] as an attempt to regain agency in an era when the ability to collectively imagine and enact other

TL: [...] a “volta arquivística” regista um repensar da materialidade e do imaginário das colecções e que tipos de reivindicações verdadeiras residem na documentação. Tal “volta arquivística” converge com uma profusão de novos trabalhos na história da ciência, que não é, nem figurativa nem literalmente, sobre arquivos.

13

*ways of being in the world has become deeply eroded.*¹⁴
(Eichhorn, 2013)

O arquivo constitui uma fonte imprescindível para a investigação e um objecto de estudo com potencial inspirador a novas formas de *imaginar* e de *ser-no-mundo* e, no início do século XX, Marcel Duchamp faz isso mesmo, imagina uma linguagem livre, poética, e começa uma operação de rotura, “[...] o primeiro manifesto contra aquilo a que se chamaria mais tarde a cultura asfixiante” (Sousa, 1998 [1972], 28). A operação estética reduzida à escolha, uma escolha absolutamente consciente e totalmente livre, resulta no *objecto indiferente* (Sousa, 1998 [1974]) e apresenta objectos quotidianos, comuns, múltiplos, assinados ou com pequenas intervenções como obras de arte – os *ready-mades*. Ao escolher objectos indiferentes ao olhar pretendia evitar, no espectador, respostas puramente visuais para conseguir perspectivas críticas, enquanto se debatia por uma indeferença do gosto. Em 1913, a par com o desenvolvimento da obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Duchamp começa a conceptualização da *boîte*, que à data via mais como um conjunto de apontamentos do que uma caixa propriamente dita, uma espécie de álbum editado em vários exemplares e que serviria de complemento ao *grande vidro*¹⁵ roubando-lhe assim o potencial interesse retinal que, na sua perspectiva, tinha demasiada importância na definição da função da pintura.

*[...] it's been believed that painting is addressed to the retina. That was everyone's error. The retinal shudder! Before, painting had other functions: it could be religious, philosophical, moral. If I had the chance to take an anti-retinal attitude, it unfortunately hasn't changed much; our whole century is completely retinal, [...] It has to change; it hasn't always been like this.*¹⁶

(*Dialogues with Marcel Duchamp* By Pierre Cabanne, 1987, p. 43)

Ao assumir a ideia como primeira – sempre – Duchamp condena o apelo visual ao segundo plano da atenção e esta reformulação da arte foi fundamental para que surgisse o espaço necessário para o aparecimento das neo vanguardas. A partir da segunda metade dos anos 30 do século XX, começa a trabalhar na primeira *boîte-en-valise*, uma mala que continha miniaturas de quase toda a sua obra, como se fosse uma mala-museu ou uma mala-retrospectiva do seu percurso artístico, e até 1966 compõe centenas de exemplares editados em diferentes séries. A obra de Duchamp indica apenas um caminho, o da arte necessária e o seu legado foi central para as neo vanguardas europeias, nomeadamente

TL: A volta para o arquivo não é uma volta para o passado, mas sim uma forma essencial de compreender e imaginar outras formas de viver no presente. Em suma, na medida em que os arquivos tornam visível o “passado do presente”, eles representam um passo fulcral para a compreensão de uma política genealógica. [...] Na medida em que essas transformações fracassadas no campo social podem, no entanto, ser reconfiguradas como espaços onde as possibilidades políticas se tornam visíveis, até mesmo palpáveis [...] como tentativa de recuperar a influência numa era em que a capacidade de imaginar e de adoptar coletivamente outras formas de estar no mundo está profundamente desgastada.

“*Le grand verre / O grande vidro*” é uma designação comum para o obra “*La mariée mise à nu par ses célibataires, même / A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*”.

TL: Tem-se acreditado que a pintura se dirige à retina. Esse foi o erro de todos. O tremor da retina! Antes, a pintura tinha outras funções: podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tive a possibilidade de tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente não mudou muito; todo o nosso século é totalmente retiniano, [...] Tem que mudar; nem sempre foi assim.

14

15

16

para o grupo Fluxus, cujo trabalho Ernesto de Sousa acompanhou de perto. Escreveu Apollinaire que “pertencerá talvez a um artista tão desembaraçado de preocupações estéticas quanto obcecado pela energia como Marcel Duchamp, a tarefa de reconciliar a Arte e o Povo” e resumiu Ernesto “a “função” de Duchamp: apontar à grande reconciliação, preparar o caminho para o todo, energicamente, através de uma arte necessária” (Sousa, 1998 [1972], 30).

De certa forma, Duchamp não só cria um arquivo de arte conceptual, de novos objectos-conceito altamente provocatórios, como reconfigura o próprio *arquivo* ao reconhecer no acto consciente da escolha a maior liberdade poética e a própria liberdade como obra de arte. Ou seja, a pertinência e a persistência de uma busca de significado para a arte (e para a anti-arte), para a pintura (e para a não-pintura), etc., exige um conjunto de ferramentas de investigação e análise que só obtem pela rotura com a cultura “de retina” e pela construção dos seus arquivos (e consequentes não-arquivos). Com os *ready-mades* introduziu, estabeleceu e difundiu a ideia de *indiferença total*.

A partir desta *teoria da indiferença*, Ernesto de Sousa desenvolve a *técnica da solidariedade* que mais não é do que uma entrega total ao Outro, a afirmação da arte como necessária e a recuperação da sua função pedagógica essencial. Esta atitude de solidariedade, que contraria o silêncio de Duchamp, alinha com o movimento neo vanguardista. Aceitando que “uma indiferença ao mundo é uma indiferença à morte” que resulta na “afirmação de tudo em tudo” (Sousa, 1998 [1972], 29) é possível trabalhar contra a asfixia sistemática.

Combinando os conceitos de *ingenuidade voluntária*, *impulso arquivístico*, *teoria da indiferença* e *técnica da solidariedade* talvez se possa criar um momento intemporal de absorção do passado com vista no futuro e gerar novas e inesperadas relações a partir de todas as impressões e sensações, começando sempre, reinventando um estar-no-presente. O arquivo pode assumir o equilíbrio entre o tautológico e o paradoxo¹⁷ de um agente activo da revolução cultural instigando, inevitavelmente, novas perspectivas e novas discursividades.

[...] trata-se sempre de criar um espaço socrático, uma indiferença factual (forma-obra), uma pura gratuidade existencial – um estado zero – para além do qual seja possível re-criar o mundo-à-volta sem fissuras, sem falências. Um mundo do Mesmo. Esta utopia (*com o fim da outra utopia*) é hoje uma saída possível, a única talvez, e opera-se não pela via do sonho, ou da evasão, mas pela do trabalho prático, pela exaltação (estética)

“A tautologia é um dispositivo de transfiguração do sinal pelo sinal. Sendo que depois da tautologia nada é idêntico ao que fora. Mas a tautologia, por si só, seria o pensamento frio de uma suposta negatividade pura. O paradoxo é o pensamento quente, talvez momentaneamente demasiado quente, demasiado aberto à infinidade das possibilidades. É preciso combiná-los; fazer com que a tautologia atravesse o paradoxo e renasça. Que renasça ainda tautologia, sim, mas habitável. Íntima. Temperada. Como um “zero” positivo. Um “zero” que seja já passagem do “vazio” ao “chamamento” <Do vazio à pró-vocação, Itin., 98>.” (Justo, 1998, p. 305)

17

do conhecimento, por aquilo a que chamarei uma nova técnica da solidariedade. (Da Arte e do Povo, como dizia Apollinaire, de Mim e do Mundo, como digo eu.) (Sousa, 1998 [1972], 30)

O termo *pró vocação*, proposto por Ernesto de Sousa ainda antes do fim da ditadura, compreende “pensamento “em processo”, vontade apenas de despertar ideias, de provocar respostas” (Sousa, 1998 [1972], 33), uma investigação de sentido através de um conjunto de “operações e paradigmas recriadores do estar-no-mundo, um novo vocabulário, uma nova pedagogia” (Sousa, 1998 [1973], 60) em resposta à estagnação do sistema cultural, à alienação do espectador e ao conformismo mercantil da obra-de-arte-mercadoria. Traduz-se numa busca por uma nova utopia, a não-utopia, como fuga ao vazio instalado, não pela alienação mas pelo trabalho. Um retomar do mundo para si, individual e colectivamente, de forma unânime, consciente e voluntariamente ingénua.

A *Alternativa Zero* talvez tenha sido o culminar dessa busca e o resultado foi um espaço verdadeiramente socrático de discussão e convívio, uma festa. “[...] A novidade de “Alternativa Zero” é que ela traduzia sem ambiguidades uma concepção [...]. Militante, mas cultural. Isto, o mais política possível; o menos partidária possível.” (Sousa, 1977). Entre Fevereiro e Março de 1977, Ernesto de Sousa concebe e organiza na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, um programa de exposições e eventos chamado *Alternativa Zero*, que para além da exposição *Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea*, incluía uma exposição documental sobre os *Pioneiros do Modernismo em Portugal* e uma exposição de cartazes com o tema *A Vanguarda e os Meios de Comunicação*. Houve ainda várias acções e performances, programadas ou espontâneas, debates, projecções de filmes e vídeos e concertos de música experimental. Na área performativa destacou-se a apresentação de duas peças do *Living Theatre* pela primeira vez em Portugal: *Sete Meditações Políticas Sado-Masoquistas* em Lisboa no Museu de Arte Antiga, no Porto e em Coimbra; e *Love Piece* na Sociedade Nacional de Belas-Artes e nas ruas de Lisboa e do Porto.

Segundo Ernesto de Sousa (1998 [1977], 68), a *Alternativa Zero* aparece como resposta aos *salons*, numa tentativa de combater os respectivos jogos de poder e de privilégios, reivindica uma perspectiva verdadeiramente crítica e uma responsabilidade totalmente assumida a todos os que participam, sem distinção entre artistas ou visitantes, alunos ou professores.

Também Robert Filliou trabalhou pela disseminação de ideias semelhantes e complementares, tendo dado sempre

especial importância ao papel da *solidariedade* e da *alegria* no acto criador. Sob o mote “Sou um especialista do mal feito”, Filliou centra a sua actividade artística numa atitude verdadeiramente pedagógica e impulsionadora de convívio e diálogo, em que “exercer o génio é precisamente *começar*” (Sousa, 1998 [1974], pp. 39-41).

A celebração do 1.000.011º aniversário da arte a 17 de Janeiro de 1974, em Coimbra, é talvez o melhor exemplo do que resultava desse *começar* permanente. Inspirado por uma ideia que Robert Filliou havia posto em poesia em 1963, e em acção dez anos depois em Aachen e Paris simultaneamente, Ernesto de Sousa (1974) organiza no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra uma festa “com a ideia maior de um convívio simples, gratificante e generoso” para que “arte e vida se confundam” como era no princípio. Uma festa que deixava antever uma revolução.

HÁ UM MILHÃO E 11 ANOS ARTE E VIDA HUMANA
EXISTIAM-SE E CONFUNDIAM-SE... PORQUE NÃO
CELEBRAR ESTA DATA?...

... numa FESTA, sem arte (convencional) mas que seja ela própria uma verdadeira afirmação de identidade possível e necessária entre a Arte e a Vida?

Para isso NÓS vamos-nos reunir no C.A.P., em Coimbra, com a ideia maior de um convívio simples, gratificante e generoso. ESTAR JUNTOS alegremente e amigavelmente – e saber que isso mesmo se verificará em mais alguns pontos do mundo, num espírito comum.

Já o ano passado, em Aix-la-Chapelle se celebrou esta festa. Foi um êxito: houve largadas de balões, música, cerveja, centenas de velas acesas e bolo de aniversário num salão do séc. XVIII cedido pelo Museu local. Este ano repetir-se-á na mesma cidade, em Berlim (onde estará Robert Filliou), em Coimbra, porventura no Canadá e noutros sítios. Enviaremos a uns e aos outros as nossas congratulações e lembranças, a pretexto da Arte e para que seja possível que ARTE e VIDA SE CONFUNDAM em vez de se divorciarem: “A ARTE DEVE VOLTAR AO POVO, AO QUAL ELA PERTENCE”.

(Sousa, 1974)

Do *arquivo* como *pró vocação* talvez se conseguisse recuperar a função ritualista que se perdeu com o abandono das tradições e reforçar a função pedagógica subjacente a todas as operações estéticas de Ernesto de Sousa, numa possível reinvenção da FESTA. Aqui, o espaço da festa é o do convívio, o da troca de ideias e impressões, o da abertura indispensável ao Outro, o espaço do eu com e como o Outro.

Recupera-se (e inclui-se) na *pró vocação* a tautologia e o paradoxo assumido anteriormente e talvez o momento intemporal descrito se concretize num ponto, em permanente reinvenção (*começar sempre*), de confluência de todos os tempos e todos os significados que permita a concretização da revolução total, de um novo estar-no-mundo com um olhar absoluta e voluntariamente ingénuo.

CONCLUSÃO

Arquivo [arkhé] não é um termo que se defina, apreenda ou concretize facilmente, apesar de estar profundamente enraizado no léxico ocidental comum e de ser assunto de estudo e objecto da atenção de muitos autores nas mais diversas áreas. Se Foucault o eleva ao campo da discursividade, Derrida apoia-se em Freud e salienta o seu carácter de destruição e morte. Parte-se para o estudo do arquivo em Ernesto de Sousa com estas duas posições presentes, pretendendo por um lado compreender o arquivo que o operador estético mantinha em permanente construção e de onde constantemente recomeçava novas ideias e novas operações a partir de outras já começadas (atitude justificada pela sua ingenuidade voluntária), e por outro propor um percurso pelos meandros teóricos que deixou como legado: sobre o desejo e o olhar, a ingenuidade e a *pró vocação*, o outro e a tradição.

Talvez se possa ainda servir do *arquivo* para uma materialização fiel do conceito de *pró vocação*. Com uma polarização de significados que se dispersa e trespassa múltiplas áreas de acção, o *arquivo* pode, em potencial, ser um ponto de partida em permanente reinvenção (*começar sempre*), tautológico, para a redescoberta do *outrismo*, da nova utopia (que é a não-utopia), paradoxal, catalizador de uma mudança profunda no entendimento do *estar-no-mundo* com um *olhar ingénuo*, central para a reconfiguração de termos como *arte*, *pedagogia*, *comunidade* ou *cultura* na sociedade actual, que parece ter-se esquecido da poesia.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, I., & Justo, J. M. (1998). *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALVES, I., Bártolo, J., Santos, R., & Sousa, E. (2015). *your body is my body – o teu corpo é o meu corpo*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.

- BARTHES, R. (2003 [1980]). *A Câmara Clara*. (M. Torres, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- BATTAGLIA, G., Clarke, J., & Siegenthaler, F. (2020). *Bodies of Archives / Archival Bodies*.
- CARBONE, K. (Abril de 2020). *Archival Art: Memory Practices, Interventions, and Productions*. *FOCUS: ART & ARCHIVES*, pp. 257–263.
- CARVALHO, J. A. (Junho de 2014). *Arquivo e Memória: circuitos mnemónicos*. Coimbra.
- DERRIDA, J. (1978). *Freud and the Scene of Writing*. Em J. Derrida, *Writing and difference* (A. Bass, Trad., pp. 196-231). Chicago: The University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (1996). *Archive Fever A Freudian Impression*. (E. Prenowitz, Trad.) University of Chicago Press.
- Dialogues with Marcel Duchamp By Pierre Cabanne*. (1987). (R. Padgett, Trad.) USA: Da Capo Press.
- EICHHORN, K. (2013). *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order*. Philadelphia: Temple University Press.
- Ernesto de Sousa. (Março de 2020). Obtido de Ernesto de Sousa: <http://ernestodesousa.com/>
- Ernesto de Sousa. *Itinerários*. (1987). Porto: Casa de Serralves.
- FARIA, N., Santos, M. P., & Sousa, E. (2014). *Ernesto de Sousa e a Arte Popular. Em torno da exposição “Barristas e Imaginários”*. Guimarães / Lisboa: A Oficina, CIPRL / Sistema Solar (Documenta).
- FOSTER, H. (2004). *An Archival Impulse*. *October 110*, 3-22.
- FOUCAULT, M. (1969). *A Arqueologia do Saber*. (L. F. Neves, Trad.) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. (2006 [1969]). *The Historical a priori and the Archive*. Em C. Merewether (Ed.), *The archive (Documents of Contemporary Art)* (pp. 26 – 30). Whitechapel & MIT Press.
- FREUD, S. (2006 [1925]). *A Note Upon The Mystic Writting-Pad*. Em C. Merewether (Ed.), *The Archive* (pp. 20-24). Whitechapel & MIT Press.
- FREUD, S. (2015 [1907]). *O delírio e os sonhos na Gradiva 1907*. Em S. Freud, *Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906/1909)* (P. C. Souza, Trad., pp. 13-118). São Paulo: Companhia Das Letras.
- GONÇALVES, P. M. (2018). “Por Uma Revolução Total” – Ernesto de Sousa e a Prática Política na Arte em Portugal na Década de 1970. *Art Is On*, 137-146.
- GUIMARÃES, A. P. (2003). *Almanaque: o Livro? Eça, Platão, Mallarmé e Borges*. Lisboa: Apenas Livros.
- JUSTO, J. M. (1998). *Posfácio. Ernesto de Sousa: “O Fim do Fim do Mundo” ou Depois da Tautologia*. Em I. Alves, &

- J. M. Justo (Edits.), *Ser Moderno... Em Portugal* (pp. 293-305). Lisboa: Assírio & Alvim.
- LAPA, P. (2015). *História e Interregnum. Três Obras de Stan Douglas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo.
- MEREWETHER, C. (Ed.). (2006). *The archive (Documents of Contemporary Art)*. Whitechapel & MIT Press.
- MERLEAU-PONTY. (1945). *Phenomenology of Perception*. (D. A. Landes, Trad.) Routledge, 2012.
- MERLEAU-PONTY. (2009). *O Olho e o Espírito*. Vega.
- NEGREIROS, A. (Maio de 1936). *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da esperteza salaia*. (L. Nunes, Ed.) Obtido em Janeiro de 2021, de Conversamos: <https://conversamos.wordpress.com/2013/09/16/elogio-da-ingenuidade-ou-as-desventuras-da-esperteza-saloia-almada-negreiros/>
- OLIVEIRA, J. (2012). O Teu Corpo é o Meu Corpo é o Teu Corpo. Em M. Acciaiuoli, & B. Marques, *Arte & Erotismo* (pp. 233–241). Lisboa: Instituto de História de Arte / Estudos de Arte Contemporânea.
- Onde mora o Franklim? um escultor do acaso*. (1995). Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Etnologia.
- Perspectiva: Alternativa Zero*. (1997). Porto: Fundação de Serralves.
- QUINTAIS, L. (19 de Fevereiro de 2014). *Etnografia na catedral de Turing: reflexões sobre o arquivo, hoje*. Coimbra.
- PINTO DOS SANTOS, M. (2007). *Vanguarda & Outras Loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SANTOS, D. (Julho/Agosto de 2003). *Ernesto de Sousa: Utopia e Vanguarda em Portugal*. Obtido em 2020, de Ernesto de Sousa: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/ernesto-de-sousa-utopia-e-vanguarda-em-portugal>
- SOUSA, E. de (Realizador). (1969). *We are not elsewhere (Nós Não Estamos Algures)* [Filme].
- SOUSA, E. de (1969–72). *Almada, Um Nome de Guerra*. Obtido de Ernesto de Sousa: <https://www.ernestodesousa.com/projectos/almada-um-nome-de-guerra>
- SOUSA, E. de (Realizador). (1969–72). *Almada, Um Nome de Guerra* [Filme].
- SOUSA, E. de (Janeiro de 1974). *UMA FESTA PARA CELEBRAR O 1.000.011º ANIVERSÁRIO DA ARTE*. Obtido em 5 de Julho de 2020, de <https://www.ernestodesousa.com/projectos/aniversario-da-arte>
- SOUSA, E. de (Realizador). (1975). *LUIZ VAZ 73* [Filme].
- SOUSA, E. de (Realizador). (1976). *Revolution My Body N.º 2* [Filme].
- SOUSA, E. de (Outubro de 1977). *Uma criação consciente de situações*. *Colóquio-Artes* (34).

- SOUSA, E. de (1978). *A Tradição como Aventura*. Obtido em 2020, de Ernesto de Sousa: <https://www.ernestodesousa.com/projectos/a-tradicao-como-aventura>
- SOUSA, E. de (1998 [1972]). O Estado Zero. Encontro com Joseph Beuys. Em I. Alves, & J. M. Justo (Edits.), *Ser Moderno... Em Portugal* (pp. 27-38). Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, E. de (1998 [1973]). Os 100 dias da 5ª Documenta. Em I. Alves, & J. M. Justo (Edits.), *Ser Moderno... Em Portugal* (pp. 55-66). Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, E. de (1998 [1974]). Filliou faz bem o mal feito. Em I. Alves, & J. M. Justo (Edits.), *Ser Moderno... Em Portugal* (pp. 39-42). Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, E. de (1998 [1974]). José Rodrigues. Vanguarda e com-sentimento. Em I. Alves, & J. M. Justo (Edits.), *Ser Moderno... Em Portugal* (pp. 111-121). Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, E. de (1998 [1977]). Alternativa Zero. Em I. Alves, & J. M. Justo (Edits.), *Ser Moderno... Em Portugal* (pp. 67-80). Lisboa: Assírio & Alvim.
- SOUSA, E. de (1998 [1978]). A Nova Fotografia. Em *Ser Moderno... Em Portugal* (pp. 275-278). Lisboa: Assírio & Alvim.
- STOLER, A. L. (2002). Colonial Archives and the Arts of Governance. *Archival Science* 2, 87-109.
- TAVARES, E. (Março de 2006). Ernesto de Sousa e a Fotografia. inédito. Obtido em 5 de Julho de 2020, de <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/ernesto-de-sousa-e-a-fotografia>
- VAHIA, L. (2012). *Para uma ingenuidade voluntária – O popular em Ernesto de Sousa*. Obtido de Motel Coimbra: <http://www.motelcoimbra.pt/wp-content/uploads/2013/05/IngenuidadeVoluntaria.pdf>
- VALE, P. P. (10 de Julho de 2020). *Operadores estéticos. Sobre a importância de palavras, actos e omissões*. Obtido de Gerador: <https://gerador.eu/operadores-esteticos/>
- VIOLANTE, F. (s.d.). *Ernesto de Sousa*. Obtido de Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado: <http://www.museuar-tecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/133/artists>

“Para que façamos cinema”. Ernesto de Sousa e a cultura cinematográfica portuguesa (anos 1950-1960)¹

Ernesto de Sousa surge, nos anos de 1950, como uma figura fundamental na cultura cinematográfica portuguesa. A par da escrita sobre cinema em revistas como a *Imagem* (Lisboa, 1950-1961), o autor logrou ainda realizar um filme fora das esferas oficiais – *Dom Roberto* (1962), nascido no seio do cineclubismo e da imprensa especializada – através de uma Cooperativa do Espectador. Sousa institui, assim, um primeiro passo de mudança no cinema português. Não se ficando por este contributo, reporta-se igualmente fundamental pensar em Ernesto de Sousa enquanto teórico da cultura para o cinema, ora se debruçando sobre temáticas de cariz prático, ora aportando importantes reflexões sobre o cinema e sociedade, desde o fenómeno das estrelas, ao cinema educativo e ao cineclubismo. O objetivo deste artigo é demonstrar os contributos de Ernesto de Sousa para a maturação de uma cultura cinematográfica portuguesa, e como a escrita e o pensamento sobre cinema funcionaram como um exercício preparatório para a realização fílmica.

Palavras-chave: cultura cinematográfica; crítica de cinema;
Dom Roberto; novo cinema português; neorealismo português

Ernesto de Sousa emerges in the 1950s as an important figure in Portuguese film culture. In addition to writing about cinema in magazines such as *Imagem* (Lisbon, 1950-1961). Ernesto de Sousa also made an independent film outside of the official arm of the industry and institutions: *Dom Roberto* (1962). This film was produced by a “Cooperative of Spectators”, an organism created by the *Cine-clube* and the magazine *Imagem*. This way of producing a film can be seen as one of the first steps of change in Portuguese cinema. In addition to this, it is equally important to think of Ernesto de Sousa as a cultural critic on cinema, whether delving on matters of a practical nature, or bringing important reflections to bear on cinema and society, from the celebrity phenomenon, to educational cinema and cineclubs. Thus, this article aims to present the contributions of Ernesto de Sousa to the development of Portuguese film culture, and to demonstrate how writing and thinking about cinema became a preparatory exercise for filmmaking.

Keywords: Portuguese film culture; film criticism;
Dom Roberto; new Portuguese cinema; neorealism

Joana Isabel Duarte

(CITCEM-FLUP / TRAMA-UdL)

Revisão científica:
José Bértolo
Paulo Cunha

(IELT / NOVA FCSH)
(CEIS20-UC)

Ernesto de Sousa, figura incontornável do panorama cultural português do século XX, deixou uma marca indelével em vários espectros culturais, em particular no que diz respeito às artes plásticas. As artes visuais, contemporâneas ou não, eruditas ou populares, foram uma das suas muitas afinidades eletivas, porventura aquela onde conheceu mais sucesso e reconhecimento. Entre essas afinidades, contam-se, contudo, outras mais discretas – como é o caso do seu contributo para a cultura do cinema. Este artigo pretende pensar em Ernesto de Sousa e na sua relação com o cinema, não se ficando somente pelo filme que este autor assinou – *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962) – mas também o seu contributo no âmbito da crítica e teoria cinematográfica em Portugal.

1. A CULTURA CINEMATOGRAFICA PORTUGUESA NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950

A incursão pelas lides do cinema começa, para Ernesto de Sousa, ainda nos anos 1940, altura em que funda o Círculo de Cinema em Lisboa. Este cineclubes foi um dos primeiros clubes desta génese a serem criados em Portugal – juntamente com o Belcine e o Cine-clubes do Porto – embora nunca tenha sido legalizado, o que levou à sua interrupção abrupta em 1948 (Santos 2007: 30).

Nesta década assistiu-se à realização de alguns dos mais afamados filmes portugueses, desde comédias como *O Pai Tirano* (António Lopes Ribeiro, 1941), a obras como *Aniki Bóbo* (Manoel de Oliveira, 1942) – que, para alguns, configura uma primeira tentativa de neorrealismo no cinema (Matos-Cruz 1996: 74); embora, mais recentemente, se tenha estabelecido essa acepção como um claro equívoco² – e que deixou poucos descendentes nos anos que se seguiram em Portugal. Do mesmo modo, conhecem-se várias coproduções entre Portugal e Espanha, algumas com particular sucesso – é o caso de *Inês de Castro* (José Leitão de Barros, 1944). No que diz respeito ao que era visto em Portugal nesta época, a consulta de *Estreias em Portugal 1918-1957* de Luís de Pina (1993) demonstra claramente como foi preponderante a exibição de filmes norte-americanos no nosso país, mas também é de considerar a ampla presença do cinema inglês, francês e italiano³.

No que diz respeito a outros aspetos “extra-fílmicos” da cultura cinematográfica, destaca-se o já referido surgimento dos primeiros cineclubes portugueses, mas também a criação da Cinemateca Nacional em 1948 (tardariam, contudo, 10 anos até que esta instituição procedesse à programação

Este artigo decorre de uma investigação em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), através de uma bolsa individual de Doutoramento (Referência: SFRH/BD/143333/2019).

O erro que por muito tempo foi repetido nas histórias do cinema português poderá estar na base de uma frase de André Bazin, publicada nos *Cahiers du cinéma* (N.º 75) em 1957, onde se escreveu que “Il est l’auteur de *Aniki-Bobo* que, dès 1944 et sous l’influence directe du cinéma italien, s’accordait au grande mouvement néo-réaliste”.

Segundo Cunha (2018), trata-se de uma gralha que foi posteriormente corrigida no número seguinte: “Dans le dernier *Journal Intime* (Oliveira), page 48, lire: *sans influence*, au lieu de *sous l’influence* du mouvement néo-réaliste” (*apud* Cunha 2018).

A título meramente significativo, em 1945 estrearam 30 filmes britânicos, 5 italianos e 3 franceses. É no pós-guerra que a exibição de filmes franceses e italianos mais crescem, muito em particular a partir dos anos 50. Leonor Areal demonstra bem essa evolução (Areal 2019: 2).

e exibição de filmes). Por outro lado, verificamos que a escrita sobre cinema não é especialmente profícua nesta década: a edição de revistas especializadas é bastante inferior à da década anterior (1930) e à da década de 1950 (Duarte 2018: 43). Contudo, há que mencionar a existência de publicações como *Animatógrafo* (Lisboa, 1933; 1940-1942) e *Filmagem* (Lisboa, 1941-1948), assim como a atividade dos críticos Domingos Mascarenhas, António Lopes Ribeiro, Roberto Nobre e Manuel de Azevedo em periódicos e revistas dos anos 40⁴. Já no respeitante à edição de livros, a publicação de novelizações de argumentos cinematográficos é, na década de 40, sobremaneira frequente, através de editoras especializadas neste género literário, como era o caso da Argo. No que concerne a livros sobre cinema, não é uma década particularmente expressiva, embora se tenham publicado livros fundamentais de críticos como Manuel de Azevedo ou Roberto Nobre, assim como o início da coleção *Projecção – Cadernos de cinema* do Cine-clubes do Porto.

Este panorama modifica-se substancialmente na década de 1950. Se os anos 40 haviam sido ricos em produções fílmicas nacionais, e marcados por uma certa busca pela internacionalização (visível, por exemplo, através das já referidas coproduções ibéricas; e da estância de atores portugueses no estrangeiro, como António Vilar), o mesmo não se poderá dizer da década de 1950. Há uma diminuição na produção e no sucesso de longas-metragens, e a crítica especializada acusa os filmes de serem pobres, “revisteiros” (Duarte 2018: 44). Existirá mesmo um ano – o de 1955 – em que não estreia uma única longa-metragem portuguesa, embora exista um número bastante expressivo de curtas-metragens (Cunha 2016: 36). Não obstante, em termos de cultura ao redor do cinema, os anos 50 são a grande década dos cineclubes, e um período onde se conhece um aumento substancial na tradução e edição de livros sobre cinema. É neste complexo contexto que Ernesto de Sousa assume um papel mais ativo em relação à cultura cinematográfica em Portugal.

2. ERNESTO DE SOUSA E A REVISTA *IMAGEM*: A ESCRITA SOBRE CINEMA NA IMPRENSA ESPECIALIZADA

Em 1949, um ano após o término do Círculo de Cinema, Ernesto de Sousa parte para França, onde se vai dedicar de forma afincada ao visionamento de filmes e à aprendizagem de técnicas cinematográficas. É também por terras gaulesas que estagia com Jean Delannoy. Durante este período

É importante lembrar que o cinema também era abordado em revistas de matriz cultural e literária, como é o caso, por exemplo, de *Seara Nova*.

4

no estrangeiro, Ernesto de Sousa inicia igualmente a sua colaboração com a primeira série do periódico *Imagem: revista popular de cinema* (Lisboa, 1950-1952). A *Imagem* tornou-se, a partir da segunda série (1953-1961), numa das principais publicações desta época, juntamente com *Visor* (Rio Maior, 1953-1956) e *Celulóide* (Rio Maior, 1957-1986). Estas três publicações demarcavam-se do vedetismo e de um certo popularismo existente nas demais revistas cinematográficas. O objetivo de *Imagem* era pensar criticamente o cinema e propugnar por uma renovação da cinematografia portuguesa que, como anteriormente mencionamos, era entendida como pobre e limitada.

O contributo de Ernesto de Sousa para a primeira série de *Imagem* é visível nos artigos que escreve sobre a Cinemateca Francesa e os filmes que por lá via, numa rubrica a que chamou “Cinema do Mundo”. A sua escola de cinema foi a *Cinémathèque Française* de Henri Langlois – à semelhança do que estava a ocorrer, pela mesma altura, com outros críticos franceses que viriam a renovar o cinema francês através da *Nouvelle Vague*. Essa estância em Paris ter-lhe-á permitido o visionamento de filmes que não passaram em Portugal; e um alargamento do conceito de cultura do cinema. Esta cultura englobava os cineclubes e era muito baseada na discussão cinéfila e na publicação de revistas.

Mesmo que algumas obras fílmicas pudessem ser estranhas aos leitores portugueses, é importante notar que a escrita (e a leitura) não raras vezes é a única alternativa ao desconhecimento, ao não visionamento de certos filmes. Isto é: o que se escreve nas revistas e nos livros supre a falta de conhecimento efetivo (o visionamento) sobre os filmes. Com efeito, o amor aos filmes é uma maneira de os ver, mas também “*d’en parler, puis de diffuser ce discours*” (Baecque; Frémaux 1995: 134). Essa transmissão do discurso existe na palavra escrita – que Ernesto de Sousa irá muito problematizar – mas também pela via oral e informalmente. Escrever, falar sobre cinema, é pensar o cinema – formar um conhecimento sobre este – e, por conseguinte, fomentar uma cultura cinematográfica.

Ernesto de Sousa assumirá um papel mais ativo na segunda série da revista *Imagem*, agora renomeada com o subtítulo *revista de divulgação cinematográfica* – mudança essa que demonstra bem como esta publicação passou por uma fase de “transição do magazine para a revista cultural”⁵ de cinema. Por esta altura, Ernesto de Sousa já se encontrava em Portugal e tornara-se num dos redatores principais de *Imagem*, assinando ocasionalmente o editorial *Fita de fundo*.

Duarte, Fernando. 1962. 5
“José Ernesto de Sousa
e “Dom Roberto”.
Celulóide, 55: 6.

Desta colaboração muito profícua, poderíamos mencionar os estudos de Ernesto de Sousa sobre o cinema francês, quer sob uma perspectiva histórica⁶, quer no que diz respeito ao cinema francês então contemporâneo⁷, que Ernesto de Sousa conheceria especialmente bem. Neste último ponto, Sousa atribui especial atenção a Robert Bresson, realizador cuja obra se encontrava praticamente “desconhecida do nosso público”⁸. Vemo-lo também a versar sobre o cinema norte-americano, particularmente John Ford, num artigo intitulado a “definição de um estilo”⁹, cujo discurso se parece aproximar de uma teoria de “autores”, tal qual viria a ser definida por alguns críticos dos *Cahiers du cinéma*¹⁰. Referimo-nos à valorização de determinados realizadores – tidos como detentores de uma visão do mundo e do cinema particular –, à valorização da *mise-en-scène*, e ao apontar de características únicas e distintivas que fazem de determinado realizador um *autor*.

No que diz respeito à crítica fílmica, ao longo das páginas desta revista, Ernesto de Sousa dedicar-se-á com frequência aos filmes do neorealismo italiano, adotando um discurso tendencialmente humanista, tendo por base “a fé nos recursos inesgotáveis do Homem (mesmo do mais miserável), no futuro da Humanidade e na Solidariedade como enriquecimento que nasce de um Homem em contacto com outro Homem” (Henry 2006: 262). Esta mesma premissa – a da solidariedade, cooperação e esperança – tão frequente nas suas críticas fílmicas, acabará por também estar presente no argumento da única longa-metragem que realizou, *Dom Roberto*.

Importa ainda relevar, como característica identitária da *Imagem*, a permanente defesa de um cinema “digno e criador”, de um cinema que se demarque das obras precedentes, sem medo de apontar o que determinados críticos e realizadores “fazem ou não fazem, por ou contra, um cinema português novo”¹¹. Com efeito, a *Imagem* será uma publicação muito crítica do cinema português, concedendo algumas exceções aos filmes Manuel Guimarães e de Perdigão Queiroga, que efetivamente se afastam do cinema de “revista”, então muito criticado, para cortejarem as temáticas do neorealismo – no caso de Guimarães (Areal 2011: 293) – e do cinema americano – no caso de Queiroga¹². Nesse sentido, notamos que Ernesto de Sousa pugnou sempre pela necessidade de fazer uma crítica construtiva e severa do cinema português; e esforçou-se por demonstrar a existência de “matéria-prima” e de “homens”¹³ com interesse no cinema nacional.

Encontra-se, nestes apelos da *Imagem*, e nos quais participou Ernesto de Sousa, explícita a exigência de um novo cinema, a vontade de dar lugar aos novos – discurso, de resto, coin-

Sousa, Ernesto de. 1954. “Resumo da história do cinema francês”. <i>Imagem</i> , 9: 341.	6
Sousa, Ernesto de; et al. 1954. “Apontamentos sobre o panorama do cinema francês contemporâneo”. <i>Imagem</i> , 9: 342-347.	7
<i>Ibidem</i> : 345.	8
Sousa, Ernesto de. 1955. “Definição de um estilo”. <i>Imagem</i> , 14: 65-67.	9
Entre os quais, por exemplo, François Truffaut, que em 1955 assina o texto <i>Ali Baba et la “politique des auteurs”</i> .	10
Sousa, Ernesto de. 1961. “Fita de fundo”. <i>Imagem</i> , 36: 843.	11
Ferreira, Manuel Cintra. [2020]. <i>Sonhar é fácil / 1951</i> . [Folha de sala da Cinemateca Portuguesa, no âmbito do ciclo “Gestos e Fragmentos: filmes para ver esta semana”]. [2].	12
Sousa, Ernesto de. 1961. “Fita de fundo”. <i>Imagem</i> , 36: 843.	13

cidente com o de outras revistas especializadas das décadas de 1950 e 1960, como *Visor*, *Celulóide* e *Filme*. De certo modo, podemos considerar que o novo cinema português tem parte da sua origem nestes votos de mudança proclamados e difundidos pela crítica especializada e pelos cineclubes.

O CINEMA E AS OUTRAS ARTES

A profunda ligação de Ernesto de Sousa à arte, fosse popular ou contemporânea, é sobremaneira conhecida e documentada na história da arte portuguesa. Esse gosto, cultivado ainda na década de 1940, não deixou, naturalmente, de se manifestar durante os anos em que o autor entrou no mundo do cinema. Na revista *Imagem*, Ernesto de Sousa fomenta várias relações interdisciplinares entre o cinema e as outras artes, através da escrita de ensaios. Também no âmbito do cineclubismo – através do *Clube Imagem* – promoveram-se sessões de filmes dedicadas a temáticas como a música, a pintura, e escultura, o bailado, a literatura.

O cinema, à semelhança da fotografia, seria mais tarde teorizado por Ernesto de Sousa como um poderoso auxiliar para o entendimento e a compreensão da arte. Constitui, para o autor, uma nova técnica “de ver, de ouvir, de sentir” (Sousa 1973: 19). Assim, “a fotografia, o registo sonoro, o cinema e os respetivos meios de difusão [...] completam os nossos olhos [...]: aumentam-lhes a memória” (*Ibidem*). Esta ideia, desenvolvida no livro *Para o estudo da escultura portuguesa*, encontra a sua génese numa outra monografia de Ernesto, *O que é o cinema* (ed. Arcádia 1960), em que o autor define a existência de uma “cultura pelo cinema” (Sousa 1960: 160), que aporta as formas como o cinema pode ser um veículo de informação, de cultivo intelectual, e o que pode acrescentar ao conhecimento sobre outras matérias.

Essa ligação do cinema às outras artes viria a ser fomentada no âmbito desta revista também através da ilustração. A *Imagem* começa a publicar desenhos de artistas plásticos a partir do n.º 17 (1956), de forma a “contribuir para um estreitamento de relações efectivo entre aqueles que despertam para a cultura pelo cinema, ou [...] encontram no cinema o seu campo mais directo de admiração, expressão, ou mesmo trabalho profissional”¹⁴. Assiste-se, assim, à divulgação de desenhos de René Bértholo, Rogério Ribeiro, Fernandes Silva, António Alfredo e João Abel Manta, para citar apenas alguns. Muitos destes viriam a ser figuras incontornáveis na arte portuguesa contemporânea, mas também noutros

Sousa, Ernesto. 1957. “Fita de fundo”. *Imagem*, 18: 207.

campos de atuação, nomeadamente o da banda-desenhada (como é o caso de Fernandes Silva). Assim, os diálogos entre o cinema e as artes plásticas estabeleceram-se, na *Imagem*, não só através de matéria ensaística e histórica, mas também de conteúdo eminentemente visual e artístico; e não raras vezes com Ernesto de Sousa como mediador, já que este assina alguns dos textos que enquadram a publicação dos desenhos de artistas na revista.

FILME DE ARTE: O NATAL NA ARTE PORTUGUESA (1954)

Este estreitamento entre o cinema e as várias artes manifestou-se igualmente na produção fílmica. Ernesto de Sousa irá realizar, juntamente com João Baptista-Rosa – diretor da revista *Imagem* durante largos anos –, um documentário de arte dedicado aos presépios na história da arte: *O natal na arte portuguesa* (1954). Para o crítico Armindo Blanco, este documentário “tem direito a figurar em qualquer antologia do Cinema Português” e veio provar “que, com vontade e treino, poderemos chegar onde chegam os mais” (Blanco, 1956: 156). Esta curta-metragem expressa, como escreveu Luís de Pina, “uma nova maneira de fazer cinema, não ainda com o conteúdo mais conveniente, mas com um nervo e uma actualidade que o cinema de 35mm não tem no país” (Pina 1977: 64). Esta produção, juntamente com todo o trabalho que Ernesto de Sousa fizera em prol da cultura cinematográfica, levou a que Blanco vaticinasse que este “jovem cineasta [...] muito pode vir a contribuir para a nossa cinematografia” (Blanco 1956: 155). E mesmo que não viesse a ser cineasta... “a sua atividade como crítico e ensaísta na revista *Imagem*, a colaboração que tem prestado ao movimento cineclubista e as suas tentativas para terminar com a dispersão de pessoas e esforços em que se está a desintegrar o Cinema Nacional, bastam para o impor à nossa admiração” (*Ibidem* 1956: 155-156). Afirmação essa que nos parece justa tendo em conta o que Ernesto de Sousa fez pelo cinema em Portugal.

3. À VOLTA DOS LIVROS: A EDITORA SEQUÊNCIA E O QUE É CINEMA

A escrita em revistas de cinema rapidamente se transformou em vontade de escrever e publicar livros. Ernesto de Sousa vai estar associado à publicação de três livros sobre cinema, assim como à criação de uma editora especializada nestas

temáticas. São monografias que objetivavam a divulgação de conhecimento teórico, prático e cultural do cinema.

Sousa vai estar na base daquela que é uma das primeiras coleções editoriais exclusivamente dedicadas ao cinema, se excluirmos as novelizações de filmes a que já aludimos. Assim, a par de coleções como os *Projeção – Cadernos de cinema* (1948-1954), promovidos pelo Cine-clubes do Porto, e *Divulgação cinematográfica* (1954-1957), da Editora Contraponto, irá surgir como pioneira a coleção *imagem e som*, dirigida por Ernesto de Sousa, publicada pela editora *Sequência* (1956-1957).

Nesta coleção editaram-se apenas três números, dois dos quais com a participação direta de Ernesto de Sousa: quer enquanto autor – no livro *O argumento cinematográfico* (1956) – quer como tradutor e antologista (juntamente com Adelino Cardoso e Fonseca e Costa) – no livro *A realização cinematográfica* (1957). Os textos que compõem esta monografia são, maioritariamente, excertos da imprensa periódica francesa, em especial *L'Écran français*.

A *Sequência* editou, ainda, um volume denominado *As máquinas e o estúdio*, assinado por Manuel Ruas. Estas três publicações da coleção *imagem e som*, num país onde não existia formação profissional para o cinema, visavam suprir essa falta, através da abordagem técnica e prática do cinema.

Esta editora termina pouco tempo depois da sua formação, deixando como legado uma coleção que divulgou formas e técnicas possíveis de fazer cinema, ao mesmo tempo que promoveu um certo autodidatismo. Ficaram por editar vários outros números que integrariam a coleção *imagem e som*, alguns dos quais com um pendor marcadamente mais cultural e teórico. Como se lê na contracapa dos livros publicados pela *Sequência*, previa-se a edição de títulos como “O cinema e a cultura”, “O cinema e a sua história”, “O cinema, o teatro e a literatura”, “O cinema e as artes plásticas”, “O cinema infantil”, entre outros. Estas valências interessavam a Ernesto de Sousa, já que, como escreverá mais tarde, “o conhecimento a que deve aspirar o homem culto [...] não deve ser o técnico e especializado, mas conhecimento crítico” (Sousa 1960: 18). Entre os colaboradores listados, encontravam-se os nomes de críticos e cineclubistas (do Clube Imagem e do Cine-clubes do Porto) como Manuel de Azevedo, Mário Bonito, Henrique Alves Costa, Luís Neves Real, Nuno Portas, Sebastião da Fonseca, Henrique Espírito Santo e Manuel Pina.

Em 1960, Ernesto de Sousa publicará um novo livro sobre o cinema, desta feita pela chancela da Editora Arcádia. *O que é o cinema* (1960) conheceu, por isso, uma difusão de que os livros da *Sequência* nunca usufruíram.

O escopo desse trabalho é abrangente, refletindo sobre o cinema a partir de várias valências – desde apontamentos historiográficos, sobre as origens do cinematógrafo, a comentários sobre várias cinematografias contemporâneas, à escala mundial. O autor vai igualmente aportar temas que se aproximam da sociologia e antropologia, como o do culto às estrelas de cinema, de forma bastante precoce. É pertinente lembrar que o estudo fundador sobre as *Estrelas (Les stars)*, escrito por Edgar Morin, e que apresenta uma abordagem similar à que faz de Sousa nas primeiras páginas de *O que é o cinema*, fora apenas publicado poucos anos antes, em 1957¹⁵. Ernesto de Sousa conheceria esta monografia, até porque a inclui na bibliografia de *O que é o cinema* (Sousa, 1960: 219). A abordagem desta temática poderia instigar no leitor português um sentido crítico no que diz respeito ao *star system* e ao fenómeno do vedetismo.

Os capítulos dotados de maior interesse neste livro, na medida em que visam diretamente a realidade portuguesa e/ou introduzem teorizações abordadas no estrangeiro mas pouco relevadas em Portugal, dizem respeito ao papel da escrita de cinema e dos cineclubes na criação de uma cultura cinematográfica. No que concerne aos cineclubes, muitos dos termos que Ernesto de Sousa adota são familiares aos que se aplicam em França pela mesma ocasião. Talvez o facto do autor ter feito parte, em 1956, do Estágio de Marly-le-Roy da Federação Francesa dos Cine-clubes¹⁶ lhe tenha aberto perspectivas para a abordagem dessas temáticas, e respetiva tentativa de adaptação à realidade portuguesa.

Neste sentido, Ernesto de Sousa irá definir *cultura cinematográfica* a partir do seguinte binómio – a cultura pelo cinema, a que já aludimos; e a cultura *para* o cinema. Esta última diz respeito a tudo aquilo que alimenta o conhecimento sobre cinema, manifestando-se através da palavra escrita – na imprensa especializada e diária; nos livros; nos programas dos cineclubes – mas também através da oralidade, já que a cultura para o cinema é, igualmente, “uma forma de convívio” (Sousa 1960: 160) que, para o autor, é tão ou mais importante que a palavra escrita (*Ibidem*: 161). Sousa defende que é nas apresentações dos cineclubes, nos colóquios e nos debates que mais eficazmente se *ativa* o espectador. O cinema é um lazer que pode, em potência, ser um lazer ativo, desde que o espectador assuma um papel crítico face ao filme que viu, e que não o aceite passivamente (já que, na sala de cinema, este é tendencialmente passivo) (*Ibidem*: 167). O engajamento com o espectador, que melhor se cumpre no cineclubismo, deveria ser um dos grandes objetivos da cultura cinematográfica;

Outros autores já se haviam dedicado, de maneira mais dispersa e apostilar, a este tema: *Le cinéma* (1956), de Henri Agel, é um desses exemplos. 15

Duarte, Fernando (1962). “José Ernesto de Sousa e “Dom Roberto”. *Celulóide*, 55: 6. 16

ideia essa que se reporta verdadeiramente coincidente com o que se assiste na arte desde as vanguardas artísticas, e também no teatro, pelo menos desde Bertolt Brecht. Cabe aos cineclubes, às revistas, proporcionarem as ferramentas para que os espectadores se transformem em espectadores ativos e atentos às questões estéticas e morais do cinema – mas também se trata de “formar espectadores que sejam também homens” (*Ibidem*: 146).

4. DA ESCRITA DE CINEMA À PRODUÇÃO FÍLMICA: DOM ROBERTO

Esta intensa atividade crítica, teórica e cineclubista é tida como essencial para a realização de filmes: para Ernesto de Sousa a cultura cinematográfica (feita a partir dos esforços do cineclubismo e da escrita cinematográfica) “só é verdadeiramente activa se conduzir a acção. Fazer cinema é um dos objetivos dessa cultura cinematográfica” (Sousa 1960: 187). Estas palavras são elucidativas quanto às intenções de Ernesto de Sousa – mesmo quando escrevia sobre cinema, era *fazer filmes* aquilo que visava. A escrita e o associativismo foram, assim, os caminhos possíveis para chegar à realização fílmica.

De facto, se atentarmos em outras cinematografias deste mesmo período, verificamos que o trabalho nas revistas e nos cineclubes enquanto preconizadores de “fazer cinema” não é incomum. Em países como Itália, Inglaterra e Espanha, são muitos os realizadores que nascem do seio cineclubista e da imprensa especializada – recorde-se, por exemplo, os casos de Juan Antonio Bardem e Luis García Berlanga, figuras maiores do cinema espanhol dos anos 50 e 60, e fundadores de uma das revistas mais importantes da época, a *Objetivo*. Semelhante situação é passível de ser encontrada no *free cinema* britânico, em que cineastas como Lindsay Anderson ou Tony Richardson começam por escrever crítica de cinema em revistas como a *Sequence*, e só depois se assiste a uma passagem à realização fílmica (Barr 2000: 19).

É, contudo, no panorama francês que este exemplo melhor (e mais precocemente) se desenrola. Louis Delluc, importante crítico e teórico dos “cineclubes” entre fins dos anos 10 e inícios de 20, começa por escrever sobre cinema em várias revistas e só mais tarde parte para a realização fílmica¹⁷. Com efeito, ele inaugura uma “tradição” – a de “critic turned filmmaker” (Abel 1976: 205) – que marca a cultura cinematográfica francesa¹⁸. Nenhum destes exemplos é, contudo, tão modelar quanto aqueles que iremos encontrar da década

Escreve para publicações especializadas a partir de 1917, tendo realizado o seu *debut* fílmico em 1920. 17

Autores como Jean Epstein e René Clair também foram críticos e teóricos antes de serem realizadores de filmes. 18

de 1950 em Paris. Por estes anos, os *Cahiers du cinéma* (Paris, 1951) tornaram-se indissociáveis da emergência da *Nouvelle Vague*¹⁹, já que críticos como Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette, viriam a formar uma base de experimentação de como pensar (e fazer) cinema. Alguns anos mais tarde, quando questionado sobre a origem da *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard responderá de forma muito consentânea com o que Ernesto de Sousa escreveu em 1960: “Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque c’était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Écrire, c’était déjà faire du cinéma [...] nous pensions cinéma, et, à un certain moment, nous avons éprouvé le besoin d’approfondir cette pensée”²⁰. A escrita preconiza os filmes que se anseiam fazer.

No sentido em que os *Cahiers du cinéma* foram o “suporte editorial” destes novos críticos e cineastas (Marie 2012 : 71). 19

Jean-Luc Godard em entrevista. Collet, Jean et al. 1962. “Jean-Luc Godard”. *Cahiers du cinéma*, 138: 21. 20

DOM ROBERTO (1962)

No decorrer deste longo périplo em defesa do cinema, da educação e da cultura pelo cinema, Ernesto de Sousa alcançou o que pretendia – fazer filmes. Em boa verdade, Ernesto de Sousa já havia cortejado a realização fílmica ao produzir pequenos filmes publicitários para a Ford, em 1948, e para a Shell, cerca de 10 anos depois (1959). Nesta baliza temporal, o autor somou outros trabalhos de inegável interesse, nomeadamente o estágio²¹ como assistente de realização de Jean Delannoy²², no filme *La minute vérité / A hora da verdade* (1952), estrelado por Michèle Morgan e Jean Gabin; e ainda a co-realização da curta-metragem *O natal na arte portuguesa*, de que aqui já tratamos.

Tratando-se de um estágio, Ernesto de Sousa não se encontra creditado no filme. O assistente de realização que consta no genérico do *La minute vérité* é Pierre Zimmer, com quem Ernesto de Sousa terá trabalhado mais de perto. 21

É, contudo, com *Dom Roberto* que José Ernesto de Sousa inaugurou uma nova experiência no cinema português – a de fazer cinema de forma independente. Para tal, recorreu ao conceito de uma cooperativa de espectadores. Esta solução já havia sido apontada como uma proposta possível em 1956, pelas palavras do crítico Manuel de Azevedo. Para este autor, o renascimento do cinema português podia residir na criação de uma cooperativa produtora de filmes por pessoas e entidades interessadas não nos lucros dos filmes, mas no *cinema em si* (Azevedo 1956: 96). A ideia de criação de uma Cooperativa do Espectador nasce então em 1959, altura em que se lançam apelos aos espectadores e leitores da revista *Imagem* para fornecerem apoio moral e económico à equipa de trabalho de *Dom Roberto*²³. Esta angariação de fundos visava custear a produção do filme, podendo o cooperante comprar antecipadamente os bilhetes para o seu visionamento, ou simplesmente contribuir com algum apoio monetário (Cunha

Jean Delannoy foi um dos alvos do “ataque” que François Truffaut fez ao cinema francês de *qualité* no artigo *Une certaine tendance du cinéma français*, publicado no N.º 31 dos *Cahiers du cinéma*, em 1954. 22

S.n. 1959. “A produção em cooperativa”. *Imagem*, 28: 567. 23

2013: 558). A continuidade desta Cooperativa estaria, igualmente, dependente do sucesso de *Dom Roberto*. Caso esta película correspondesse à confiança depositada na equipa de trabalhos, produzir-se-iam outros filmes – o que acabou por não acontecer.

Como notou Marcel Martin, uma fórmula similar de produção havia sido utilizada para *La marseillaise* de Jean Renoir²⁴. Parte do financiamento deste filme – dedicado à Frente Popular – proveio de assinaturas *Confédération générale du travail*, uma confederação sindical francesa. Contudo, a autoprodução de filmes foi também uma das preocupações da geração da *Nouvelle Vague*, que em 1958 – um ano antes da experiência de Ernesto de Sousa – divulgou um projeto de cooperativa de produção²⁵ na qual participaram os redatores dos *Cahiers du cinéma* e alguns cineastas, como foi o caso de Alain Resnais (Marie 2012: 87). O próprio Ernesto de Sousa vai discursar sobre este modo de produção em cooperativa num capítulo de *O que é o cinema* (Sousa 1960: 200). No cinema português, Manuel Guimarães recorreu à ideia de cooperativa – em filmes como *SALTIMBANCOS* (1951) e *NAZARÉ* (1952) – embora se tratasse de um sistema cooperativista bastante diferente daquele levado a cabo por Ernesto de Sousa. Tratava-se, no caso de Guimarães, de uma cooperação de artistas, técnicos e atores que em alguns casos deram o seu trabalho de graça (Areal 2019: 8).

O projeto escolhido para inaugurar o sistema da Cooperativa do Espectador foi *Dom Roberto*, com argumento baseado num texto de Leão Penedo, autor neorrealista que já vira vários contos seus adaptados para o cinema. A equipa técnica era composta por vários elementos do cineclubes Imagem – ou seja, era um filme realizado por aqueles que vinham batalhando por um cinema português de qualidade²⁶. O filme teve igualmente o envolvimento de artistas plásticos, nomeadamente Armando Alves (responsável pelo *design* do cartaz) e Victor Palla, que desenhou os créditos de abertura do filme.

Entre a declaração de intenções (1959) e a sua estreia (30 de maio de 1962) – um moroso processo que se estendeu por 3 anos –, *Dom Roberto* foi francamente publicitado²⁷ como a “primeira tentativa de criar um cinema culturalmente válido”²⁸, como se escreve na *Imagem* –, tornando-se o grande detentor de expectativas para o que podia ser o cinema português por vir.

Quando o filme estreia, por fim, em 1962, a crítica portuguesa mostrou-se dividida entre os entusiastas e aqueles que receberam o filme com algum desalento. É notório

Martin, Marcel. 1963. 24
 “*Dom Roberto* d’Ernesto de Sousa”. *Cinéma* 1963, 78 : 138-139. Disponível em linha <<https://www.ernestodesousa.com/bibliography/portuguese-spring>>.

Esta cooperativa acabou por nunca funcionar (Marie 2012: 88). 25

S.n. 1959. “A produção em cooperativa”. *Imagem*, 28: 567 26

Duarte, Fernando. 1962. 27
 “José Ernesto de Sousa e o *Dom Roberto*”. *Celulóide*, 55: 4

S.n. 1959. “A produção em cooperativa”. *Imagem*, 28: 567 28

como a imprensa especializada esperava mais, pois, como referido anteriormente, acreditava-se que este filme fosse o *filme* que pudesse mudar efetivamente o rumo do cinema português – tornou-se, enfim, um “filme esperança”²⁹. Em vez disso, encontrou-se um tema e um argumento – dois jovens sem emprego, sem casa – descrito como ultrapassado e com associações às temáticas sociais patentes nos filmes neorrealistas. As críticas apontam a ineficácia do filme em romper com o passado, e Fernando Duarte, o diretor da revista *Celulóide*, descreverá este filme como estando desatualizado:

O tema, o argumento, ultrapassado, filiando-se numa corrente do neo-realismo poético, poderia ter certo merecimento em 1942, há vinte anos, quando Manuel de Oliveira realizou o seu singelo mas inspirado *Aniki-Bóbó*, ou mesmo em 1951, quando Manuel Guimarães se afirmou honesto e prometedor cineasta com *Saltimbancos*. Hoje, não.³⁰

Convém notar, contudo, que alguns anos mais tarde o autor desta crítica viria a referir-se ao filme de forma bastante mais branda (Sales 2011: 149). Sinais dos tempos – *Dom Roberto* é um filme que pode ser apreciado e reconhecido em retrospectiva. No entanto, no momento em que estreou, por toda a Europa brotavam novas formas de fazer cinema; e o Neorrealismo Italiano entrara em declínio em meados de 1950. Se é verdade que aos países ibéricos as correntes neorrealistas chegaram mais tarde, o certo é que em 1962 estas temáticas já não eram vistas como relevantes e, se quisermos, modernas.

Assim, *Dom Roberto*, “o único fruto bacteriologicamente puro da geração cineclubista, ou seja, o único que ficou à margem de qualquer contacto com as esferas oficiais” (Costa 1991: 117), tem sido considerado um filme “charneira”, entre dois mundos, o da temática neorrealista, e o do novo cinema. Em termos de desafio de linguagem e temática fica aquém de outros filmes do cinema novo português, como *Os verdes anos* (Paulo Rocha, 1963) e *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) – que viriam a estreiar pouco tempo depois – e já devedores dos novos cinemas franceses e ingleses. De facto, foi com *Os verdes anos* que a “nova vaga chegou” (para citar um dos slogans que se pode encontrar nos cartazes originais do filmes de Paulo Rocha), e não com *Dom Roberto*. Para Fernando Lopes, o filme de Ernesto de Sousa não foi sequer uma influência direta (Madeira 2014: 45). Contudo, a verdade é que *Dom Roberto*, alguns anos posteriores à sua estreia, acabou mesmo por ser um dos filmes exibidos em Semana do Novo Cinema Português (Cunha 2014: 27), em 1967, o que demonstra

Duarte, Fernando. 1962. 29
“José Ernesto de Sousa e o *Dom Roberto*”. *Celulóide*, 55: 4.

Ibidem. 30

algum reconhecimento da importância do filme para este “novo cinema” nacional.

Talvez o voto de olvido dado a Ernesto de Sousa no meio cinematográfico se deva, em parte, ao “falhanço” (na medida em que não correspondeu às altas expectativas que haviam sido feitas nos círculos especializados) deste filme, que acabou, como lhe chamou Augusto M. Seabra, por ser uma “abortada tentativa de um ‘novo cinema português’” (Seabra *apud* Marques 2010: 20). *Dom Roberto* não foi o filme que se esperava e se precisava naquele momento. Poderá também ser estabelecida uma ligação entre a receção deste filme com o esmorecer não só do neorealismo, mas também do movimento dos cineclubes (Cunha 2014: 283) – que, como vimos, foi um dos meios impulsionadores do filme. A própria revista *Imagem* havia desaparecido em 1961, ainda antes do filme estrear.

Por outro lado, a crítica estrangeira foi alheia a este descontentamento que se sentiu em Portugal. *Dom Roberto* conheceu alguns reconhecimentos, nomeadamente em Cannes, com a conquista do prémio “La Jeune Critique” da Semana Internacional da Crítica de Cannes, em 1963. O filme foi exibido mas não chegou a ser apresentado por Ernesto de Sousa, que foi preso pela PIDE a caminho de França, o que motivou uma série de missivas em defesa deste realizador, assinadas por cineastas como Alain Resnais, François Truffaut e Agnès Varda (Santos 2007: 205). *Dom Roberto* foi igualmente defendido nas páginas da revista espanhola *Cinema universitario*, assinado por Pablo del Amo que, de resto, tivera uma pequena contribuição na realização do filme³¹; e teve uma receção favorável por Georges Sadoul (Areal 2011: 370).

Alguns anos mais tarde, em 1965, um crítico dos *Cahiers du cinéma*, René Gilson, escreverá sobre o filme em bons termos, chamando, inclusivamente, à colação os nomes de Robert Bresson e Roberto Rossellini, realizadores muitíssimo apreciados pela geração anterior dos *Cahiers du cinéma*.

De Souza est un homme de culture, et de grande culture cinématographique, et son film est une œuvre d'artisan et de poète au cœur et à l'esprit libres et ouverts.

*Il a évité tous les pièges : le misérabilisme, le populisme, la sentimentalité, le réquisitoire social, le folklore. Ce n'est pas une histoire de misère mais un film sur la pauvreté. C'est très rare. [...] Si parfois on pense à Bresson, parfois à Rossellini, ce n'est pas qu'il s'agisse d'influences directes, ni même de la part de Souza, d'un hommage ou d'un salut à Bresson ou à Rossellini. C'est nous qui saluons par-là, Ernesto de Souza et qui rendons hommage à l'honnêteté, à la luminosité, à l'aloï de son talent.*³²

Del Amo, Pablo G. 1961. 31
“Carta de Lisboa – DOM ROBERTO. Gran turbación. Para unos sonrojos, para otros irritación”. *Cinema Universitario*, 15: 44.

Gilson, René. 1966. 32
“Le Jeu quotidien”. *Cahiers du cinéma*, 181: 67.

De facto, e contrariamente ao que os críticos portugueses achavam, o neorrealismo nunca foi visto como um movimento “ultrapassado” ou pouco relevante por estes jovens críticos. André S. Labarthe dirá mesmo que, sem este movimento, “les œuvres que nous aimons aujourd’hui ne seraient pas tout à fait ce qu’elles sont”³³.

Ainda que *Dom Roberto* seja uma obra ensombrada (ou assombrada?) pelo neorrealismo, parece-nos redutor a sua análise unicamente sob essa perspetiva. De facto, parece não haver sequer consenso, entre os investigadores, sobre como categorizar este filme (vd. Areal 2011: 368). Será necessário fazê-lo? Acreditamos que não. *Dom Roberto* é um filme humanista, com fortes reminiscências temáticas do que foi o neorrealismo, mas também introduziu formas verdadeiramente novas de fazer cinema em Portugal (i.e., a produção em cooperativa). Surgiu – e é indissociável – do grande movimento dos cineclubes e, bem assim, de uma onda de “novas revistas” (Duarte 2018: 96) que buscaram um cinema português *melhor*. E concretizou – de certo modo, e ainda que frugalmente –, a passagem de “animadores culturais [dos cineclubes] a agentes dinâmicos na transformação do cinema em Portugal” (Fernando Lopes *apud* Madeira 2014: 45).

O filme de Ernesto de Sousa é, assim, uma obra que congrega vários anos de amor aos filmes, às tentativas de os compreender e, sobretudo, de os partilhar, difundir entre os demais. Nele espregueia também, e mais do que somente os filmes italianos do neorrealismo, a memória do cinema *tout court*. O filme apresenta algumas sequências que nos remetem para o cinema francês de feição poética da década precedente – e que Ernesto de Sousa conhecia bem – como Jean Delannoy e Marcel Carné. Ainda no respeitante ao cinema francês, destaca-se, contudo, e de forma muito particular, o cinema de Robert Bresson. Com efeito, a filmagem de determinados gestos de Raul Solnado (a manusear moedas, por exemplo) e do rosto de Glicínia Quartín remetem-nos para alguns filmes deste realizador, mormente *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959). Do mesmo modo, é difícil não olhar para determinadas sequências do filme – desde trapalhices de Raul Solnado; à troca de vestuário do protagonista com um espantalho; à cena em que Glicínia Quartín e Raul Solnado lêem uma revista, dentro de casa, debaixo de um guarda-chuva – sem recordar os *gags* e o cinema de Charlie Chaplin e Buster Keaton. Salta à vista, nesta homenagem à cinefilia, o facto de o protagonista do filme se apresentar sempre acompanhado por um poster da atriz Jeanne Valérie, imagem essa que faz parte das suas modestas (quase inexistentes) posses.

Labarthe, André S.
1961. “Marienbad année zéro”. *Cahiers du cinéma*, 123: 28.

33

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ernesto de Sousa é uma figura fundamental na cultura cinematográfica portuguesa dos anos 50, ao ter assumido um papel destaque enquanto pedagogo e defensor do movimento cineclubista, e ao divulgar, entre nós, um cinema que não se via (mas com o qual se ansiava). Fê-lo por via da escrita, do associativismo, da discussão cinéfila – mas também pelo cinema *em si*, i.e., através do filme *Dom Roberto* que, de certo modo, é o culminar do que foi esse amor aos filmes. De facto, Ernesto de Sousa, ao contribuir para a formação de uma cultura cinematográfica – escrevendo sobre cinema, promovendo o associativismo – fê-lo, como vimos ao longo deste artigo, tendo sempre como objetivo fazer cinema: e quando realiza *Dom Roberto*, Sousa continua a discursar sobre cinema, a evocá-lo.

Em 1995, Augusto M. Seabra escrevera que “nas revisões históricas” do cinema, a “capital contribuição” de Ernesto de Sousa ficara “perdida algures” (*apud* Marques 2010: 20). Apesar disso, em 1993 a Cinemateca Portuguesa promoveu um ciclo dedicado ao “cinema novo”, *Cinema Novo Português: 30 anos depois*, do qual o filme de Ernesto de Sousa fez parte³⁴ (Cunha 2014: 37). Desde então alguma justiça tem sido feita quanto ao trabalho de Ernesto de Sousa no cinema. O cinema foi para ele “um exercício de comunicação e uma procura de intimidade com os outros” (Sousa 1973: 9), os *happy few*. E “realizar um filme [...] é também o acerto, o fazer de contas com uma certa solidão” (*Ibidem*). Dir-se-ia que todo o trabalho de Ernesto de Sousa foi apartar, tornar menos penoso, aquele isolamento cultural em que se vivia nesses volvidos anos 50 em Portugal.

A experiência de fazer uma longa-metragem para um público amplo, e de diminuir essa solidão, nasceu e morreu com *Dom Roberto*. Não fora esse, todavia, o ensejo inicial de Ernesto – que, como disse algures em 1964, pretendia “fazer, pelo menos, mil filmes. Porque... ‘eu tenho mais recordações, do que se tivesse mil anos’”³⁵.

Esse destaque não teria ocorrido na primeira retrospectiva sobre este assunto feita pela Cinemateca Portuguesa, no ciclo *Cinema Novo Português 1962-1974* (1985). Como já se referiu, *Dom Roberto* também foi exibido no âmbito da Semana do Cinema Novo Português em 1967.

Sousa, Ernesto. 1964. “Entrevista com Ernesto de Sousa”. *Celulóide*, 76: 12.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES – ARTIGOS DE IMPRENSA

- COLLET, Jean et al. 1962. “Jean-Luc Godard”. *Cahiers du cinéma*, 138 (Décembre 1962)
- DEL AMO, Pablo G. 1961. “Carta de Lisboa – DOM ROBERTO. Gran turbación. Para unos sonrojos, para otros irritación”. *Cinema Universitario*, 15 (febrero de 1961).

- DUARTE, Fernando. 1962. “José Ernesto de Sousa e o *Dom Roberto*”. *Celulóide*, 55 (Julho de 1962).
- GILSON, René. 1966. “Le Jeu quotidien”. *Cahiers du cinéma*, 181 (Août 1966).
- LABARTHE, André S. 1961. “Marienbad anné zéro”. *Cahiers du cinema*, 123 (Septembre 1961).
- MARTIN, Marcel. 1963. “Dom Roberto d’Ernesto de Sousa”. *Cinéma 1963*, 78 (Juillet / Août 1963) : 138-139. Disponível em linha <<https://www.ernestodesousa.com/bibliography/portuguese-spring>>.
- S.N. 1959. “A produção em cooperativa”. *Imagem*, II série, 28 (maio 1959).
- SOUSA, Ernesto de. 1954. “Resumo da história do cinema francês”. *Imagem*, II série, 9.
- SOUSA, Ernesto de. 1955. “Definição de um estilo”. *Imagem*, II série, 14.
- SOUSA, Ernesto de. 1957. “Fita de fundo”. *Imagem*, II série, 18.
- SOUSA, Ernesto de. 1961. “Fita de fundo”. *Imagem*, II série, 36 (Jan/Fev. 1961).
- SOUSA, Ernesto. 1964. “Entrevista com Ernesto de Sousa”. *Celulóide*, 76 (abril 1964).

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Richard. 1976. “Louis Delluc: the critic as cineaste”. *Quarterly Review of Film Studies*, 1 (2), 205-244.
- AREAL, Leonor. 2011. *Cinema português – um país imaginado. Vol I – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- AREAL, Leonor. 2019. “As estrelas de cinema no neo-realismo”. *Translocal. Culturas contemporâneas locais e urbanas*, 4 (janeiro / junho 2019), 1-18.
- AZEVEDO, Manuel de. 1956. *À margem do cinema nacional*. Porto: Cine-clubes do Porto.
- BAECQUE, Antoine de; Frémaux, Thierry. 1995. “La cinéphilie ou l’invention d’une culture”. *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, 46 (Avril-Juin 1995).
- BARR, Charles. 2000. *Une histoire personnelle “typiquement British”*. In Binh, N.T.; Pilard, Philippe [dir.]. *Typiquement British. Le cinéma britannique*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- BLANCO, Armindo. 1956. *Tempo de cinema*. Lisboa: Edições Cosmos.
- COSTA, João Bénard da. 1991. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da. 2014. *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento de Estudos Contemporâneos

- apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Coimbra: Edição de autor.
- CUNHA, Paulo. 2013. “Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção”. *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM.
- CUNHA, Paulo. 2018. “A Velha Rapôsa Do Cacifo Número 1.” *À pala de Walsh*, 1 de abril de 2018. Acessível em <<https://www.apaladewalsh.com/2018/04/a-velha-raposa-do-cacifo-numero-1/>>.
- DUARTE, Joana Isabel Fernandes. 2018. “*Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas*”. *Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. Relatório de estágio de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FERREIRA, Manuel Cintra. [2020]. *Sonhar é fácil / 1951*. [Folha de sala da Cinemateca Portuguesa, no âmbito do ciclo “Gestos e Fragmentos: filmes para ver esta semana”], [2].
- GROSOLI, Marco. 2018. *Eric Rohmer’s film theory (1948-1953). From ‘école Scherer’ to ‘politique des auteurs’*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- HENRY, Christel. 2006. “*A cidade das flores*”: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- MADEIRA, Maria João (org.). 2014. *Fernando Lopes – Profissão: cineasta*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. Disponível em <<http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Fernando-Lopes-Profissao-Cineasta.pdf>>
- MARIE, Michel. 2012. *La nouvelle vague*. Madrid : Alianza Editorial.
- MARQUES, Bruno José de Sousa. 2010. *Julião Sarmento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor].
- MATOS-CRUZ, José. 1996. *Manoel de Oliveira e a Montra das tentações*. Lisboa: Dom Quixote.
- PINA, Luís de. 1977. *A aventura do cinema português*. Lisboa: Editorial Nova Vega.
- PINA, Luís de. 1993. *Estreias em Portugal 1918-1957*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- PINTO DOS SANTOS, Mariana. 2007. *Vanguardas & outras loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- SALES, Michelle. 2011. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã: LabCom Books.
- SOUSA, Ernesto de. 1960. *O que é o cinema*. Lisboa: Arcádia.
- SOUSA, Ernesto de. 1973. *Para o estudo da escultura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Ernesto de Sousa en el Estudio Quid, el diseño portugués en Vigo, 1971-3.

El Estudio Quid fue un equipo de creativos gráficos, que se estableció en Vigo en el año 1971. Se especializó en la producción de diseño gráfico, visual, industrial y material fotográfico. La investigación en torno a la imagen, como elemento de comunicación, se materializó en la empresa Serigrafía ColorPrint, ambas formaban parte del proyecto, diseñado por Eduardo Calvet de Magalhães, del Consorcio Industrial do Miño.

El trabajo cooperativo de este grupo de creativos se sustentaba en las reflexiones teóricas del artista Ernesto de Sousa que reivindicaba la figura del diseñador gráfico, como investigador “inventor” de nuevas técnicas, materiales y soportes, que sumados a los mass media, convirtiesen el soporte y el mensaje en algo eficaz e inteligente.

El Estudio Quid y la Serigrafía ColorPrint fueron decisivos en la producción del proyecto *mixed-media*, *Almada, un nome de guerra* (1969-1972).

Palavras-chave: Ernesto de Sousa; Almada Negreiros; Estudio Quid;
cartazes; artes gráficas

Estudio Quid was a team of graphic creatives which was established in Vigo in 1971. It specialised in producing graphic, visual, industrial design and photographic material. The study of the image as an element of communication materialised in the company ColorPrint Serigrafia. Estudio Quid and ColorPrint Serigrafia were part of the project designed by Eduardo Calvet de Magalhães called Consorcio Industrial do Minho (a region in the North of Portugal). The cooperative work of this group of creatives was based on the theoretical reflections of the artist Ernesto de Sousa, who proclaimed the figure of the graphic designer as a researcher and “inventor” of new techniques, materials and supports, which, combined with mass media, would turn the support and the message into something practical and intelligent. The Estudio Quid and the ColorPrint Serigrafia were decisive in the production of Ernesto de Sousa’s mixed-media project Almada, um Nome de Guerra (1969-1972).

Keywords: Ernesto de Sousa; Almada Negreiros; Estudio Quid;
posters; graphic arts

José Luís Mateo

Revisão científica:
Mário Moura
Carlos Bártolo

(FBAUP)
(Universidade Lusíada)

El Estudio Quid de diseño gráfico tuvo una efímera actividad a comienzos de los años 70 del siglo XX en la ciudad de Vigo. Nació para dar apoyo creativo y técnico al proyecto empresarial “Consortio Industrial del Miño” creado por Eduardo Calvet de Magalhães. Quid fue una oportunidad para materializar algunos de los proyectos que Ernesto de Sousa, cuñado de Calvet, estaba desarrollando sobre la investigación de la imagen, el cine, el diseño gráfico o el cartel publicitario a partir de los nuevos recursos de reproducción mecánica.

El objetivo de este trabajo es recuperar y contextualizar la actividad del Estudio Quid en Vigo así como identificar a las personas que formaron parte del mismo. Profesionales portugueses y vigueses que coincidieron en aquella experiencia desde parcelas creativas diferenciadas. Por una parte, estaba el grupo de jóvenes que provenía del Curso de Formación Artística que colaboró en las propuestas estéticas de Ernesto de Sousa entre los que estaban Carlos Gentil-Homem, Isabel Alves o Bicha Torres, y por otra parte, el grupo vigués encabezado por Álvarez Bao y Vilar Cardona.

La reconstrucción de la experiencia de Quid se ha realizado a través de entrevistas personales a los protagonistas que todavía están con nosotros y al tratamiento de los materiales documentales que forman parte del inmenso archivo de Ernesto de Sousa. Un legado documental que Isabel Alves ha puesto a disposición de la investigación desde el Centro de Estudios Multidisciplinares Ernesto de Sousa (CEMES) y que está depositado en instituciones públicas y privadas.

Eduardo Calvet de Magalhães (1921-2017) llegó a Vigo en 1969. Licenciado en Diseño por el Centro de Estudios Superiores Artísticos do Centro Técnico Profissional de Lisboa y con estudios de postgrado en diseño gráfico y editorial en Inglaterra, Calvet había compaginado la docencia con trabajos ligados a las artes gráficas en Lisboa y Oporto¹. Se instalaba en la ciudad gallega para trabajar en una de las principales empresas de litografía de la ciudad, “La Artística”, que abastecía a fábricas de conservas de Galicia.

Calvet entró en contacto con los agentes socioculturales de la ciudad y alcanzó la presidencia del Centro Portugués de Vigo, una sociedad nacida en 1927 que aglutinaba a la comunidad portuguesa en la ciudad. Desde esa sociedad empezó a desarrollar actividades destinadas a establecer puentes entre Vigo y Portugal. Una de las iniciativas más destacadas fue la organización de las Jornadas Galaico-portuguesas junto a la Asociación Cultural de Vigo, donde se agrupaban personalidades del nuevo nacionalismo gallego y de organizaciones políticas y sindicales antifranquistas. Por aquellas jornadas

1 Porfírio Silva recogía el vasto curriculum de Calvet en su blog mukangebooks.blogspot.com aludiendo a su formación inglesa: “pós-graduado em Desenho Gráfico e Design Gráfico Editorial; 1.º ano do Master of Arts do Goldsmith College – Londres (GB); pós-graduado em Art and Design Education pela Universidade Monfort – Leicester (GB); e possui o doutoramento em Art and Design Education pela mesma Universidade de Monfort-Leicester (GB)”. La información fue complementada con las entrevistas realizadas al hijo del D. Calvet, José Eduardo Calvet de Magalhães y a Enrique Miramontes, empleado de “La Artística” de Vigo.

pasaron el filólogo, escritor y crítico literario Óscar López, con una conferencia sobre el panorama de la literatura portuguesa contemporánea² o Manuel Rodríguez Lapa, con una conferencia sobre las cantigas galaico-portuguesas.

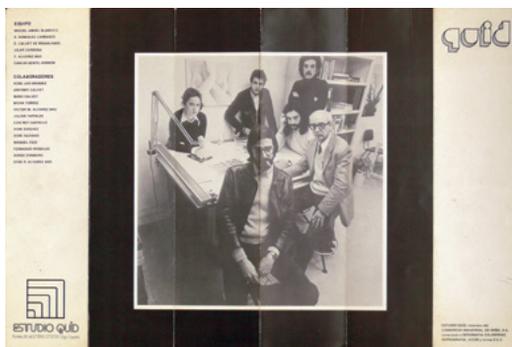
Ernesto de Sousa³ participó en 1971 con una charla-colquio titulada “Arte y anti-arte” en la que repasaba el panorama cinematográfico de las nuevas generaciones de realizadores portugueses y su vinculación al *Cinema Novo* brasileño encabezado por Glauber Rocha, que acababa de rodar en España *Cabezas Cortadas* (1970), una alegoría sobre las dictaduras. En los estertores del franquismo, Ernesto de Sousa habló en Vigo de esa nueva generación de realizadores que estaba implicada en el proceso de transformación de la sociedad burguesa. En una entrevista en el periódico local, *Faro de Vigo*, reclamaba la figura del espectador como partícipe del hecho artístico. Un espectador al que consideraba “traidor” por la falta de interacción con la esencia del arte⁴.

En 1971 Calvet abandonó su trabajo en “La Artística” de Vigo con la intención de poner en funcionamiento El Consorcio Industrial del Miño S. A. Un proyecto resultado de agrupar un equipo de diseño (Estudio Quid) y de laboratorio y serigrafía (ColorPrint), con una serie de empresas portuguesas vinculadas al sector de las artes gráficas: Vicor productos, Fábricas de Tinta Gluton, Esfinges Ibérica S. L., R. E. O. Fábricas de Tintas Reunidas de Oporto y la Companhia Productora de Limas S. A. de Braga. Para aquel proyecto Calvet reclutó a técnicos de “La Artística”, como Jorge Forneiro o Antonio Calvet para los talleres de lo que sería ColorPrint. Mientras que en la parte creativa contó con la presencia de los vigoeses Francisco Álvarez Bao, dibujante y diseñador, Miguel Ángel Blanco y Juan Luis Vilar Cardona, fotógrafos, a los que se sumaría la figura del lisboeta Carlos Gentil-Homem que, junto a Eduardo Calvet, fundarían el Estudio Quid para desarrollar el trabajo gráfico en el área de la publicidad y el diseño editorial que necesitaba el proyecto de Calvet.

2 El escritor Xosé Luis Méndez Ferrín consideraba aquella conferencia como un triunfo de la Asociación Cultural de Vigo que lograba traer a la ciudad gallega la interpretación marxista de la historia de la literatura portuguesa contemporánea en pleno franquismo. “Óscar Lopes em Vigo, numa palestra que mudou substancialmente o rumo de alguns aspectos da cultura e do movimento de libertação nacional galego” (MÉNDEZ FERRÍN, 2017: 26-30).

3 Ernesto de Sousa (1921-1988) fue un artista multidisciplinar, curator y activista cultural, figura imprescindible en la incorporación del arte portugués en las neovanguardias europeas de los años sesenta del siglo XX.

4 En la entrevista hacía referencia al abandono del espectador de la simple labor expectativa en el cine, el teatro o una exposición de pintura. La participación era el único camino para la supervivencia artística y en ello basaba su consecución. “Disertó ayer el artista Ernesto de Sousa”. *Faro de Vigo*, 15-11-1970. p. 10.



Display publicitario del Estudio Quid. Foto: Vilar Cardona, 1972

Ernesto de Sousa no formaba parte del grupo Quid que había empezado a trabajar en Vigo pero, al recomendar a Gentil-Homem como miembro del mismo, abría la puerta a su influencia. Calvet y Sousa actuaban como ideólogos del Estudio y dejaban a Carlos Gentil-Homem (Lisboa, 1949) como director creativo del mismo ya que éste se había convertido en un colaborador esencial en los proyectos de Sousa desde que asistía a los cursos de Formación Artística que impartía en la Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa en 1968. El Curso de Formação Artística (CFA), creado en 1965, fue pionero en Portugal en el estudio del diseño y la sociología del arte. En ese año 1968 Gentil-Homem acudió al “Ciclo de lições sobre estética do teatro e do cinema” y comenzó a trabajar con Sousa en películas de corte experimental en Super 8 como *Havia um Homem que Corria*, inspirado en un poema de Herberto Helder o *Happy People*⁵. En aquel momento Sousa le escribía una carta desde el futuro a su alumno y colaborador, “Carta do futuro”, en la que le sugería que añorarían las relaciones humanas frente a lo que ya entonces auguraba como una “era das mediações”. (SOUSA, 1987:17)

Desde mediados de la década de 1960 Ernesto de Sousa había entrado en contacto con la experiencia libertaria de Fluxus que iniciaba el proceso de búsqueda interdisciplinar que llevaba a la fusión de artes visuales, literarias, musicales, teatrales o performativas. Pronto compartiría esas propuestas con sus alumnos del Curso de Formação Artística (CFA) en la procura de un trabajo desarrollado en colectivo.

Esos elementos estarán presentes en *Nós não estamos algures*, el primer espectáculo *mixed-media* de Sousa en el que Gentil-Homem participaba con filmes sin sonido, diapositivas, material gráfico impreso como postales o pegatinas. Las propuestas de performance aglutinaban experiencias artísticas asentadas en acciones que apelaban a la participación del espectador, a través de la música, la escritura, el cine, la fotografía y otros recursos que proporcionaban los nuevos medios de reproducción como la serigrafía y las artes gráficas. De aquella experiencia participativa de “obra abierta” en la que se daba entrada a la intervención del espectador salió el cartel serigráfico diseñado por Gentil-Homem e impreso en la Cooperativa Gravura, *Nós não estamos algures, exercícios sobre a poesia comunicação* (1969).

En 1965 Ernesto de Sousa había publicado un texto titulado *Artes Gráficas, Veículo de intimidade* en el que desarrollaba la idea de potencialidad de las artes gráficas así como la preocupación por una “estética total” en la que la participación del acto creativo utilizase el lenguaje y la performance como vías para transformar la sociedad. (TAVARES, 2021: 15)

Las referencias a la participación de Carlos Gentil-Homem en los primeros proyectos cinematográficos de Ernesto de Sousa están extraídos de las entrevistas realizadas a Isabel Alves y de la consulta de diversos materiales documentales existentes en el Archivo de Ernesto de Sousa.

5

El cartel se revelaba aquí como un medio privilegiado de comunicación entre el individuo y la sociedad y en el que, además, se alcanzaba el fin de las divisiones entre “as diferentes formas de arte, entre as artes literárias e as artes plásticas” (SOUSA, 1965). En él confluyen la libertad creativa del diseñador, que controla la técnica y la producción de la obra gráfica, y la democratización que implica su capacidad de síntesis y la recepción por públicos amplios. Según sus palabras “Todo cartaz é político (SOUSA, 1977) [...] São assim um dos mais ricos terrenos de encontro do progresso da tecnocracia, com a mais progressiva democracia” (SOUSA, 1965)

La asistencia de Sousa a los encuentros *Undici Giorni di Arte Collettiva* en Pejo (Italia) en 1969 le permitieron entrar en contacto con artistas de toda Europa. El conocimiento de Bruno Munari le llevaría a cambiar su concepción estética y adoptar el de “operador estético” de manera que el artista pasaba a ser un “trabajador” que busca la revolución a través de la eliminación de los esquemas del “artista burgués”. Esta ruptura del prestigio social del artista y de las fronteras entre el creador y el espectador es una de las aportaciones de Ernesto de Sousa al panorama artístico del Portugal de los años setenta acentuada tras su paso por la V Documenta de Kassel. Y ello se materializaba en su propia trayectoria como creador plástico, investigador, etnógrafo, director y crítico de cine o comisario de exposiciones. En esa búsqueda de la democratización cultural, el diseño gráfico fue uno de sus múltiples intereses explicitados en la formación de una extraordinaria colección de carteles nacionales e internacionales de cine, teatro, política, arte y otras materias a lo largo de la trayectoria vital de Ernesto de Sousa⁶.

Es también en 1969 cuando empieza a desarrollar su proyecto del “anti-filme” *Almada, un nome de guerra* (1969-72). La búsqueda de financiación, los trabajos de investigación sobre la etapa madrileña de Almada Negreiros⁷ (1893-1970) sería complementada con el trabajo de producción de los elementos gráficos que darían forma al concepto de *mixed-media* en que acabó este proyecto. El Estudio Quid y la Serigrafía Coloprint de Vigo fueron esenciales para completar ese trabajo.

El display publicitario que se editó para promocionar la aparición del Estudio Quid llevaba un manifiesto titulado con una cita del diseñador italiano Silvio Russo: “*L'importante é la libertà di imaginare immagini imprevisi*”. Dicho texto fue escrito por Xosé Luis Méndez Ferrín, catedrático de instituto y destacado escritor en lengua gallega. Ferrín acababa de salir de prisión acusado de propaganda ilegal por su actividad política en el marco del nuevo nacionalismo gallego⁸. Como miembro

6 La colección de carteles de Ernesto de Sousa está ahora integrada en la Coleção Berardo y muestra la trayectoria personal de sus viajes, sus intereses políticos, estéticos y políticos. *Your body is my body – O teu corpo é o meu corpo* fue el título de la exposición realizada en el Museu Coleção Berardo en 2015 con más de cuatrocientos carteles.

7 José de Almada Negreiros (São Tomé, 1893-Lisboa, 1970). Pintor, dibujante, escritor, escenógrafo y autor de performances, formó parte del grupo de la revista *Orpheu*, junto a Fernando Pessoa y Mário de Sá-Carneiro. Participó de la vanguardia futurista (Modernismo en Portugal) y en las principales corrientes artísticas posteriores. Es una referencia esencial del arte y la cultura portuguesas del siglo XX.

8 Xosé Luis Méndez Ferrín (Vilar dos Infantes, 1938) había participado en la fundación de la Unión do Povo Galego (UPG) en 1964, un partido nacionalista y comunista.

de la Agrupación Cultural de Vigo había participado en las Jornadas Galaico-portuguesas organizadas por Calvet en la ciudad y en las que había participado Ernesto de Sousa.

Ferrín escribía aquel manifiesto de intenciones tras la puesta en común con Ernesto de Sousa que era el que lo firmaba y que sintetizaba las ideas que ya había escrito en *Artes Gráficas. Veículo de intimidade* (1965). En él se teorizaba sobre el papel que el diseño gráfico y la comunicación visual estaban destinados a tener en el nuevo mundo salido de las revoluciones sociológicas de los años sesenta y la revolución tecnológica que se estaba gestando en el mundo de las artes gráficas y visuales. El cuestionamiento del diseño como defensa de los intereses de la industria del consumo llevó a algunos movimientos radicales a defender la actividad ideológica del mismo. Fue el caso del “Anti-design” italiano o las innumerables propuestas de diseño salidas del mayo del 68 francés en las que el póster se convirtió en una forma de comunicación simple en la que se daba cabida a la experimentación visual y tipográfica.

La década de los setenta representó el momento de mayor desarrollo de la identidad corporativa y de los sistemas de identificación visual lo que propició una renovación de la tipografía que estará presente en Quid. El concepto anglosajón del *graphic designer* se incorporaba al léxico de la comunicación visual que reivindicaba esa figura como fundamental, por su cualidad de “inventor” en la práctica de la comunicación visual. Cuenta con la imaginación como materia prima y es el actor necesario en el seno de la comunicación de los mass media (cine, televisión, cartel publicitario, el logotipo publicitario, el packaging, etc.) de las sociedades modernas.

En definitiva, el Estudio Quid consideraba el *graphic design* como una disciplina nueva que utilizaba los recursos de los mass media pero que incorporaba la inteligencia para mejorar los medios de comunicación masiva. Y esa elaboración inteligente debía producirse en un ambiente en el que era necesario recuperar el “sentido de Fiesta que las modernas ciudades han perdido provisionalmente”, concluía el texto del display del Estudio Quid⁹. Ese ambiente de Fiesta movilizó al grupo que trabajó en el diseño y producción del material gráfico para *Almada, un nome de guerra*. La “Fiesta” entendida como un proceso de creación permanente en la que primaba la participación colectiva, algo común en los procesos artísticos de las décadas de 1960 y 1970. Para llevar a cabo esos proyectos artísticos, Sousa llevó a Vigo a algunos de sus alumnos del Curso de Formação Artística en la SNBA de Lisboa: Isabel Alves, Filomena Fernandes y María Manuela Torres se reunían con José y António Calvet, hijos de Eduardo Calvet, y Carlos Gentil-Homem que ya formaban parte de Quid.

El display publicitario del Estudio Quid fue redactado por el escritor Xosé Luis Méndez Ferrín en colaboración con Ernesto de Sousa.



El espíritu de Fiesta y trabajo en el Estudio Quid. 1972

En ColorPrint se filmaba toda la parte gráfica del filme. Jorge Forneiro, al frente de los trabajos de serigrafía, constata que a finales de los años sesenta todavía eran escasos los trabajos con las nuevas técnicas. En la imprenta Ezponda, junto a António Calvet, realizaba los primeros trabajos de serigrafía sobre un material novedoso entonces, el *glasspack*, un plástico semirrígido que permitía una impresión de calidad. Con la creación de ColorPrint, Eduardo Calvet apostaba por incorporar una maquinaria moderna para crear el taller de fotomecánica y serigrafía, donde optaba por las neumáticas de la marca italiana ArgonHT⁰. El diseño desarrollado en Quid para los carteles creados por Gentil-Homem pasaban a imprimirse en ColorPrint, donde se hacía realidad la combinación de imágenes con frases, poemas o letras vinculadas al imaginario de Almada.

La marca italiana ArgonHT existe desde 1951 y se dedica a maquinaria de serigrafía y electrónica.

10

Estamos neste momento a tratar da parte gráfica. Filmamos o grafismo aqui em Vigo numa oficina, a Color Print, em condições muito especiais. A parte gráfica consta de legendas com frases do Almada, palavras, poemas, uma investigação gráfica centrada na palavra. O Carlos Gentil-Homem inventa um grafismo fundamental. Tem uma importância extrema a palavra (escrita, falada, cantada), tudo a partir de elementos do Almada. [...] Ernesto de Sousa fala ainda da festa, das ceias, do convívio. Aqui em Vigo, com muita chuva, a alegria é a coisa mais séria da vida.¹¹

Extracto de una entrevista de Carlos Morais titulada "Ernesto de Sousa: um anti-filme, Um Nome de Guerra", *Diário de Lisboa*, 15 de Agosto de 1971.

11

Aquellas declaraciones al periodista del *Diário de Lisboa* en el verano de 1971 sintetizaban el carácter revolucionario de sus propuestas. La fiesta, lo colectivo, lo efímero o lo cotidiano son vías para la revolución social y política. A ello se sumaba su reivindicación de un individuo libre comprometido con la vida, que fusionase arte y vida: "Detesto espectáculos, detesto a arte... Só me interessa a vida... Gostaria da arte se toda a vida fosse arte... e é isso que deve acontecer..."¹²

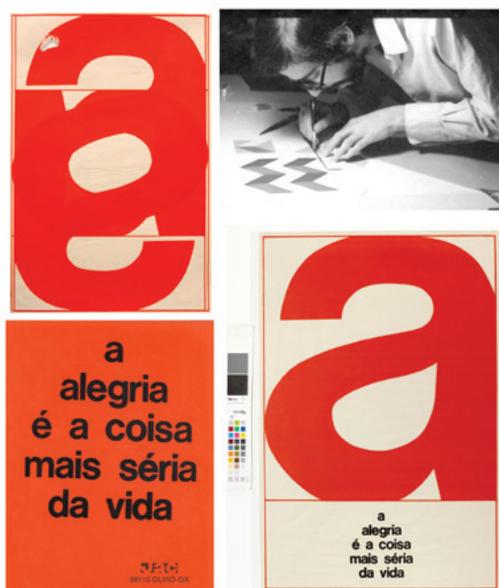
Ernesto de Sousa, "Sobre "Exercício de Comunicação Poética" e muitas outras coisas" (entrevista concedida a Rui Nunes), in *A Capital*, (Literatura & Arte), n.º 880, 5-8-1970.

12

El proyecto de Almada en Vigo partía de la admiración de Sousa sobre el futurista portugués, "o homem mais ex-

traordinario que me foi dado conhecer”¹³. El diálogo entre ambos artistas trascendía al medio cinematográfico al mezclar la pintura, el cine, la música, la expresión poética y las artes gráficas. La producción de esos materiales se realizaba de manera colectiva, con ese espíritu de Fiesta que tenía un carácter rupturista con respecto del artista individuo. La palabra se convertía en una herramienta fundamental para la comunicación y Gentil-Homem aprovechaba para experimentar con la Tipografía en muchos de los carteles, siempre a partir de los textos o la oralidad del propio Almada. Sousa reivindicó la “importância do estudo da letra, e dos sistemas de escrita em geral, para a compreensão das artes gráficas” (SOUSA, 1965) que explicaban así el interés que despertaban en él las teorías de la comunicación, la semiótica o el estructuralismo. La letra, como un material signifiante en sí mismo, pasa a tener un valor estético de acuerdo al color, las formas que genera o la disposición de las palabras. Se entroncaba así con los *collages* de Picasso y Braque, que habían introducido recortes de textos impresos como anuncios publicitarios o periódicos para realizar composiciones. El cubismo abría nuevos caminos para experimentar con la tipografía que continuaron otras vanguardias posteriores como el futurismo o el dadaísmo.

Ernesto de Sousa,
“Ainda não filmei as
varinas todas: o anti-
filme *Almada, Um Nome
de Guerra*”, *Diário
de Lisboa*, 16 de Abril
de 1970.



La tipografía como experimentación en los carteles para Almada, *Um Nome de Guerra*. Estudio Quid, 1972. CEMES

En el cartel de “a alegria é a coisa mais séria da vida” la protagonista es la tipografía. La letra helvetica era en esos momentos utilizada como un elemento de modernidad. El diseñador español José María Cruz Novillo declaraba que “este

país necesita una parada por la helvetica²¹⁴ para referirse a la necesidad de renovar la imagen visual del país en los albores del franquismo. Algo parecido encontramos en el trabajo de Gentil-Homem que quizás partía de un trabajo casi manual de los tipos y que marcaban ese espíritu renovador con las tipografía Helvetica tan frecuente a comienzos de los setenta en el campo de la publicidad y que, además, estaban dando el paso de la impresión tipográfica al offset.

Encontraremos la conexión con Almada a través de su trabajo artístico. En 1916 publicaba su *Manifiesto Anti-Dantas e por extenso*, un folleto escrito íntegramente en mayúsculas en el que utilizaba una mano tipográfica con un dedo apuntando en forma de revólver. Aquel grafismo que escenificaba el asesinato de Júlio Dantas, afirmaba el mensaje iconográfico del texto igual que la portada del manifiesto, con sus letras en rojo oscuro, funcionaba como una composición gráfica semejante a un cartel. La experimentación tipográfica la encontraremos también en *K4 O Quadrado Azul* (1917) donde, curiosamente, aparece el sello de una carta certificada recibida por Almada y expedida en Vigo el 15.08.1916. Una más que probable referencia a la correspondencia que el artista mantuvo con Robert y Sonia Delaunay, que en ese momento estaban residiendo en la ciudad gallega.

García Higuera, L. (29 de febrero de 2020) El hombre que diseñó España existe y puedes comprobarlo en este documental. *El Diario*. https://www.eldiario.es/cultura/cine/espana-cruz-novillo-comprobarlo-documental_1_1109156.html



Proyectos de serigrafía inspirados en el *Quadrado Azul* de Almada Negreiros (1917). Estudio Quid, 1972. CEMES

El *Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX* (1917) fue el manifiesto que Almada leyó al público lisboeta con la intención de romper con el tradicionalismo portugués a través de la provocación y el insulto. Un canto a la modernidad para construir la patria portuguesa del siglo XX que superará

la tradición. El rostro y las palabras del artista futurista se conjugaron en el cartel que Sousa y Gentil-Homem diseñaron en Vigo para publicitar la película. Un aforismo del artista acompañaba la imagen icónica de un Almada ya mayor al que Sousa estaba rescatando del olvido como referente para las nuevas generaciones de artistas: “vós os portugueses da minha geração que como eu não tendes culpa nenhuma de serdes portugueses **INSULTAI O PERIGO**”.



Proyectos de serigrafía inspirados en el *Ultimatum às Gerações Futuristas Portuguesas do Século XX*, Almada Negreiros (1917). Estudio Quid, 1972. CEMES

Además del cartelismo que acompañaba el proyecto de *Almada, um nome de guerra*, también hay que detenerse en el trabajo realizado para producir las diapositivas que acompañaban el *mixed-media*. En ellas el papel protagonista era la PALABRA y la experimentación tipográfica filmada en blanco sobre fondo negro. El juego tipográfico con los textos del propio Almada Negreiros fueron preparados para proyectar sobre las imágenes filmadas durante la *performance*. Color-Print contaba ya con una máquina de composición tipográfica Morisawa que permitía componer los textos además de las plantillas de Letraset de la época, que hacían de ello casi un trabajo de “Lettering” donde cada letra o palabra actúa como una ilustración. El proceso de fotomecánica posterior hacía

posible la ampliación de los tipos y la combinación y manipulación de los mismos para dar forma a composiciones visuales menos convencionales.



Bicha Torres trabajando sobre las diapositivas elaboradas para el *mixed-media Almada, Um Nome de Guerra*. Estudio Quid, 1972. CEMES

El trabajo fotográfico de Gentil-Homem y Juan Luis Vilar Cardona (Vigo, 1948) abastecía las necesidades del Estudio. Las fotografías del primero para el proyecto *O teu corpo é o meu corpo* fueron realizadas también en Vigo y reproducidas en formato cartel, “o cartaz da maça” como sería conocido por los miembros de Quid. Aquella fotografía de un seno femenino formaba parte de un proyecto para un libro titulado *O teu corpo* que se completó con una serie de pósters en los que Gentil-Homem pretendía intervenir mediante tratamiento fotográfico y un enfoque abstracto de la imagen realizado a propósito mediante la luz y el encuadre de las tomas. En una carta que le dirige a Ernesto de Sousa le indicaba que dudaba de la idea de la reproducción en serigrafía de este proyecto, como le había sugerido Eduardo Calvet, aunque reconocía que abarataría los resultados y permitiría mayor reproducción. También le sugería que no era mala idea la elaboración de un libro de artista que podría ser comprado por “bibliófilos caturras e coleccionadores de muita massa” con los que poder financiar su edición para en el futuro editar versiones del mismo más baratas y para todos los públicos¹⁵.

En marzo de 1972, Ernesto de Sousa regresó a Vigo para impartir otra conferencia en la Agrupación Cultural de Vigo cuyo título era “Comunicación audiovisual”. Esa visita coincidía con el proceso final de producción de los materiales de Almada y nos vuelve a hablar del papel que el diseño gráfico estaba tomando en el discurso teórico de Sousa. Meses después acu-

Carta de Carlos Gentil-Homem a Ernesto de Sousa. Lisboa, 26 de julio de 1972.

15

diría a la V Documenta de Kassel donde se estaba produciendo un debate sobre la alta y la baja cultura, sobre la producción y la recepción artística, sobre el valor de lo efímero.

Gran parte del material producido para *Almada, um nome de guerra* sería utilizado en otros proyectos posteriores de Ernesto de Sousa. Fue el caso de la exposición *Do Vazio á Pro-Vocação* en la Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa (1972) o en *Alternativa Zero*, comisariada por él mismo en la Galería Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa (1977). Aquella exposición trataba de aunar dos propuestas que completaban la concepción estética de Ernesto de Sousa: la reivindicación del pasado y la apuesta por el futuro¹⁶. El reconocimiento de la vanguardia histórica representada en la muestra de “Os pioneiros do modernismo em Portugal”, en el que estaban representados los futuristas Almada Negreiros, Eduardo Viana, Amadeo de Souza-Cardoso y Guilherme de Santa Rita. Y el papel de las artes gráficas en la estética de la sociedad contemporánea que se mostraba en la exposición “A vanguarda e os meios de comunicação – o cartaz”, donde se exponía una parte de su colección de carteles, pósters y fotografías de su archivo personal, donde estaban muchos de los realizados en el Estudio Quid de Vigo.

EL ESTUDIO QUID, UN PROYECTO DE DISEÑO GRÁFICO EFÍMERO.

Mientras que el colectivo de creadores portugueses dirigidos por Gentil-Homem y Sousa trabajaban en sus proyectos de artes visuales, el trabajo del Estudio Quid más cercano a la realidad viguesa de comienzos de los setenta buscaba un espacio en el mercado de las artes gráficas de la ciudad. La necesidad de rentabilizar el proyecto del Consorcio Industrial do Miño se materializaba en el diseño e impresión de productos como carteles, material de oficina, anuncios publicitarios, calendarios o pósters. Algunos de aquellos productos estaban claramente influidos por la experiencia de los proyectos artísticos desarrollados por Sousa y Gentil-Homem. Un ejemplo lo encontramos en las propias publicidades elaboradas para el Consorcio donde de nuevo la tipografía y la palabra volvían a ser los protagonistas, acompañados de unos textos elaborados por Méndez Ferrín, y donde se reafirmaba aquella carga teórica sobre el papel del diseño gráfico además de introducir ciertos mensajes políticos y sociales no exentos de ironía o “retranca” gallega.

El proyecto expositivo *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* fue comisariado por Ernesto de Sousa y tuvo lugar en la Galería de Arte Moderna de Belém (1977). La muestra, que contó con la participación de 55 artistas, fue uno de los hitos del panorama artístico de vanguardia en el Portugal posterior al 25 de Abril. Se completaba con tres pequeñas muestras: “Os pioneiros do modernismo em Portugal”, exposición fotográfica y documental de los pioneros del futurismo portugués; “A vanguarda e os meios de comunicação – o cartaz”, donde se exponía material gráfico de los movimientos europeos de vanguardia europea, sobre todo relacionados con “Fluxus”; y “A Floresta”, donde se combinaba una serie de tiras de papel realizadas por el Círculo de Artes Plásticas de Coimbra junto a una serie de piezas de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo y Túlía Saldanha.

La serigrafía, como las grandes cosas, nace en China / Tardó en llegar a Galicia, como otras grandes cosas / El serígrafo imprime sobre todo: papel, plásticos, tejidos, metal, corcho, vidrio... / El serígrafo imprime sobre todo las formas y volúmenes / El serígrafo imprime con amor. Es siempre un artesano y un artista. / Disponemos ya de un equipo de vanguardia.

¡SI! Tenemos una vocación: ¡LAS ARTES GRÁFICAS! El hombre se comunica con palabras. Y con imágenes significativas. La industria gráfica proyecta sobre el mundo palabras e imágenes significativas. Nosotros proyectamos sobre la industria Gráfica productos y servicios de vanguardia. Servimos a la Industria Gráfica en todos sus niveles. Es nuestra vocación. Le damos todo. Y, con las cosas, los hombres y su pericia.

¡Tenemos derecho al Placer Permanente! El poeta ha dicho: “un objeto es un placer permanente”. Existen lavadoras, tarjetas, cajas de cerillas, emblemas, carteles, libros, botellas, signos, marcas, anuncios como este, mil objetos. Tenemos derecho a que sean cosas bellas. En el Estudio QUID nos dedicamos al diseño gráfico, diseño visual, diseño industrial, diseño de stands, diseño de interiores, investigación y fotografía. Estudio Quid mejorará la imagen de Galicia.

Textos escritos por Xosé Luis Méndez Ferrín para carteles publicitarios del Estudio Quid, con diseño de Álvarez Bao.

El vigués Francisco Álvarez Bao (Vigo, 1947) fue autor de aquellos diseños gráficos que estuvieron influidos por el grupo de creativos portugueses. Aunque Bao ya tenía una cierta trayectoria como dibujante, ilustrador publicitario y cartelista para la escena del teatro y la música en Vigo. En su obra encontraremos referencias al *por art*, a la contracultura generada por el movimiento hippie o al *comic underground* que comenzaba a tener presencia en la década de los setenta en España¹⁷.

Los diseños publicitarios que Álvarez Bao realizó para el Estudio Quid son muestra de esas influencias. Por una parte tenemos los trabajos apoyados en la experimentación con la Palabra y la Tipografía. Los trabajos en los que predominan formas geométricas tanto en carteles como en logotipos. Y finalmente los trabajos en los que se hace evidente la presencia de referencias al lenguaje del comic o la repetición se-

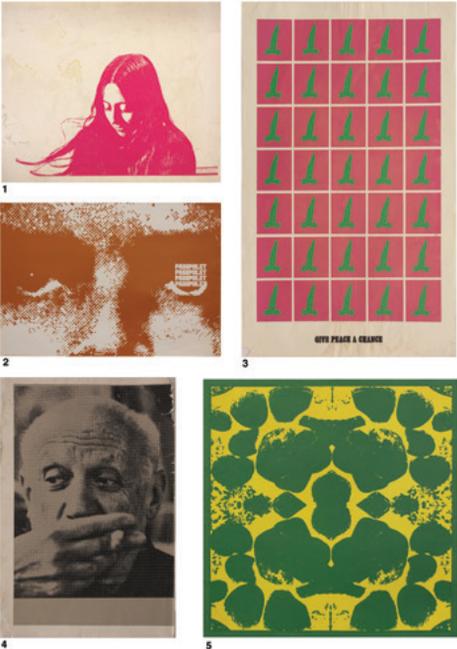
La editorial Fundamentos 17 publicaba la primera antología del comic estadounidense en 1972, *Comix underground USA*.

riada de imágenes tomada de los artistas norteamericanos del *pop art* como Warhol.



Publicidad diseñada por Francisco Álvarez Bao para el Estudio Quid, 1972-3.

En ese mismo contexto podríamos incluir los diez pósters que Gentil-Homem diseñó dentro del proyecto comercial del Consorcio Industrial del Miño. En ellos también encontramos referencias estéticas del arte psicodélico de los años 60 y setenta como el *pop art* (“Give Peace a Chance” o “verde y amarillo”), el *op-art* (“Terra Nosa”) o el surrealismo (*Pamphlet*). La cultura gallega tenía su cabida en los carteles que se inspiraban en algunos textos del poemario de *Longa noite de pedra* del vigués Celso Emilio Ferreiro; “La muerte es como un árbol”, “Silencio” o “Unha vez”. Este mismo cartel se utilizó años más tarde para el V Festival Internacional *Mixed-Media* de Gante, Bélgica (1975).



Selección de pósters diseñados por Carlos Gentil-Homem para el Estudio Quid, 1972. 1. Silencio, 2. Pamphlet, 3. Give Peace a chance, 4. Picasso, 5. Verde y amarillo. CEMES

Otro de los proyectos que se intentaron realizar desde Quid fue la edición e impresión de publicaciones dedicadas al

arte gallego y portugués. Durante el año 1973 la correspondencia entre Ernesto de Sousa y Méndez Ferrín hace referencia al proyecto “Viva el Amor”. Se trataba de constituir una sociedad privada en la que participaban Sousa, Méndez Ferrín, Gentil-Homem, Álvarez Bao y el propio Consorcio Industrial del Miño. La idea era contactar con artistas visuales (“outrora ditos plásticos”, señalaba Ernesto de Sousa¹⁸) para colaborar en este tipo de publicaciones. La propuesta, ya mencionada por Gentil-Homem, de buscar una excelencia de las publicaciones de estos libros de artista llevaban a Sousa a hablar de ediciones de “luxo e extra-luxo; esta última destina-se a certos obcecados a cuja muita “massa” se deve praticar o roubo legal”. Aquel comentario que revelaba el carácter político que sustenta su discurso artístico preveía ediciones más asequibles que el propio Eduardo Calvet captaría mediante una publicidad directa personalizada¹⁹.

Desde Lisboa, Sousa se prestaba a escribir el corpus documental de las publicaciones y contactar con los artistas emergentes en ese momento como Lourdes Castro, Henrique Manuel, Helena Almeida, José Rodrigues, João Cutileiro, Noronha da Costa, Fernando Calhau, Sá Nogueira y otros. Entre los artistas gallegos cabe señalar el contacto establecido con Luis Seoane, uno de los artistas renovadores de la gráfica española desde el exilio en Argentina. Seoane había regresado a Galicia en 1963 con el apoyo de Isaac Díaz Pardo con el que pondría en funcionamiento el Laboratorio de Formas (1968) que dará lugar a la renacida Fábrica de Sargadelos de cerámica entre otros proyectos.

El catálogo de la Associação Internacional de Críticos da Arte / Secção Portuguesa (AICA/SP) del 72 tal vez fue la primera y única publicación diseñada por Gentil-Homem desde Quid.

El proyecto del Estudio Quid se preparaba para concurrir en un evento que iba a tener lugar en Vigo en 1973, la World Fishing Exhibition. Un evento internacional que se celebraba por primera vez fuera del Reino Unido y que reconocía el potencial económico de la industria pesquera y conservera de la ciudad. Sin embargo, el Estudio Quid apenas logró encargos para aquella muestra y la gran inversión que había supuesto la creación y puesta en marcha del Consorcio Industrial del Miño no lograba asentarse en el mercado vigués. La empresa entró en pérdidas económicas y Eduardo Calvet desapareció de la ciudad acuciado por las deudas con los accionistas de la empresa. Aquel sueño se desmoronó y la empresa entró en un proceso de autogestión hasta su desaparición. Carlos Gentil-Homem retornó a Portugal, donde siguió trabajando como di-

18
Carta de Ernesto de Sousa a Carlos Gentil-Homem y Xosé Luis Méndez Ferrín. Lisboa, 23 de abril de 1973. Acervo Isabel Alves.

19
Correspondencia entre Ernesto de Sousa y Méndez Ferrín conservada en el Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa (CEMES). Carta de Ernesto de Sousa, Lisboa 23 de abril de 1973.

señador gráfico en algunos proyectos de Ernesto (cartel para las actuaciones del Living Theatre en Lisboa y Oporto en 1977) o en el activismo político, como son sus carteles para el Partido Revolucionário do Proletariado, Brigadas Revolucionárias (PRP-BR) de los años 1975-6. Ernesto de Sousa continuó como agitador cultural a través del comisariado, la reflexión teórica y la incorporación de las corrientes artísticas europeas en el panorama artístico portugués previo al 25 de abril.

Lamentablemente el proyecto del Estudio Quid no tuvo continuidad en la historia del diseño gráfico vigués que, igual que el resto de Galicia, a comienzos de la década de los setenta mantenía escasos ejemplos innovadores. La inauguración de la fábrica de Sargadelos en 1970 y la labor renovadora del lenguaje gráfico que desarrollaron Isaac Díaz Pardo, Xosé Díaz y Luis Seoane en Edicións do Castro, Laboratorio de Formas, Cerámica y Seminario de Sargadelos fue un hito decisivo en la apertura a nuevos lenguajes. Aquello no pasó desapercibido para Calvet y Ernesto de Sousa, que trataron de contactar con Luis Seoane en 1973. Para Pepe Barro, diseñador e investigador, el Estudio Quid fue uno de los escasos ejemplos de renovación gráfica en Galicia (BARRO: 2014). Pero en Vigo sólo perduró la carrera creativa de Francisco Álvarez Bao en el mundo publicitario o la de Vilar Cardona en la fotografía editorial (Editorial Xerais) e industrial. Con el paso de los años, uno de los compositores de música contemporánea más importantes de Galicia, Enrique X. Macías, volvió a unir a Vigo con Portugal gracias a la relación que mantuvo con Jorge Peixinho, colaborador en las experiencias de happening de algunos de los proyectos de Ernesto de Sousa.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Víctor M. e outros. 2005. *Design Português, 1960/1979*. Matosinhos: ESAD.
- BARRO, Pepe. 2014. *O como é o que conta: Trinta artigos sobre o deseño, a cultura e a imaxe da Cultura*. A Coruña: Barro deseño.
- FERREIRA GOMES, João Rafael. 2014. “Ernesto de Sousa, vanguarda e Almada Negreiros”. *Revista de História da Arte* n.º 2. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: 232-243.
- FUNDACIÓN DIDAC (coord.). 2018. *Galicia. O deseño como motor*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- MATEO ÁLVAREZ, José Luis. 2020. “O Estúdio Quid, o design gráfico portugués en Vigo”. *Glaukopis, Boletín do Instituto de Estudos Viguéses*, ano XXV, 25: 297-324.

- MÉNDEZ FERRÍN, X.L. 2017. “Óscar Lopes na Galiza” en “Nos cem anos de Óscar Lopes”, *Gazeta Literária*, n.º1. Associação dos Jornalistas e Homens de Letras de Porto: 26-30.
- SILVA, Porfírio. 4 de enero de 2017. Dr. Eduardo Calvet de Magalhães: A memória viva de um intelectual ao serviço das Artes! Blogpost. <http://mukangebooks.blogspot.com/2017/01/dr-eduardo-calvet-de-magalhaes-memoria.html>
- SOUSA, Ernesto de. 1965. *Artes Gráficas, Veículo de Intimidade, As Artes Gráficas e a Cidade*. Porto. Inova.
- SOUSA, Ernesto de. 1977. *Alternativa Zero: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*. Catálogo de la exposição Alternativa Zero, Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna.
- SOUSA, Ernesto de. 1987. *Ernesto de Sousa: Itinerarios*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Casa de Serralves.
- SOUSA, Ernesto de e outros. 2015. *O teu corpo é o meu corpo: Ernesto de Sousa: Colecção de cartazes*. Lisboa: Museu Colecção Berardo.
- TAVARES, Emilia. 2021. *Ernesto de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- WRONG WRONG MAGAZINE. 15.05.2015. <https://wrongwrong.net/breves/todo-o-cartaz-e-politico>.

A *mail art* de Ernesto de Sousa: uma vanguarda de solidariedade

O presente artigo propõe explorar o envolvimento de Ernesto de Sousa com o movimento internacional de *Mail Art* ao longo das décadas de 1970 e 1980. Começando por apresentar um breve retrato do movimento, e destacando o papel central do grupo Fluxus na sua difusão, parte-se para uma reflexão sobre o seu contacto com Ernesto de Sousa. Procura-se compreender o modo como estas relações contribuem para e se alinham com as pesquisas e atividades curatoriais que Ernesto de Sousa desenvolve nos mesmos anos, acentuando em si a diluição dos papéis de artista, crítico e divulgador de arte através da adoção do termo “operador estético”. Por fim, reflete-se sobre a potencial abordagem à história da arte que é sugerida tanto pelo percurso de Ernesto de Sousa como pelos princípios basilares da *Mail Art*, e os desafios que levanta.

Palavras-chave: Ernesto de Sousa;

Fluxus;

Mail Art;

Arte Conceptual

This article aims at exploring Ernesto de Sousa’s participation in the international *Mail Art* movement through the decades of 1970 and 1980. By presenting a summary of the *Mail Art* movement, highlighting the role Fluxus played in its dissemination, it will then be possible to reflect on the connections Ernesto de Sousa established with and inside the *Mail Art* Network. We aim at understanding how these relationships contributed to and aligned with the research and curatorial activities Ernesto de Sousa developed in these same years, diluting in his work the roles of artist, art critic and promoter under the new term “aesthetic operator”. This route leads to a reflection on the potential approach to art history proposed by Ernesto de Sousa’s work and the key principles of *Mail Art*, as well as its inherent challenges.

Keywords:

Ernesto de Sousa;

Fluxus;

Mail Art;

Conceptual Art

Margarida Moura

(NOVA FCSH)

Revisão científica:
Leonor Oliveira
Rui Torres

(IHA / NOVA FCSH)
(Universidade Fernando Pessoa, Porto)

1. A REDE INTERNACIONAL DE MAIL ART

O movimento da *Mail Art* desenvolve-se a partir do final da década de 1950, surgindo como um dos frutos de uma crescente experimentação em torno das fronteiras entre artes e de um questionamento do papel do artista e do lugar da arte e das suas instituições na vida quotidiana. Identifica-se como um sistema alternativo aos circuitos oficiais de produção e distribuição de arte e à lógica especulativa do mercado de arte, encontrando no grupo Fluxus um dos seus principais agentes de divulgação e expansão. Este sistema alternativo estabelece-se sobre o sistema burocrático dos serviços de correio por, devido ao seu alcance praticamente mundial e custo relativamente acessível, proporcionar a oportunidade de criar uma rede de comunicação global sem centros ou hierarquias, na qual todos poderiam participar sem restrições. Este sistema internacional de artistas distribui o seu trabalho não através de museus ou galerias, mas enviando-o pelo correio a uma lista de contactos em constante expansão. Primeiro por conveniência, sendo objetos fáceis de enviar, e posteriormente por tradição, certas formas de arte ficaram associadas à *Mail Art*, entre elas: postais, livros de artista, material impresso, selos de borracha, selos de artista ou posters, entre outros.

Um dos valores centrais da *Mail Art* – e do grupo Fluxus – é a aproximação entre arte e vida (Friedman 1998, 246), entendida como oposição a um meio artístico elitista e desligado da realidade social e da vida quotidiana. Marcel Duchamp constitui uma das principais inspirações por detrás desta motivação, frequentemente admirado por vários artistas Fluxus por ter, nas suas obras, atingido a fusão entre arte e vida ao incluir objetos do quotidiano no seu trabalho (Friedman 1998, 221). Partindo desta herança, o grupo Fluxus irá levar esta ideia mais longe, associando à fusão entre arte e vida a diluição dos limites entre artes, em contraste nítido com ideais modernistas de depuração estética e esvaziamento de referentes quotidianos preconizados por críticos como Clement Greenberg, apelando a que cada arte se cingisse aos limites do seu *medium*. Esta rede de comunicação aberta a qualquer pessoa, em qualquer parte do mundo, seria a concretização plena da fusão entre arte e vida, em que qualquer um pode ser artista, em que a divisão entre artes deixa de fazer sentido porque a separação entre arte e público também já não existe.

Os objetos estão sujeitos a um estado de transformação constante ao longo da sua viagem na rede de *Mail Art*, verificando-se exemplos de peças que vão sendo alteradas ao passar

por destinatários diferentes, cada um acrescentando algo, não se chegando a definir a sua forma ou destino final. Acentuando este espírito colaborativo, desenvolveu-se também a prática de artistas, coletivos ou instituições organizarem projetos internacionais, enviando convocações subordinadas a um dado tema ou ideia e reunindo as participações recebidas numa peça ou exposição final. Os responsáveis pela organização destes projetos deveriam, em troca, enviar a cada participante uma folha com o contacto de todos os participantes, assim permitindo a expansão de redes de contactos.

Idealmente, as obras de *Mail Art* são criadas especificamente para circulação, reprodução e transformação, convidando cada participante a interagir com o material que recebe – são, essencialmente, *obras abertas*, evocando o título da obra de Umberto Eco que constituiu uma importante referência para artistas como Ernesto de Sousa ou o grupo Fluxus, entre outros, pelo papel que desempenhou na consolidação de uma abordagem à arte que valoriza a intervenção do espectador como elemento que completa a obra (Santos 2007, 22). Esta dinâmica de interação em rede veio a afirmar-se como o principal objetivo da *Mail Art*: estabelecer um diálogo que é mantido através de trocas constantes, sendo a intenção de comunicar mais valiosa do que os objetos enviados. O artista belga Guy Bleus redigiu um guia de iniciação à *Mail Art* no qual define esses objetos do seguinte modo:

The material used in M-A is not the most important thing. Communication is the main point (being realized by language, signs, materials, ideas, symbols, ...). Almost every object can be medium – vehicle – of communication and be sent by post (Bleus, 1983).

A *Mail Art* procura subverter a lógica do mercado de arte oficial ao criar uma economia baseada na troca recíproca de comunicação, operando em contraste com a lógica capitalista do mercado de arte ao valorizar a intenção de comunicação mais do que os objetos enviados, e inserindo-se numa tendência de desmaterialização da obra de arte teorizada por Lucy Lippard, no sentido em que o objeto artístico perde a sua qualidade irrepetível e, conseqüentemente, o seu valor de mercado (Lippard 1997). A questão da materialidade no contexto da *Mail Art* é frequentemente debatida, com alguns artistas e autores – como o exemplo anteriormente mencionado de Guy Bleus – a afirmar que os objetos são secundários no processo de comunicação e que a *Mail Art* é meramente conceptual, e propostas mais recentes – como o estudo de Theis Vallo Madsen sobre o arquivo de *Mail Art* do artista dinamarquês Mogens Otto Nielsen – que propõem um novo

olhar para estes objetos, estudando-os não só como via para a comunicação, mas também como espaços de experimentação formal e de formulação de novas linguagens artísticas (Madsen 2015, 8). Retirando às obras o seu valor de mercado, esta economia de troca e a ênfase que coloca na comunicação em detrimento do objeto permite, também, retirar da equação a crítica de arte especulativa: se o propósito da *Mail Art* é a intenção de comunicar, não se poderá avaliar como “boa” ou “má” *Mail Art* – ou é *Mail Art* e uma troca eficaz de comunicação, ou não (Bleus 1984).

A rede de *Mail Art* germinou no final da década de 1950 em Nova Iorque, sendo o artista americano Ray Johnson frequentemente celebrado como o seu fundador, por nesta altura ter começado a enviar algumas das suas colagens a uma rede privada de colegas e amigos, que gradualmente se oficializou sob o nome *New York Correspondance School* (NYCS), incluindo artistas Fluxus como Dick Higgins e Nam June Paik. Sem negar a atividade pioneira de Johnson, o historiador de *Mail Art* John Held Jr. salienta que os valores morais, sociais e estéticos da *Mail Art* germinaram na atmosfera de experimentação que se desenvolveu na Black Mountain College, que Johnson frequentou: “Unquestionably the rare atmosphere of Black Mountain College in the 1940s was elaborated into Happenings, performance art, and certainly mail-art, as it was performed by Ray Johnson. Any history of mail-art may well go back toward envelopes beautifully decorated by a painter writing a letter. But a history of the network should reach into Black Mountain College” (Held 2015, 44).

Partilhando também a herança da Black Mountain College – e partilhando com Johnson referências como a influência profunda de John Cage, através de quem estes artistas tomaram contacto com conceitos como o *readymade* duchampiano e a incorporação na arte de objetos do quotidiano (Santos 2007, 165) – o grupo Fluxus tornou-se no principal agente de difusão e expansão da rede internacional de *Mail Art*. Esta associação é desde logo evidente pela utilização do termo “rede internacional de *Mail Art*”, uma vez que o termo deriva de um conceito desenvolvido por Robert Filliou e George Brecht – dois dos artistas Fluxus mais envolvidos com a *Mail Art*: uma “Rede Eterna” de artistas, que por sua vez partiu do conceito da “festa permanente”, incorporando nestes termos ideais Fluxus como o de aproximação da arte e vida e de colaboração entre artistas num processo estético de celebração do quotidiano (Filliou 1970, 205). A ideia da Rede Eterna ganhou nova exposição na celebração do 1000011º aniversário da arte em 1963 – celebrado a 17 de janeiro por proposta de Filliou –, na

Califórnia, considerado um dos primeiros grandes eventos a reunir presencialmente artistas de *Mail Art*. A partir deste ponto o conceito da Rede Eterna tornou-se praticamente sinónimo da rede internacional de *Mail Art*, simbolizando a visão poética de um conjunto de artistas que, em lugares distintos no mundo, trabalhavam em conjunto e mantinham um diálogo constante através dos serviços postais.

Do mesmo modo que a *Mail Art* nunca constituiu um movimento claramente definido, também o Fluxus nunca foi um grupo fixo de artistas, sendo mais apropriadamente descrito como uma rubrica sob a qual artistas de diferentes pontos no mundo se cruzavam e colaboravam em torno de princípios comuns, entrando e saindo do grupo de modo fluído. Um destes princípios comuns consistia numa forte vertente pública nos seus projetos. Festivais de grandes dimensões, múltiplos programas de publicações, extensas digressões de performances e concertos, entre outros, são testemunho da procura por uma prática artística que dilui as fronteiras entre artes, que aproxima arte e vida ao retomar a ideia da *obra aberta* e a necessidade de intervenção dos espectadores, na qual a *Mail Art* encaixou perfeitamente. Os artistas Fluxus começaram a experimentar com o serviço de correios, destacando-se a editora *Something Else Press* e respetiva *newsletter*, fundada por Dick Higgins em 1963, que criou um meio de custo acessível para a partilha de arte e ideias com milhares de leitores, e divulgando trabalhos de *Mail Art* de artistas como Robert Filliou, George Brecht, Daniel Spoerri ou Ben Vautier, entre outros. O serviço de correios passou a ser uma outra componente da peça de *Mail Art*, sendo esta constituída pela intenção de comunicação, pelo objeto enviado e pela submissão do mesmo ao serviço postal e a quaisquer vicissitudes que daí pudessem ocorrer, fazendo da peça uma espécie de *event* dentro do circuito de *Mail Art*, e tornando ainda mais complexo o debate em torno da materialidade na *Mail Art*.

Ben Vautier é autor de uma das mais célebres peças de *Mail Art*, representativa deste processo de diluição das fronteiras entre artes e do seu carácter de *happening*. *Postman's Choice*, de 1965, corresponde a um postal com dois lados idênticos, contendo em ambos espaço para uma morada e a colagem de um selo, incentivando o remetente do postal a escrever duas moradas diferentes em cada lado, colocando um selo em ambos antes de o enviar pelo correio, deixando ao carteiro a decisão final de escolher a morada de destino do postal (Madsen 2015, 28). Esta experiência evidencia o carácter da *Mail Art* enquanto arte de processo, consistindo a “obra” na colagem entre o trabalho criado pelo remetente,

a submissão do mesmo ao acaso do sistema de correios (neste exemplo enfatizado pelo papel desempenhado pela decisão do carteiro), e da receção ativa do recipiente: a obra de *Mail Art* só é concretizada quando dá lugar a uma troca de comunicação. A peça de *Mail Art* é igualmente parte material e parte conceito: a comunicação é performativa e conceptual, e o objeto enviado materializa a intenção de comunicar.

Entre as décadas de 1970 e 1980, a rede internacional de *Mail Art* atingiu uma escala global, que Ken Friedman descreve como uma comunidade genuína, com um compromisso político, social e moral até então quase inexistente: “This was [...] an era characterized by moral intensity I hadn’t seen since the 1960s, by passion, by commitment and by a real interest in the network, a network seen as a human phenomenon more important than art” (Friedman 1995, 15).

Nesta nova era da rede internacional destacam-se artistas que associam a atividade de correspondência a um maior potencial de ativismo e intervenção social e política, e apresentam um novo empenho em documentar o movimento. Vittore Baroni¹ e Chuck Welch (ou CrackerJack Kid, como também é conhecido) começam a participar na rede de *Mail Art* na década de setenta – ambos permanecendo até hoje como dois dos principais divulgadores do movimento e amplamente ativos na rede –, tendo o primeiro publicado e distribuído autonomamente cem números da revista *Arte Postale!*, e o segundo organizado duas obras centrais ao estudo do movimento, *Networking Currents* (1986) e *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. São exemplos na Europa de Leste Robert Rehfelt ou Pawel Petasz, vendo na *Mail Art* uma oportunidade de comunicação para lá da Cortina de Ferro, e encontrando nessa comunicação um ato de resistência à opressão estatal (Bazin et al. 2016, 257). Rehfelt é considerado um dos primeiros artistas e principais difusores de *Mail Art* na República Democrática Alemã²; o polaco Petasz foi responsável pela criação da revista *Commonpress*, dedicada exclusivamente a *Mail Art*, sendo cada número organizado por um artista diferente em qualquer parte do mundo, simultaneamente enfatizando o carácter transnacional da rede de *Mail Art* e permitindo que a revista fosse divulgada periodicamente, chegando a um público vasto, o que não seria possível sob a censura e vigilância constantes do Estado na Polónia (Petasz 1995, 92)³. Na América Latina, destaca-se a figura de Clemente Padín⁴, no Uruguai, cuja prática de *Mail Art* assume um cariz marcadamente militante, evidente por exemplo na organização da primeira exposição de *Mail Art* Latino-Americana em 1974, em plena ditadura militar, e produzindo uma série de selos

“Index: Vittore Baroni”, Lomholt Mail Art Archive. Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/vittore-baroni>

1

“This was, therefore, an exchange of material and symbolic goods that communicated information in the form of messages intended to criticize the GDR system, denounce the destruction of the environment, protest against nuclear weapons or caricature human behaviour. For the mail artists, this was about defending the freedom of speech, freedom of the press, freedom to travel and artistic freedom, among other things. Despite the violation of postal secrecy by the Stasi, which controlled, documented, and retained certain consignments, the establishment of contact was, nevertheless, the most important aspect”. (Bazin et al. 2016, 259).

2

“Mail Art itself probably had little effect in breaking down Communist oppression. In a larger sense, however, Mail Art helped to free Polish artists from a feeling of rejection by others in the world”. (Petasz 1995, 92).

3

“Index: Clemente Padín”, Lomholt Mail Art Archive. Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/clemente-padin>

4

postais em que condenava a supressão de direitos humanos por parte do regime. A sua prisão, entre 1977 e 1977, suscitou protestos por todo o mundo e vários projetos de *Mail Art* em seu nome.

A rede de *Mail Art* consolida-se, aos olhos dos participantes, como uma autêntica comunidade apesar das distâncias geográficas, o que levou ao surgimento, na década de 1980, do movimento de “Turismo” de *Mail Art*. O artista de *Mail Art* Lon Spiegelman chegou a afirmar⁵ que neste período os artistas de *Mail Art* trocaram o selo postal por bilhetes de avião (Welch 1986, 27), analogia que descreve o modo como a troca de comunicação na rede de *Mail Art* ganhou uma nova dimensão, dispensando a troca de objetos em prol da circulação dos próprios artistas para conviver e colaborar com outros participantes, intensificando a aura de festa e celebração inerentes ao conceito de Rede Eterna de Robert Filliou. Vários artistas descrevem este período em primeira mão, como é o caso de Ginny Lloyd, artista de *Mail Art* americana que documentou a sua viagem pela Europa entre 1980 e 1981. Narrando a sua viagem pela Europa, comenta o modo como foi calorosamente acolhida – em Inglaterra, nos Países Baixos, na Alemanha, passando por Berlim, Kassel e Frankfurt, em França, Itália, Polónia, Bélgica – por artistas que conhecia e que não conhecia, com quem já se tinha correspondido ou não, aproveitando as suas estadias para desenvolver novos projetos e colaborações e dando testemunho do entusiasmo que permeava as ligações estabelecidas sob o signo da rede internacional de *Mail Art*:

The Mail Art network does work. I was received by artists everywhere who had heard of my tour. Many times they would be in touch with another artist I planned to see, and would send invitations for visits via the mail. Some were artists I had corresponded with previously; some not. That made no difference, for each artist was eager to hear news about Mail Artists I knew in the U.S.A., about previous visits to artists in Europe, to meet and to show me their archives/projects. I completed many projects in collaboration with each artist. (Lloyd 1981)

Esta citação evoca o conceito das “comunidades imaginadas” desenvolvido pelo historiador Benedict Anderson que, ainda que originalmente utilizado para abordar as origens do nacionalismo, indica simultaneamente os elementos mais subversivos da *Mail Art* e os ideais que a alinham com a atividade de Ernesto de Sousa enquanto operador estético. Benedict Anderson descreve uma comunidade como “imaginada” porque, apesar da impossibilidade de todos os seus

Apud. Welch, Chuck. 1986. *Networking Currents: Contemporary Mail Art, Subjects and Issues*. Boston: Sandbar Willow Press. P. 27.

5

membros se conhecerem – algo que, acrescenta, só é possível em “aldeias primordiais” – todos vivem tendo em mente a imagem da sua comunhão (Anderson 2006, 6). O mesmo acontece com a rede internacional de *Mail Art*: ainda que o contacto direto entre todos os participantes seja impossível, prevalece a sensação de comunhão e pertença a uma comunidade global, o que constitui o seu elemento mais subversivo, aproximando-se do apelo de Robert Filliou a uma Rede Eterna de festa e celebração.

2. UMA VANGUARDA DE SOLIDARIEDADE

Desde os anos do neorrealismo⁶, Ernesto de Sousa procura uma arte política que recuperasse a ligação com o público, com a vida, encontrando uma possível solução no estudo da arte popular, que aborda a partir de uma lógica de montagem maleável, cruzando a sua experiência do cinema e da fotografia e o contacto com o cinema experimental em 1968, colocando o passado e o presente em constante diálogo (Santos 2007, 206). A ingenuidade que identifica na arte popular permite-lhe combinar os seus vários interesses e uma abordagem multidisciplinar numa atitude de total recusa da especialização, que Ernesto de Sousa entende como obstáculo à aproximação entre arte e vida (Sousa 1998, 39). Em 1969 passa a justificar a dispersão do seu próprio percurso com a adoção do termo “operador estético”, após participar nos *Undici Giorni di Arte Colletiva*, em Itália – a “mais viva experiência coletiva de carácter estético em que participei” (Sousa 1998, 83).

Ernesto de Sousa entende este termo como permitindo uma atividade artística inerentemente política e engajada, que responde às necessidades atuais: “A velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado, não é só contrariada pelo predomínio de uma tecnologia urbana invasora, mas também por outras necessidades coletivas mais profundas” (Sousa 1998, 83). O termo “operador estético” permite-lhe ainda “ser artista por via teórico-prática” (Santos 2007, 98), desenvolvendo um percurso que, através da recusa da especialização – diluindo a fronteira entre artes e entre artista e crítico –, de uma experimentação formal que abraça todos os *media* do presente, e do apelo ao coletivo e à celebração da arte como processo de estetização do quotidiano, lhe permite recusar uma história da arte evolutiva e linear. A sua ingenuidade voluntária – conceito que herda de Almada Negreiros, uma das suas principais referências – permite-lhe antes trabalhar a partir de uma rede de conceitos e

O percurso de Ernesto de Sousa tem início na década de 1940, no seio do neorrealismo que então se afirmava como a mais consolidada oposição cultural ao regime do Estado Novo. Associando-se ao movimento desde os seus dias de estudante, nunca chega a adotar uma posição de militância nem se associa oficialmente às suas organizações. A sua atividade enquanto neorrealista desenvolve-se, particularmente, no campo da crítica de arte: em 1946 começa a escrever para a *Seara Nova*, uma das principais publicações nestes anos, onde produz uma crítica de arte que concebe a arte como veículo para a intervenção social, defendendo uma prática artística que abraça a experimentação formal como via para o engajamento com a realidade social portuguesa. (Santos 2007, pp. 50 – 54)

6

referências em constante diálogo e reaproveitamento, que o leva a abraçar as artes experimentais e conceptuais do final dos anos sessenta, passando a integrar no seu vocabulário o conceito de vanguarda, que rejeitara enquanto neorrealista (Santos 2007, 206).

João Fernandes reflete sobre o modo como as experiências conceptuais em desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970 se aliaram ao ambiente pós-25 de abril e “ampliaram enormemente” o campo das artes plásticas em Portugal (Fernandes 1997, 24). Nestes anos surgem novos artistas, várias galerias, novos grupos de ação, como é o caso do Grupo Acre, ou iniciativas como os “Encontros Internacionais de Arte”, organizados por Egidio Álvaro e Jaime Isidoro. Sendo verdade que “o contexto político e cultural pós 25 de abril [se] traduz efetivamente por uma libertação de energias, discursos e eventos que só a liberdade tornava possíveis” (Fernandes 1997, 23) – possibilitando, por exemplo, a concretização da *Alternativa Zero* – é também verdade que Ernesto de Sousa se mostra desiludido com o suposto novo panorama cultural. Em 1975, celebrando a criação do Grupo Acre, escreve sobre a desilusão que sente ao constatar que o panorama artístico em Portugal, mesmo após a Revolução, continua a ser marcado por um individualismo que associa à burguesia, e que não existe um espírito ou vontade de trabalhar em coletivo. A vanguarda que Ernesto de Sousa concebe como necessária é, sempre, uma prática artística que dialoga com a sua realidade social: “A vanguarda não é individualista, e por isso se politiza tão espontaneamente quando o meio o exige [...]. E o primeiro passo da coletivização de vanguarda é geralmente dado pelos operadores, que procuram trabalhar em Grupo”⁷.

A década de setenta assinala também o momento em que Ernesto de Sousa começa a observar as experiências de arte conceptual que se desenvolvem no estrangeiro com uma nova atenção. Continuando a promover uma vanguarda especificamente portuguesa, Ernesto de Sousa identifica-se com as propostas de alguns operadores estéticos ou coletivos estrangeiros – nomeadamente o grupo Fluxus –, dos quais se quer aproximar. A partir destes anos, o seu trabalho de “artista por via teórico-prática” (Santos 2007, 98) consiste, simultaneamente, na promoção de uma vanguarda em Portugal e da sua divulgação – dessa vanguarda e de si mesmo enquanto seu promotor – no estrangeiro, projeto ao qual a participação na rede internacional de *Mail Art* desempenha um papel essencial. O momento chave para esta nova atitude é a ida de Ernesto de Sousa à *Documenta 5* de Kassel, em 1972, que relata no texto que escreve para a *Lorenti's* em 1973. A exposi-

Sousa, Ernesto de. 1975. “O Grupo Acre”, *Vida Mundial*, n.º 1843. Consultado no Espólio D6 – José Ernesto de Sousa, Biblioteca Nacional de Lisboa. 7

ção foi constituída por 100 dias de eventos onde convergiram várias das tendências de arte conceptual, incluindo artistas Fluxus, num ambiente de total experimentação e estímulo, de interação do público com a arte, num espírito de festa que muito o impressiona, passando este a ser um dos conceitos que definem a nova vanguarda que considera necessária:

Ritualmente. É uma palavra a fixar. Estamos no centro da vanguarda artística contemporânea, e perante uma das suas preocupações mais nobres: criar novos ritos, de convívio, de festa, de FESTA, de FESTA. Nessa sociedade que perdeu, e ainda vai perdendo mais à medida que dessacraliza, todos os seus ritos antigos, toda a capacidade de estar-em-festa. (Sousa 1998, 56)

No texto “O Estado Zero – Encontro com Joseph Beuys”, de 1972, apela à necessidade de criação de um espaço sócrático, um estado zero “para além do qual seja possível re-criar o mundo à volta, operado pela via do trabalho prático, pela exaltação estética do conhecimento”, por aquilo a que chama uma *nova técnica da solidariedade* (Sousa 1998, 30). É a partir do contacto com estas experiências e, em particular, com artistas Fluxus como Beuys e Filliou, que o influenciam profundamente, que Ernesto de Sousa desenvolve a proposta de uma vanguarda de solidariedade: a Festa que reúne em si a linguagem da fusão entre artes, que dialoga com a realidade e nela intervém, que usa os novos meios para encorajar à participação, e que recupera o coletivo, a relação entre operadores estéticos que operam numa rede de solidariedade, sendo a Festa também a partilha de conhecimento, de experiência, o abandono da especialização e do elitismo por modo a abraçar o quotidiano como processo estético, assinalando a morte da obra de arte e a sua desmaterialização em prol de uma arte verdadeiramente coletiva: “a arte deve ser ilimitada em quantidade, acessível a todos e, se possível, fabricada por todos” (Ibid., 69). A técnica de solidariedade que Ernesto de Sousa refere pode, ainda, ser entendida no sentido de realçar a importância do diálogo enquanto dispositivo que permite o processo de criação e constante reformulação de uma vanguarda útil. O diálogo que advoga será tanto a comunicação entre artistas; quanto o diálogo entre artes – afirmando que “a colagem e o *mixed-media* são a cena do diálogo [...], os géneros misturam-se e corrompem-se” (Sousa 1998, 50); ou o diálogo entre passado e presente, manifesto na recusa de uma narrativa evolutiva de estilos artísticos.

Ernesto de Sousa retoma o conceito de *obra aberta* de Umberto Eco, e expande-o de modo a corresponder a esta vanguarda necessária. A *obra aberta* já não serve, o que procura

não é a participação do público na arte, é a arte feita por todos: “Às ilusões da obra aberta opõe-se a não-obra. O ato estético não seria, pois, obra aberta, mas simplesmente abertura, não obra, não objeto, mas projeto, mas processo” (Sousa 1998, 113). É esta atitude de vanguarda de solidariedade e de busca pela Festa e pelo coletivo que coloca em prática ao organizar, com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a *Semana de Arte na Rua*, ou o *1.000.011º Aniversário da Arte*, em 1974, dando continuidade à ideia de Robert Filliou – exemplos de atividades que misturam *performance*, *happening*, formas de pintura, enfim, *mixed-media*. Ernesto de Sousa identifica no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra a fusão entre arte e vida que preconizava: “Não esteja à espera de ir ver uma exposição ou ouvir um concerto bem afinado – porque, enfim, tudo isso pode acontecer... ou talvez, simplesmente, você vá conversar um bocado, e à noite comer um petisco à casa da Túlia [Saldanha]. Ou talvez... quem sabe?” (Sousa 1998, 241). A arte já não existe numa dimensão separada da realidade, mistura-se com o convívio, com a intimidade, com a vida quotidiana, com a amizade, com o diálogo. O processo artístico é inseparável de todas estas dimensões. Enquanto o modernismo da abstração é um caminho de cada vez maior individualismo e depuramento, esvaziado de referências pessoais, esta prática é o seu oposto exato, é a fusão total da vida e de todos os seus referentes com a arte.

É este mesmo espírito que procura com a organização da *Alternativa Zero*, e quando crítica o “exílio” em que trabalham os artistas portugueses (Sousa 1998, 68), Ernesto de Sousa refere-se ao exílio que é o trabalho individual, a ausência de um coletivo. A *Alternativa Zero* é apresentada como uma resposta à necessidade de uma comunidade de artistas, de um trabalho coletivo de pesquisa que dialogue diretamente com o público, com a atualidade, com o local onde trabalham – não numa exaltação nacionalista, mas num apelo à descentralização da produção artística, à sua aproximação do público, a um engajamento político e social. A exposição propõe um recomeçar da arte contemporânea portuguesa, construindo de novo a sua história, não num percurso linear, mas escolhendo as suas próprias referências, antecessores e contemporâneos. Acima de tudo, enfatiza a importância da comunicação e das relações, da consolidação de uma comunidade de operadores estéticos: “[...] um dos aspetos mais salientes da atividade estética dos nossos dias, a importância crescente de um trabalho sobre a comunicação; não sobre as coisas, mas sobre as relações entre as coisas, não sobre os objetos, mas sobre os acontecimentos” (Sousa 1998, 75).

O sistema da rede internacional de *Mail Art* parece também corresponder a esta necessidade. Toda a dinâmica de funcionamento da rede corresponde a um processo de apropriação e polarização de estruturas já existentes – leia-se, os correios – com o intuito de criar um espaço de diálogo global, pretendendo não só reconstruir os circuitos de produção e distribuição de arte, mas também dar-lhes novos significados e propósitos, nomeadamente a intenção de criar um sistema de comunicação descentralizado, que recusa a especialização e a restrição das artes ao seu *medium*, e “livre” das restrições e exclusões impostas pelos circuitos oficiais como museus ou galerias. A 1ª *Exposição Internacional de Arte Postal de Matosinhos*, organizada por Abílio Santos e César Figueiredo em 1992, é uma de várias iniciativas que dão testemunho da existência de uma rede de artistas de *Mail Art* portugueses na qual se destacam nomes como António Aragão, Fernando Aguiar, Ana Hatherly, Alberto Carneiro, César Figueiredo, Abílio Santos, entre outros, cuja prática de *Mail Art* é associada ao seu trabalho na área da poesia experimental⁸. No entanto, embora se registre a presença de artistas de *Mail Art* portugueses no arquivo de Ernesto de Sousa, estes constituem uma minoria. A *Mail Art* parece ser, para Ernesto de Sousa, quase exclusivamente uma via de comunicar com as vanguardas estrangeiras com as quais se identifica, inserindo-se num coletivo transnacional de operadores estéticos construído pela manutenção da comunicação por via postal.

A atividade de *Mail Art* de Ernesto de Sousa desenvolve-se entre as décadas de 1970 e 1980, época em que a rede internacional de *Mail Art* vivia o seu momento de maior atividade, com uma comunidade transnacional de artistas em constante diálogo. O arquivo de Ernesto de Sousa – distribuído pelo Espólio Isabel Alves, pela Biblioteca Nacional de Portugal e pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – é caracterizado por uma grande variedade e dispersão de documentos e objetos que, para além de testemunharem a dispersão inerente à própria *Mail Art*, sugerem que desempenhou um papel de grande atividade na rede internacional. Sendo a economia de troca e a manutenção constante do diálogo dois dos princípios basilares da *Mail Art*, segundo os quais um artista que não interagisse suficientemente com a rede deixaria de receber material, a vasta quantidade de cartas, envelopes, catálogos, livros de artista, selos, periódicos, publicações, convites para projetos ou exposições presentes neste arquivo indicam, efetivamente, que Ernesto de Sousa não só interagiu com a rede internacional de *Mail Art* como manteve esse diálogo de forma consistente desde a década de 1970.

“Arquivo Digital da Po.Ex. Poesia Experimental Portuguesa”. Consultado a 25 de setembro de 2021. <https://po-ex.net/>

De um modo geral, é possível traçar uma relação entre a expansão da rede de contactos no arquivo de Ernesto de Sousa e a cronologia de viagens que fez ao longo destes anos, tendo sido nestas deslocações que travou conhecimento com algumas das personalidades que mais irão influenciar a sua atividade ao longo das décadas de 1970 e 1980, como é o caso de artistas como Robert Filliou, Joseph Beuys ou Wolf Vostell, com quem estabeleceu relações de grande proximidade e cuja correspondência ocupa uma parte significativa deste arquivo, juntamente com outros artistas Fluxus como Ben Vautier, Dick Higgins ou Al Souza. Com a participação, em 1973, na 25ª Reunião da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Zagreb, toma contacto com os circuitos artísticos alternativos da Jugoslávia, encontrando-se no arquivo vários materiais de divulgação de exposições e atividades culturais realizadas entre 1973 e 1974 na Galeria de Estudantes do Centro Cultural de Belgrado, e passando a encontrar-se correspondência mais frequente com artistas como Rasa Todosijevic ou Nusa e Sreco Dragan. Do mesmo modo, uma ida à Polónia no contexto de outra reunião da AICA marca o início da presença de correspondência com artistas como o duo KwiekKulik ou Pawel Petasz, sendo de salientar a presença de dois números da revista *Commonpress* anteriormente mencionada, organizados por Guy Bleus e Angelika Schmidt.

Destaca-se também um vasto conjunto de correspondência com célebres artistas de *Mail Art* italianos em cujos projetos internacionais de *Mail Art* Ernesto de Sousa participou, como é o caso do projeto de Antonio Ferro, *La Post-Avanguardia*, de 1978, ou o projeto *Pelo + Pelo -*, organizado por Emilio Morandi em 1981, no qual participa juntamente com Helena Almeida, Ana Hatherly e António Sena. Um conjunto de correspondência com Giancarlo Politi, assim como a presença no arquivo de vários números do diretório *Art Diary*, testemunham o envolvimento e dedicação de Ernesto de Sousa em divulgar a cena artística portuguesa que o próprio ajudava a moldar nestes anos. De resto, participa em vários projetos internacionais de *Mail Art*, como *Art A to Z*, de 1977, ou *Views Completed and Edited by Robin Crozier*, de 1978, ambos organizados por Robin Crozier; o projeto *Artists Report Mail Art*, de 1979, organizado por Angelika Schmidt; o *World Art Atlas*, organizado por Guy Bleus em 1982, entre outros. A pesquisa no arquivo revela ainda que, em vários casos, a correspondência de *Mail Art* é indestrinçável de uma correspondência de cariz mais pessoal, evidenciando o modo como, para Ernesto de Sousa, a construção de uma comunidade em que a solidariedade é conceito operativo é essencial à construção de uma

vanguarda que aproxime a arte e a vida, o que, de resto, foi evidenciado na exposição *Meu Amigo. Obras e Documentos da Coleção Ernesto de Sousa (1921 – 1988)*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea, organizada por Isabel Alves.

Ao afirmar-se como um sistema de produção e distribuição de arte alternativo, descentralizado, de livre e igual acesso a artistas em qualquer parte do mundo, que opera em rede e recusa qualquer sistema de hierarquias, construindo uma comunidade imaginada transnacional, a *Mail Art* propõe uma abordagem à história da arte que se afasta das narrativas lineares ou evolutivas do Modernismo. Sendo possível apontar alguns momentos, fatores e agentes que impulsionaram o surgimento, desenvolvimento e consolidação da rede internacional de *Mail Art*, é também verdade que nela convergiram diversos artistas, influências, cronologias, percursos. A impossibilidade de mapear uma história linear da *Mail Art* obriga ao exercício de uma abordagem à historiografia da arte que recuse a simplificação do seu objeto, que o questione a partir de múltiplas perspectivas, que esteja disponível a ver múltiplas histórias em simultâneo, e que busque compreender a produção artística como algo produzido em redes de comunicação e de transferências culturais. Mariana Pinto dos Santos descreve a abordagem de Ernesto de Sousa à história da arte de modo semelhante:

Revela-se totalmente inovador face à historiografia de arte portuguesa dominante nos anos 60 e 70 do século XX [...] graças à abordagem da história que lhe possibilitava o seu enquadramento teórico. Ernesto analisa aprofundadamente o seu objecto, interrogando-o a partir das técnicas (por exemplo, a fotografia), teorias (usando por exemplo a fenomenologia, o estruturalismo), e preocupações do presente, cruzando disciplinas (recorrendo, por exemplo, ao teatro, à antropologia) e problematizando os conceitos que, usados e abusados em história da arte (por exemplo, o de Romantismo), eram (e ainda são), regra geral, dados como adquiridos, fechados, sem necessidade de redefinição. (Santos 2007, 208)

O estudo da rede internacional de *Mail Art*, do percurso de Ernesto de Sousa e, conseqüentemente, a intersecção entre ambos é também, em suma, um exercício de diálogo. Tal como acontecerá com múltiplos outros artistas envolvidos no movimento de *Mail Art*, Ernesto de Sousa identifica nele vários mecanismos e sistemas que parecem corresponder em absoluto a preocupações sobre as quais se debruçava desde o início do seu percurso. A primazia da comunicação

como via de solidariedade, via para a construção de uma comunidade em rede, descentralizada e livre de hierarquias, a intervenção política e o engajamento com a contemporaneidade específica são, simultaneamente, as respostas que Ernesto de Sousa identifica para o futuro da arte em Portugal, e aquilo que o faz identificar-se e integrar uma comunidade transnacional de operadores estéticos. Em conclusão, esta atitude corresponde a uma abordagem à historiografia da arte que vai ao encontro de propostas recentes como o são a ideia de uma conceção horizontal da história (Piotrowski, 2009), a necessidade de eliminar a dicotomia centro/periferia e, de um modo geral, o apelo de Béatrice Joyeux-Prunel pela “complicação das nossas narrativas sobre a história da arte” (Joyeux-Prunel 2014, 7).

As ferramentas teóricas e dispositivos discursivos de que Ernesto de Sousa se serve para fundamentar a sua teoria da ingenuidade – e que lhe permitem identificar-se com a rede internacional de *Mail Art* – constituem, também, ferramentas teóricas e dispositivos discursivos que abrem possibilidades para reequacionar as narrativas dominantes na historiografia da arte, quer a nível global como no caso específico da historiografia da arte em Portugal. Leia-se, esta abordagem apresenta o potencial para uma posição de ativismo que só pode ser possível a partir de um reequacionar do próprio modo como se aborda a produção artística e teórica, concebendo a história da arte como estando em constante redefinição, reciclagem e polarização, numa abordagem historiográfica também ela baseada na fenomenologia, constantemente estabelecendo diálogos entre o presente e o passado e numa postura multidisciplinar, tal como é praticada por Ernesto de Sousa.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERRO, Alexander, ed.; Stimson, Blake, ed. 2000. *Conceptual Art: a Critical Anthology*. MIT Press.
- ANDERSON, Benedict. 2006. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- BAZIN, Jérôme; Glatigny, Pascal Dubourg; Piotrowski, Piotr. 2016. *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)*. Budapest, New York: Central European University Press.
- BLEUS, Guy, ed. 1983. *World Art Atlas. MAIL eARTh PROJECT*. Belgium, Turnhout.

- BLEUS, Guy. 1984. "Exploring Mail Art". In *Commonpress 56*, editado por Guy Bleus. Belgium: Administration Center, Wellen.
- ECO, Umberto. 1962. *Obra Aberta*. Traduzido por João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel, 1989.
- FERNANDES, João, coord. 1997. *Perspetiva: Alternativa Zero*. Fundação de Serralves.
- FIGUEIREDO, César; Santos, Abílio-José, org. 1992. *1ª Exposição Internacional de Arte Postal de Matosinhos*. Câmara Municipal de Matosinhos.
- FRIEDMAN, Ken. 1995. "The Early Days of Mail Art". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 3-16. Alberta: University of Calgary.
- FRIEDMAN, Ken. 1995. "The Eternal Network". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, xv - xvii. Alberta: University of Calgary.
- FRIEDMAN, Ken, ed. 1998. *The Fluxus Reader*. New York: Academy Editions.
- FILLIOU, Robert. 1970. *Teaching and Learning as Performing Arts*. Cologne: Verlag Gebr.
- GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laocoon". In *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939 - 1944*, edited by John O'Brian, 23 - 37. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- HELD, John. 1995. "Networking: The Origin of Terminology". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 17-24. Alberta: University of Calgary.
- HELD, John. 2014. "Japanese Mail Art, 1956 - 2014". *SFAQ 17*, 58-61, Agosto - Outubro, 2014.
- HELD, John. 2015. *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*. Lulu.com.
- LIPPARD, Lucy. 1997. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972....* University of California Press.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. 2014. "The Uses and Abuses of Peripheries in Art History". In *Artl@s Bulletin 3*, N. 1, 2014.
- LOMHOLT MAIL ART ARCHIVE. "Index: Clemente Padin". Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/clemente-padin>
- LOMHOLT MAIL ART ARCHIVE. "Index: Vittore Baroni". Consultado a 14 de setembro de 2021. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/vittore-baroni>
- LLOYD, Ginny. 1982. "The Mail Art Community in Europe". *Umbrella Magazine*, vol. 5, 1. 1 de janeiro, 1982.
- MADSEN, Theis Vallo. 2015. *Ants in the Archive. Cataloguing Mogens Otto Nielsen's Mail Art Archive*. Phd. diss., Aarhus University.

- MCLUHAN, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- PETASZ, Pawel. 1995. "Mailed Art in Poland". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck WELCH, 89-92. Calgary: University of Calgary Press.
- PINTO DOS SANTOS, Mariana. 2007. *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PIOTROWSKI, Piotr. 2009. "Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde". In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, edited by Sascha Bru et al. De Gruyter.
- PITTORE, Carlo. 1995. "International Artists Network". In *Eternal Network: a Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 59 – 61. University of Calgary, Alberta.
- SAPER, Craig J. 2001. *Networked Art*. University of Minnesota Press.
- SOUSA, Ernesto de. 1975. "O Grupo Acre", *Vida Mundial*, n.º 1843. Consultado no Espólio D6 – José Ernesto de Sousa, Biblioteca Nacional de Lisboa.
- SOUSA, José Ernesto de. 1998. *Ser Moderno... Em Portugal*, editado por Isabel Alves e José Miranda Justo. Lisboa: Assírio & Alvim.
- WELCH, Chuck. 1986. *Networking Currents: Contemporary Mail Art, Subjects and Issues*. Boston: Sandbar Willow Press.
- WELCH, Chuck. 1995. *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. Alberta: University of Calgary.

Do Vazio à Pró-Vocação (1972) – “A prática levada à crítica”

Partindo da exposição *Do Vazio à Pró-Vocação* – que Ernesto de Sousa organizou no contexto da *EXPO AICA SNBA 72* –, este artigo analisa o enquadramento teórico com que foi arquitectada. Para o efeito, recorre-se não apenas aos desdobramentos e valências que os conceitos de vazio e pró-vocação vão deter no percurso de Ernesto de Sousa, mas também ao modo como os mesmos influenciaram a escolha e leitura das obras expostas em *Do Vazio à Pró-Vocação*. A partir desse enquadramento teórico, examinar-se-á também como os conceitos referidos confluíram na acepção que Ernesto de Sousa cultivou do “moderno”, não só pelas suas potencialidades em rever postulados artísticos, mas também enquanto ferramenta de intervenção social e política.

Palavras-chave: Crítica; Vazio; Pró-vocação; Festa
Operador Estético;

This article departs from the exhibition Do Vazio à Pró-Vocação (From Emptiness to Pro-Vocation) – which Ernesto de Sousa organised in the context of the EXPO AICA SNBA 72 – to analyse the theoretical framework with which it was constructed. To this end, we will look at the unfolding and validity of the concepts of emptiness and pro-vocation in Ernesto de Sousa’s trajectory and the way they influenced the choice and reading of the works exhibited in Do Vazio à Pró-Vocação. Based on this theoretical framework, we will also examine how those concepts converged in the meaning that Ernesto de Sousa cultivated of the idea of “modern”, not only because of his ability to revise artistic assumptions but also how he used them as a tool for social and political intervention.

Keywords: Criticism; Emptiness; Pro-vocation; Celebration
Aesthetic Operator;

**Pedro Miguel
Mariano Gonçalves**

(NOVA FCSH)

Revisão científica:
Nuno Crespo
Pedro Lapa

(Escola de Artes da Universidade Católica do Porto)
(Instituto de História da Arte, FLUL)

EXPO AICA SNBA 1972
– “A CRÍTICA LEVADA À PRÁTICA”

Em 1972 a Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (SP-AICA) realizou na Sociedade Nacional das Belas Artes a *EXPO AICA SNBA 72*. Dividida em dez secções, cada uma foi entregue a um crítico de arte membro dessa associação e planeada em torno de uma temática por si escolhida¹. Este projecto aconteceu na sequência da reestruturação da SP-AICA em 1969, paralelo a outras iniciativas que incitavam à profissionalização da crítica de arte em Portugal, favorecidas pelo crescimento do mercado de arte e a abertura de várias galerias². O comissariado de exposições por parte de críticos de arte tornou-lhes acessível novos espaços de produção discursiva, que, deste modo, deixava de estar circunscrita à publicação textual e à realização de conferências e colóquios, ao mesmo tempo que colmatava a “ausência nacional de contexto museal” (Ramos 2011, 48). As exposições, na sua maioria circunscritas a uma temática desenvolvida no texto do catálogo ou em artigos publicados na imprensa periódica, foram descritos por José-Augusto França, no texto de apresentação do catálogo da *EXPO AICA SNBA 72*, como “críticas levadas à prática” (França 1973, 5), o que frisava o seu pendor ensaístico.

A organização de exposições em Portugal por críticos de arte estava a acontecer regularmente desde meados da década de 1960, sobretudo em galerias de arte. Um exemplo foi a gestão da galeria Quadrante pelo artista e arquitecto Artur Rosa. Inaugurada em 1966 em Lisboa, permitiu a vários críticos o desenvolvimento de exposições em torno de um tema, entre os quais Nelson di Maggio (*Veemências Confrontadas*, 1967), José-Augusto França (*Imagem não Imagem*, 1967), e Francisco Bronze (*Objecto*, 1968). Todavia, importa ressaltar que o conceito de curador não era utilizado para nomear estas práticas, enquadradas em torno de termos como organizador ou comissário, e perspectivadas como desdobramentos da crítica de arte. O aporte destes projectos a práticas curatoriais é, neste sentido, um exercício retroactivo de reflexão sobre as mesmas enquanto antecedentes históricos à sua constituição disciplinar.

Enquanto sócio da SP-AICA desde 1970, Ernesto de Sousa participou na *EXPO AICA SNBA 72* com a exposição *Do Vazio à Pró-Vocação*, que contou com trabalhos de Alberto Carneiro, Ana Vieira, António Sena, Carlos Gentil-Homem, Eduardo Nery, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Vieira, Lourdes Castro e Nuno de Siqueira³.

Os dez críticos de arte foram: Mário de Oliveira, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Egidio Álvaro, Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Carlos Duarte, e Pedro Vieira de Almeida e Salette Tavares.

Como aponta Patrícia Esquivel, “numa sociedade em que o mercado e a galeria começam a tomar a dianteira da encomenda e do comissário oficiais, a crítica de arte emerge com renovado vigor. O crítico tenderá a ser o profissional que medeia, que regula e condiciona a circulação de obras de arte”. (Esquivel 2008, 335).

Ernesto de Sousa já havia organizado exposições noutras ocasiões: em 1946 organizou uma exposição, em colaboração com Diogo de Macedo, de Arte Moderna e Arte Africana, durante a Semana de Arte Negra da Escola Superior Colonial em Lisboa; em 1961 organizou a *Exposição de Arte Africana*, durante a Semana de Arte e Folclore Africano, no Clube Universitário de Jazz, em Lisboa; e, em 1964, organizou na Livraria Divulgação *Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte*, exposição de arte popular, com obras de Mistério, Rosa Ramalho, Quintino Vilas Boas Neto e Franklin Vilas Boas.

Se nos circunscrevemos ao enquadramento em que estas exposições estavam a ser realizadas – enquanto prolongamentos da actividade textual de críticos de arte –, pode-se deduzir que, segundo as orientações teóricas de Ernesto de Sousa, as mesmas tinham a potencialidade de ser um veículo de perturbação cultural e social. Em 1975, descreve o papel do crítico do seguinte modo:

Para mim, um crítico em legitimidade é apenas isto: um promotor cultural, um agitador, um *agit-prop*... Em larga medida, um franco-atirador, um guerrilheiro e, na melhor das hipóteses, um tipo incómodo, um destruidor de sistemas, um contraculturalista. Tem as suas armas, claro, as suas opções, as suas tintas ideológicas, e sabe-o. E sabe que disso tem que se servir, mas apenas como ferramentas, mediações e não valores. (Sousa 1998b [1975], 331).

A crítica e, por conseguinte, a organização de exposições teriam deste modo uma ressonância política, vocacionadas para repensar e alterar a sociedade e ampliar a comunicação. Para Ernesto de Sousa não bastaria ter opiniões, a sua validade só se manifestava na sua transposição à prática, ao acto. Num texto do mesmo ano que o anterior afirma que:

Para que a minha opinião seja polemicamente válida é necessário que esteja ligada a uma prática. Que a crítica seja actividade crítica. [...] A crítica é uma militância: militância da comunicação, do encontro e da própria polémica. É, portanto, uma actividade fundamental: um país sem polémica é um país morto. Em certas circunstâncias, a actividade crítica é directamente uma actividade política, de agitação e propaganda. (Sousa 1998a [1975], 330).

Partindo destes pressupostos, o presente artigo procurará analisar de que forma Ernesto de Sousa estabeleceu o enquadramento teórico da exposição *Do Vazio à Pró-Vocação*, não apenas no período em que decorreu, mas na análise que continuou a fazer de algumas obras expostas nos anos seguintes, e de que maneira esse enquadramento, ao mesmo tempo que revia o panorama artístico vigente, procurava instigar à *praxis* política, a partir dos conceitos de *vazio* e *pró-vocação*. Por motivos de espaço disponível, o foco do artigo irá residir somente numa abordagem das valências teóricas que Ernesto de Sousa desenvolveu em torno dos conceitos referidos, assim como nas ressonâncias que os mesmos tiveram na sua produção textual nos anos subsequentes. O artigo não procura deste modo ser um estudo documental da exposição, ficando por analisar a recepção crítica que a mesma teve na altura.

VAZIO

“MAS O VAZIO AQUI É CORAGEM. OU PODE SER”

Em 1976, num artigo sobre a obra de Fernando Calhau, Ernesto de Sousa explicita duas formas de aferir o *vazio* na produção artística: a “maneira medieval” e a “maneira verdadeiramente-moderna”. A primeira podia distinguir-se na *pop art*, marcada pela repetição e saturação de imagens, num congestionamento visual que se relacionaria com o “horror ao vácuo” medieval: “é como falar muito alto para iludir assim o som da tempestade. Multiplicação e repetição. Dos objectos, por exemplo: os homens dominados pelos objectos-sem-sentido... Para que finalmente os homens possam ver, efectivamente ver, o seu quotidiano e portanto dentro deles próprios” (Sousa 1998c [1974], 133). A segunda maneira de abarcar o *vazio* enquanto programa artístico, que Ernesto de Sousa considerou ser a “verdadeiramente-moderna”, era delineada a partir de dois artistas: Marcel Duchamp, que “descobriu a indiferença estética, que pode situar-se como um começo da lucidez. Isto foi claramente postulado com os *ready-made*” (Sousa 1998c [1974], 133); e John Cage através do programa artístico que desenvolveu em torno do *silêncio*, que teria continuidade nas acções do grupo Fluxus.

Ao eleger a segunda maneira de trabalhar a partir do *vazio*, Ernesto de Sousa procurava desenvolvê-lo enquanto ferramenta de revisão dos parâmetros académicos vigentes e proporcionar novos caminhos para a produção artística se exercitar em liberdade, isenta de restrições e convenções disciplinares. Esta ideia partia da forma como encarava o *ready-made*: um acto de escolha livre e consciente, numa posição crítica relativamente à opacidade dos objectos que toldavam as faculdades de reflexão e análise; e *indiferente* às normas cultivadas pela “ditadura dos especialistas”. A este regime de especialização e compartimentação disciplinar deveria opor-se “uma análise do saber (Nietzsche, Kierkegaard, Freud, Marx) e uma produção estética e contra-cultural que consiste, não fundamentalmente na construção de explicações, não na divulgação de etiquetas ideológicas, mas na produção das ferramentas que permitam a todo e qualquer um acesso ao real, à transparência teórica da realidade. O fim dos especialistas” (Sousa 1998d [1974], 113).

A escolha da obra de Fernando Calhau para a exposição *Do Vazio à Pró-Vocação* insere-se nestas reivindicações pelo uso de elementos pictóricos num esquema cromático reduzido, quase monocromático, no qual predomina a cor verde. Com uma cruz ao centro, as obras expostas fazem parte de

uma série que o artista estava a realizar nesse período. Ernesto de Sousa reconheceu nestes trabalhos um afastamento dos repertórios académicos figurativos⁴ – cuja proveniência remonta ao naturalismo do século XIX – ainda vigentes no ensino artístico em Portugal. Para além desse distanciamento, nas obras de Fernando Calhau expostas há também o *esvaziamento* de traços manuais, considerados indicadores da mestria técnica do pintor, através de um acabamento aparentemente industrial. Como Ernesto de Sousa declara:

Desde muito cedo os quadros verdes e vazios de Calhau, em molduras impossíveis ou de algum gozo irónico, foram mais do que a expressão abismal do nada a que já se referia Goya, uma recusa simples e jovem face ao jogo das falsas e saloias competências; a expressão de um vazio menos metafísico e virtuoso, mas de qualquer maneira autêntico: este nosso vazio de trazer por casa. (Sousa 1998c [1974], 137).

Todavia, estes trabalhos – assim como toda a série de telas verdes de que fazem parte –, potencializa a expansão de cada pintura para lá das suas delimitações físicas, de duas formas distintas: por um lado, através da cruz central cujos contornos indefinidos sugerem o seu prolongamento para lá dos limites da tela; e, por outro, na “tentativa de esgotamento das possibilidades de variação dentro de um esquema serial, isto é, dentro de um sistema repetitivo, no qual a existência de um elemento mais pode conferir um sentido acrescentado ao anterior e, hipoteticamente, ao posterior” (Sardo 2011, 88). Ao espectador é sugerida a oportunidade de preencher o *vazio* deixado pela subtracção dos elementos pictóricos através da sua imaginação, contaminando a tela com alusões sensoriais⁵. Simultaneamente, é convidado a repensar os modelos de avaliação artística propostos pelos *especialistas* como correctos, entre os quais a mestria técnica centrada na manualidade, a fidelidade à representação figurativa de um referente externo ou o isolamento da obra na sua singularidade e auto-referencialidade.

A contestação dos critérios académicos no que definiria a qualidade e a validade de uma obra de arte determinou também a selecção da obra *A Família* (1970) de Helena Almeida. Ernesto de Sousa destacava nesse trabalho um expediente *alegórico* para reconsiderar os *quadros familiares* de apreensão e análise de uma obra de arte. Na obra exposta em *Do Vazio à Pró-Vocação* são adicionados elementos antropomórficos às telas, que se podem depreender nos chumaços suspensos nas lateralidades alusivos a braços humanos, ou na posição das quatro telas centrais, colocadas estrategi-

4
Fernando Calhau, nas palavras de Ernesto de Sousa, “já não pinta aquele poético cantinho na ribeira, o açude, o pôr-do-sol, e a camponesa “pura e autêntica” com o seu lenço de ramagens gritantes. Pinta o que vê e – como advertia Tzara – tudo o que vê é falso” (Sousa 1973, 30).

5
Ernesto de Sousa, ao abordar as telas verdes de Fernando Calhau, evoca as reações que as mesmas lhe provocaram: “verde em todo o caso, como os campos, e ainda assim rural e lírico, povoado de frescura e primavera. Já algures me referi ao canto-da-ribeira e ao naturalismo, e não foi por acaso que o fiz. Ponho agora o quadro verde do Calhau na parede branca da minha casa de Janas, e os jogos efectivamente florais de lá fora voltam-me à memória com a ideia de um novo naturalismo” (Sousa 1998c [1974], 137). O preenchimento do *vazio* já havia sido ensaiado em *Dom Roberto*, filme que Ernesto de Sousa realizou em 1962. Numa cena em que as personagens Barbela e Maria encontram-se numa casa degradada, o diálogo entre ambas discorre no preenchimento das divisões desabilitadas através da imaginação.

camente por baixo de uma pintura figurativa na qual estão representadas as cabeças e parte do tronco superior de quatro figuras. A gramática pictórica deixa de assentar exclusivamente em critérios bidimensionais e numa hermenêutica que a circunscrevia à moldura. Num período que se pode estabelecer entre 1967 e 1974, Helena Almeida realizou uma série de obras em que recorre à objectualização de diversos elementos formais associados convencionalmente à pintura e ao desenho. Este expediente artístico possibilitava-lhe simultaneamente abarcar o espectador e evocá-lo para os seus trabalhos, como parte integrante e já não excludente e diferida. Como aduziu Ivo Braz na análise que fez da produção artística de Helena Almeida:

Em diversas ocasiões, a referência à pintura espoleta uma potência que as demarcações convencionais não podem conter e que se prolonga para além destas em formas objectuais, as quais simultaneamente aludem aos elementos pictóricos e rompem com a sua especificidade. Encontramos aqui o prenúncio de uma passagem – que posteriormente será um “limiar” – entre um lugar “específico” e um lugar “genérico”, activando, deste modo, o espaço do espectador. [...] Assim, à medida que Helena Almeida vai desvelando o “elo oculto” entre a pintura e o objecto, comprova-se a impossibilidade de uma delimitação que exclua o espectador e o remeta para uma relação diferida. (Braz 2007, 77).

Ernesto de Sousa viu nessas novas possibilidades de explorar o pictórico um afastamento do *quadro familiar* que “teria encontrado vivencialmente uma certa identidade com a ideia de obra-de-arte, e, portanto, com o seu *plinto*, com a sua moldura” (Sousa 1998e [1977], 161). Se o *quadro familiar* se correlaciona com os critérios com que os *especialistas* procuravam delimitar cada disciplina artística nas suas especificidades, “poderia dizer-se ainda, fulanizando um pouco, que a pintora tinha descoberto que a destruição do quadro pictoral [sic] tradicional poderia só por si corresponder (e isso acontecia certamente já, em 1970) a uma operação inútil, ultrapassada, inerte. O que interessaria então era destruir o quadro familiar, ou melhor: destruir os termos em que se borda o *familiar*” (Sousa 1998e [1977], 163). Estes termos são *esvaziados* da pintura, não para anular, mas de modo a equacionar novas potencialidades para a sua realização para lá de critérios restritos⁶, o que permitiria aos artistas explorar novos recursos artísticos que estavam a ser eclipsados pela separação disciplinar. O *vazio* enquanto potencialidade de exploração artística evidencia-se assim numa reflexão que será

Ivo Braz, na análise que faz do *vazio* nas obras de Helena Almeida desse período, aponta essa potencialidade de redefinir os condicionamentos formais da pintura: “A consciência da impossibilidade das delimitações, impostas pela especificidade, e a própria ausência da materialidade da tela, não implicam que Helena Almeida nos apresente o *topos* pictórico como um lugar “vacante”. Devemos antes pensar num “não lugar” da pintura, que, sem requerer um lugar específico, contém em si a possibilidade de todos os lugares, embora sem pretensões modelares. Mais do que “vacante” – deixado vago entre a impossibilidade e o abandono –, o *topos* pictórico é assumido como “vazio”, na medida em que o “vazio” constitui um modo intensivo de espaço capaz de afastar as delimitações” (Braz 2007, 55).

6

mais tarde desenvolvida através do zero. Como apontou José Miranda Justo:

A metáfora do “zero” (positivo) serve também, como dissemos, para sinalizar a abertura ao que ainda não estava descoberto, ao que permanecia ocultado pela própria separação disciplinar. Quando digo ocultado corro o risco de dar a entender falsamente que esse outro ocultado já lá estava, por trás da separação disciplinar; não é isso, porque ele só existe se for feito, só existe a partir da desocultação; mas se falo de ocultação é precisamente porque o vazio entre as disciplinas, a ignorância imposta pelas fronteiras disciplinares é o lugar aberto à possibilidade “paradoxológica”, o lugar do recalçamento disciplinar a exigir de nós a ampliação das possibilidades infindáveis do sinal. (Justo 1998, 300).



Ana Vieira – *Vénus de Milo/Ambiente*, 1972. Cortesia CEMES/ Espólio Ernesto de Sousa

É a partir do zero que Ernesto de Sousa lerá em 1978 os *Ambientes* de Ana Vieira, um dos quais exposto em *Do Vazio à Pró Vocação: Vénus de Milo/Ambiente* (1972). Construído à semelhança de outros dois (*Sala de Jantar/Ambiente* (1971) e *Casa/Ambiente* (1972)) numa armação tubular com redes de nylon, *Vénus de Milo/Ambiente*, ao contrário destes, não remete para um espaço privado familiar, como a casa ou a sala de jantar, mas para um espaço público, neste caso o museu. No interior da estrutura descrita foram dispostas doze cadeiras viradas para uma réplica da estátua Vénus de Milo que, por sua vez, estava encerrada numa segunda estrutura de redes de nylon. Ao enclausurar uma obra de arte no interior de uma armação que inviabiliza qualquer proximidade física à mesma, acentua-se uma “crítica à monumentalidade e ideais clássicos e a um entendimento da arte que fetichisa e afasta as obras do espectador, a Vénus exila-se agora perante um público de ausências e transfigura-se. Entre ela, as cadeiras vazias e o espectador, um véu apolíneo que ora oculta ora revela – oferece a ambiguidade de um espaço simultaneamente aberto e fechado, onde um interior se insinua e escond-

de, a um tempo, perante o olhar voyeur” (Tomé 2012, 249). É a divisão entre o interior e o exterior que Ernesto de Sousa procura transgredir, de modo que o privado (que relaciona à *burguesia*) se transforme em espaço público, de partilha com o Outro em intimidade. Como aponta:

Só é positivo todo-o-espaço, qualquer defesa (na casa, um caminho) é uma negação dessa totalidade. No limite, uma redução total (casa bem vedada e aferrolhada, caminho demarcado, bermas violentas), zero. E é desse zero que se é sempre obrigado a partir para a reconquista da totalidade, do absolutamente outro, do verdadeiro amor. Caminhar, viajar até ao fim dos caminhos; viver a intimidade da casa destruindo-a, janelas abertas, um livro sobre o mundo, visitas. Ser de um país sendo do mundo. (Sousa 1998f [1978], 283).

Numa analogia à casa, o museu – ou qualquer espaço expositivo – deveria também abrir-se ao exterior, destruindo os seus *quadros familiares* e a *ditadura dos especialistas* que os protegem, para transformar a arte em vida⁷.

A concretização deste programa passava pelo cultivo do horror (“Só nos resta esse horror. O horror” (Sousa 1973, 30)), não ao vazio – como na “maneira medieval” –, mas a partir do que o vazio deixava enquanto abertura ao sem-sentido (“Horror ao vazio, horror do sem-sentido” (Sousa 1998d [1974])). A partir desse vazio abrir-se-ia a possibilidade de uma transformação (“a consciência do fim ou da mudança, que é também a consciência de um verdadeiro começar, passa pela assunção do vazio e seu horror” (Sousa, 1998c [1974], 132)), não só das práticas artísticas, mas também das ferramentas que estas providenciam às necessidades da sociedade, numa atitude “verdadeiramente-moderna” sem constrições disciplinares e ontológicas⁸.

PRÓ VOCAÇÃO

“A VOCAÇÃO É O NOVO: TRANSFORMAR O MUNDO”

O vazio é um recurso artístico que requer acção para se efectivar, um posicionamento crítico interventivo, *pró-vocativo*. Como aponta Sandra Vieira Jürgens: “Ernesto de Sousa refere-se não a uma *Provocação* entendida enquanto crítica gratuita, acto negativo, mas uma *pró-vocação* como actividade crítica, de questionar, de intervir” (Jürgens 2016, 252). O distanciamento em relação a uma dimensão “puramente provocatória” que ele associava à prática dadaísta evidenciava-se numa entrevista de 1969 a Artur Fino, na qual declarou

A procura em superar a distinção entre a arte e a vida é assinalada por Ernesto de Sousa em 1970 quando refere numa entrevista que “é preciso acabar com a distinção entre arte e vida. Detesto ‘espectáculos’, detesto a arte... Só me interessa a vida... Gostaria da arte se toda a vida fosse arte... e é isso que deve acontecer” (Sousa 1998g [1970], 168).

Para Ernesto de Sousa “uma arte é chamada ‘moderna’ quando é do seu tempo, quando corresponde às necessidades, mais vivas, mais progressivas do seu tempo. É claro, considerando vivo e progressivo tudo aquilo que, *dum modo ou doutro*, contribui para uma maior amplitude na vida e na inteligência do homem. Não se trata, portanto, duma designação fixa ou que convenha só a determinados aspectos intrínsecos das formas ou da essência da arte” (Sousa 1946, 107).

que “interessa-me muito o movimento neodada, mas é *completamente* diferente, porque os dadaístas-provocação eram anarquistas. O anarquismo era a única coisa que lhes interessava. A mim não: a provocação é apenas um meio... para obter depois a tal atitude por um lado e, por outro lado, condições para uma comunhão das pessoas” (Sousa 2012a [1969], 45). Neste encadeamento, o *vazio* – na sua capacidade de assolar os *quadros familiares* com que se avaliavam as obras de arte e explorar as possibilidades encobertas pelos mesmos –, deveria servir como mecanismo *pro-vocatório* na construção de novas formas de diálogo social a partir da produção artística. As obras de arte deixariam de estar vergadas sobre si mesmas, objectos de contemplação passiva, para se tornarem actuautes e comunicativas. Não bastaria apenas tecer críticas e subverter os *quadros familiares*, era necessário despertar novas ligações, não só no que dizia respeito à arte, mas nas mudanças a realizar na sociedade encarada na sua totalidade⁹.

A ligação ao “movimento neodada”, que Ernesto de Sousa tece na entrevista mencionada, é pertinente na exploração do conceito de *vazio* dentro da sua arquitectura teórica, sobretudo no diálogo que estava a tecer nesses anos, e que iria continuar nos seguintes, com vários membros do grupo Fluxus. Esta ligação confirma o interesse de Ernesto de Sousa em estabelecer uma rede de contactos com a cena artística internacional. O conceito de *intermedia* – que aparece em alguns artigos de Ernesto de Sousa com variações como *mixed-media* –, desenvolvido por Dick Higgins em 1966, revela algumas linhas que vão ao encontro ao conceito de *vazio*. Importa, no entanto, ressaltar que estes dois conceitos não se equivalem, mas relacionam-se em alguns pressupostos. Em ambos tece-se a possibilidade de explorar os espaços entre as disciplinas artísticas, transgredindo a suposta autonomia de cada uma, o que se deveria reflectir política e socialmente¹⁰. Dick Higgins afirma-o quando escreve que “the social problems that characterize our time, as opposed to the political ones, no longer allow a compartmentalized approach. We are approaching the dawn of a classless society, to which separation into rigid categories is absolutely irrelevant” (Higgins 2003 [1965], 38). Era premente a estes objectivos aproximar o espectador do quotidiano e expandir o sentido de pertença de cada indivíduo a um grupo e aos lugares que habitava, factores que estavam presentes no experimentalismo praticado pelos membros do Fluxus (Higgins 2002, 59).

Para o efeito, havia que horizontalizar as relações entre os diferentes agentes artísticos, sem hierarquias ou estatutos, o que levou Ernesto de Sousa a empregar o termo *opera-*

9 Este potência do *vazio* é explorada, nos anos que antecederam a exposição *Do Vazio à Pró Vocação*, noutros contextos com configurações similares. Um exemplo disso está patente no livro *O Direito à Cidade*, de Henri Lefebvre, publicado em 1968, no qual argumenta que “num período em que as ideologias discorrem abundantemente sobre as estruturas, a desestruturação da cidade manifesta a profundidade dos fenómenos de desintegração (social e cultural). Esta sociedade, globalmente considerada, descobre-se como *lacunar*. Entre os subsistemas e as estruturas consolidadas por diversos meios (constrangimento, terror, persuasão ideológica) existem buracos, por vezes abissimos. Estes vazios não surgem por acaso. São também os lugares do possível. Eles contêm os elementos, flutuantes ou dispersos, mas não a força capaz de os reunir. Além disso, as acções estruturantes e o poder do *vazio* social tendem a impedir a acção e até a simples presença de uma tal força. As instâncias do possível só se podem realizar no decurso de uma metamorfose radical” (Lefebvre 2012 [1968], 116-117).

10 Este pendor de aproximação entre a arte e o quotidiano permite distinguir a amplitude teórica do termo *intermedia* em relação a *multimédia*. Como declarou Marta Traquino: “Higgins descrevia *intermedia* como a prática apropriada para todos os que consideravam que não havia fronteiras

dor estético em detrimento do de *artista*. Esta expressão entra no seu léxico teórico aquando da participação nos *Undici Giorni di Arte Colletiva* em Agosto de 1969, organizados por Bruno Munari em Pejo, Itália. Esta alteração, parafraseando Paulo Pires do Vale, pressupunha que:

Em vez da visão romântica, hierárquica e burguesa que a palavra “artista” transportava, era necessário sublinhar a estrutura horizontal, a proximidade e a integração do trabalho artístico na vida social e quotidiana. “Operador” não o distinguia de todos os outros operários, “estético” identificava o âmbito específico da sua intervenção no colectivo. As palavras não são neutras, transportam ideologia e mundividências. Produzem o mundo, não representam ou dizem apenas. (Vale 2020, s.p.).

Ernesto de Sousa distancia-se, deste modo, da representação do artista isolado, afastado da sociedade, para entoar uma dimensão colectiva na prática artística. A arte seria uma “ferramenta”¹¹ que se ocuparia das necessidades da sociedade, ressaltando que o *operador estético* “terá os privilégios inerentes à sua condição operacional específica, e pertencerá em absoluto à colectividade, desde que esta o seja legitimamente” (Sousa 1998h [1970], 83-84).

A *vocação* operacional é ampliada ao espectador, estimulando-o enquanto criador, o que proporciona a anulação das estratificações hierárquicas para dar lugar a uma relação de convívio horizontal entre este e o artista. Ernesto de Sousa defendeu esta posição em 1968, quando respondeu às seguintes questões, integradas num inquérito a vários artistas e intelectuais: “Acha que a obra existe sem interpretação? Como encara o carácter efémero da interpretação?”. Argumentou que “toda a arte exige um intérprete, milhões de intérpretes: aquele, aqueles que fazem a experiência estética, como espectadores, auditores, simples contemplares. A teoria do criador isolado é uma teoria romântica, sem futuro. Neste sentido, é evidente; todo o intérprete é um criador. Não há limites senão os da qualidade: qualidade da interpretação, como qualidade da criação” (Sousa 1968, 194-195). O uso do termo *operador estético* já pressupunha um afastamento de divisões entre os diferentes agentes artísticos¹², em harmonia com o desejo de Ernesto de Sousa de quebrar a “ditadura dos especialistas”. Ao operador estético caberia, por conseguinte, a criação de novos padrões na produção artística e nos hábitos sociais. Como Ernesto de Sousa refere num artigo, aquando da sua visita à Documenta V de 1972, em Kassel, o triângulo composto pelos vectores *negação*, *provocação* e *destruição* já não caracterizava a produção artística moderna,

entre a arte e a vida, distinguindo-a de *multimédia*. Enquanto a última resulta da soma e justaposição de diferentes artes, a *intermédia* situa-se nos espaços vazios entre estas, até então, de modo convencional, rigidamente separadas” (Traquino 2010, 89).

“somos operadores estéticos, isto é, operários estéticos, isto é, trabalhadores, e utilizamos a estética como uma arma e uma ferramenta, tal como o carpinteiro; ou somos saltimbancos, no sentido errado e pejorativo, ou ainda com maior precisão, exibicionistas, e não temos respeito por nós próprios” (Sousa 2012b [1969], 48).

Como aponta Mariana Pinto dos Santos, no emprego deste termo está implícita a possibilidade de que “a separação entre artista e crítico de arte, ou entre artista e historiador de arte, ou entre artista e dinamizador cultural, tinha também pretexto e enquadramento para desaparecer” (Santos 2007, 169). Esta dimensão do conceito de *operador estético* evoca a substituição, que estava a ocorrer globalmente nos anos antecedentes, de termos remetentes a separações disciplinares – baseadas na especificação de cada *medium* –, como *pintura* ou *escultura*, em benefício de termos mais abrangentes como o de *arte*. Para uma análise da transformação destas nomenclaturas linguísticas na prática artística remeto ao estudo de Thierry de Duve: *Kant After Duchamp*. Cambridge/Londres: MIT Press, 1996.

como havia ocorrido nas primeiras vanguardas do século XX. Seria preciso não apenas quebrar os *quadros familiares*, mas propor outros campos de referência para os substituir:

Com efeito não estamos em 1914. O grito “a imaginação no poder!”, tem tanto de negativo como de positivo. (Por isso propus algures que o termo PROVOCAÇÃO fosse substituído por PRÓ-VOCAÇÃO). Ao não aceitar as relações culturalizadas e mortas do sistema, a vanguarda estética opõe-lhe um certo número de operações e paradigmas recriadores do estar-no-mundo, um novo vocabulário, uma nova pedagogia. (Sousa 1998i [1973], 60).

Neste aspecto “a vocação é o Novo¹³: transformar o mundo” (Sousa 1998e [1977], 163) de modo que se apresente como “o primado do imaginário sobre o pensado e re-pensado” (Sousa 1998j [1979], 188).



Participação de um visitante em *Comunicação de A a Z* (1971) de Alberto Carneiro. Cortesia CEMES/ Espólio Ernesto de Sousa

A escolha da obra de Alberto Carneiro para *Do Vazio à Pró-Vocação* pende nesse sentido. *Comunicação de A a Z* (1971) era composta por um mural com folhas de jornais do dia de abertura da exposição e uma mesa com vários materiais que poderiam ser utilizados para intervencionar o mural sem restrições. A obra acabou por ser retirada três dias depois da inauguração devido a um conjunto de insultos a figuras políticas e artísticas ligadas ao Estado Novo¹⁴. Ernesto de Sousa analisaria em 1974 esta obra como “uma operação estética totalmente isenta de qualquer preocupação formal: uma pró-vocação ao acto de comunicar” (Sousa 1998i [1974], 148). O acto de comunicar era uma abertura à liberdade de expressão num momento em que esta estava condicionada pela censura fascista, um *vazio* que se procurava preencher através do acto da escrita, um contra-discurso que contestava a prédica oficial do regime. Acto que cogitava uma “comunicação poética”, na senda do que aconteceu durante *Nós Não Estamos Algures* em 1969. Numa carta aberta aos colaboradores des-

Numa carta a Carlos Gentil-Homem, Ernesto de Sousa descreve a situação da seguinte maneira: “já havia demasiados insultos ao chefe do estado o que é considerado crime[,] havia também pornografia e outros insultos[.] Um deles ao Joaquim Correia escultor [...] e director da SNBAL provocou ameaças [da] polícia e conselho nacional de educação. [...] Não se pode dizer que a anti-arte contracultura neo-dadaísmo contestação ou o que quiserem chamar-lhe estão ultrapassados entre nós[.] Um jornal garatujado e os privilégios tremem” (Sousa 2014 [1972], s.p.)

O “novo” pode aqui ser apreendido dentro da lógica dos modernismos como descrita por Peter Osborne. Segundo este autor “in its most general form, then, modernism is a *collective affirmation of the modern*, as such: an affirmation of temporal negation, an affirmation of the time-determination of the new. In its basic sense, modernism in art involves the application of this performative temporal logic of negation to the field of art: the project of the production of the qualitatively new in art or, more precisely, the production of an art appropriate to the qualitative novelty of the historical present itself” (Osborne 2013, 73-74).

se projecto, Ernesto de Sousa descreveu que a comunicação poética como:

Um esforço para romper um espaço de indiferença entre um emissor e um receptor. Nós fomos mais longe. Nós, quisemos que a diferença entre o emissor e o receptor fosse provisória, e que o receptor, neste caso, os participantes convidados, se transformassem, ou sentissem a necessidade de se transformar eles próprios, em emissores. Isto nunca poderia ser senão uma provocação. (Sousa 2012b [1969], 47).

Para este efeito o espaço expositivo não deveria ser apenas um local no qual se dispunham obras de arte para serem contempladas passivamente. Enquanto instituição era também espaço de produção discursiva.

A escolha de *Comunicação de A a Z* colocava deste modo em causa a suposta neutralidade do espaço expositivo, simbolicamente associado às suas paredes brancas, concentrado numa preservação da arte que a dissociava do quotidiano¹⁵. Utilizar essas mesmas paredes enquanto palco para desencadear uma “comunicação poética” era implicá-las eticamente¹⁶. Num artigo de 1971, em resposta a Rocha de Sousa, Ernesto de Sousa teceu um conjunto de afirmações sobre a obra em questão, que havia sido exposta nesse ano na Galeria Quadrante, e no qual a descreveu como:

Uma pró-vocação, e não de uma provocação: escrever nas paredes, obscenidades ou insultos ideológicos, e desta vez bem às claras no muro (reencontrado como muro) de um Galeria. E precisamente numa Galeria [...]. Pois Você não percebe que o que é realmente belo e simples (e muito bem em qualquer província do mundo, por muito Kultra que ela seja) é tornar banal e... sujável, a parede muito branca de uma Galeria da ARTE, institucionalizada ou não, mas sempre em riscos de se tornar o espelho da nossa civilizada e tecnocrática (ou outra) alienação!. (Sousa 1971, 7).

Os *quadros familiares* em que assentava o espaço expositivo eram assim reconsiderados, numa proposta que os *pró-vocava* a acolher a sociedade no seu interior. Este transformava-se num espaço onde cada um poderia posicionar-se criticamente e tornar-se um agente discursivo.

Outras obras presentes em *Do Vazio à Pró-Vocação* fo-mentavam também o espectador a assumir um papel activo. João Vieira exibiu *Expansões* (1971), um amontoado de letras do alfabeto latino em espuma flexível (poliuretano), nas quais os visitantes podiam-se deitar, andar sobre estas ou vesti-las. A última hipótese tinha sido sublinhada quando em 1971,

15
Como Brian O'Doherty refere, o espaço expositivo enquanto cubo branco era “geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso” (O’Doherty 2007, 91).

16
Alberto Carneiro sublinha esse intuito na sua produção artística: “mantenho que mostrar arte é um acto de afirmação de não neutralidade, é um acto cultural projectado sobre a comunidade, político no sentido das implicações éticas que ele consubstancia como vontade estética transformadora. Mas, antes de ser actos dos outros, foi-o vitalmente do autor, como aprofundamento da sua realização. É um acto que não inscreve apenas os meus gestos criadores, mas tudo o que se passou e passa em redor” (Carneiro 1991 [1983/1989], 168).

aquando da *Exposição Mole* na Galeria Judite da Cruz, quatro modelos desfilaram com vestidos feitos com base nessas letras. O espectador poderia deste modo utilizá-las de diversas maneiras, e ao fazê-lo colocava em questão a suposta imunidade da obra de arte. Este convite à participação não era simplesmente lúdico, mas também ético, na abertura de possibilidades de acção ao seu usuário. João Vieira alega isso quando refere que “um artista pode querer ou não querer intervir directamente na sociedade. É uma opção que tem de fazer. Quando se fala em participação, pensa-se geralmente em sugestões intelectuais, sociais, políticas, etc. Para mim, a participação começa por ser sensorial e chegará fatalmente ao intelecto das pessoas” (Palla 1985 [1971], 22).



João Vieira – *Expansões*, 1971; Helena Almeida – *A Família*, 1970. Cortesia CEMES/Espólio Ernesto de Sousa

A possibilidade de o espectador imiscuir o seu corpo na obra de arte, duas partes ressonantes entre si e já não dissociadas, podia ser inferida também em *A Família* de Helena Almeida e *Sombras sobre lençol* (1969) de Lourdes Castro. Todavia, em ambas essa possibilidade é remetida à imaginação e não efectiva, como nas obras de João Vieira e Alberto Carneiro. Em *A Família* divisa-se a partir da antropomorfia das telas. A artista já havia consumado essa hipótese em *Tela rosa para vestir* (1969), fotografia em que se apresenta vestida com uma tela bastante similar às que constituem a obra exposta em *Do Vazio à Pró-Vocação*. Quanto a *Sombras sobre lençol* (1969), de Lourdes Castro, um lençol branco com os contornos de uma sombra feminina bordada à mão, ecoava o seu uso quotidiano pela apropriação de um lençol de cama e na sua conversão em obra de arte. A sua condição de objecto utilitário foi sublinhada quando foi exposto em 1970 na Galeria III: durante a inauguração a artista saiu debaixo dos lençóis colocados numa cama de ferro, também ela exposta.

Lourdes Castro estava a produzir desde a década anterior um conjunto de trabalhos nos quais projectava a sombra de diversas pessoas, privilegiando materiais industriais

e comuns, como os lençóis ou o pexiglass. A escolha destes materiais – o que não invalidou ter realizado alguns desses trabalhos em tela – proporcionava-lhe um distanciamento de considerações dicotómicas entre “alta cultura” e “baixa cultura”, esta última preterida pelas convenções artísticas académicas em relação à primeira. A escolha de *Sombras sobre lençol* para *Do Vazio à Pró-Vocação* pode ser aduzida tanto a partir dessas premissas como pela intimidade que o lençol pressupõe no seu uso regular. Os retratos com sombras de Lourdes Castro adensavam este último aspecto ao implicarem no seu conjunto uma comunidade em rede: na sua maioria são pessoas próximas à artista ou agentes criativos com quem estava em contacto. Guy Brett destaca essa condição quando refere que Lourdes Castro “registava os protagonistas da cena experimental e testemunhava os valores que estes lhe pareciam partilhar enquanto comunidade informal e fluída” (Brett 2010, 21). Uma diligência comunitária que Ernesto de Sousa procurava também instigar, não só a partir da representação dos agentes que a compunham, mas também a partir de mecanismos *pró-vocatórios* que a arte deveria promover. Para o efeito, o diálogo não deveria ser circunscrito aos artistas, mas abarcar igualmente os espectadores enquanto *operadores estéticos*.

Nesse seguimento, Ernesto de Sousa não se limitou a desestabilizar os *quadros familiares* a partir das obras que expôs em *Do Vazio à Pró-Vocação*, mas também o fez no texto do catálogo da exposição. As frases são várias vezes truncadas e há espaços deixados em branco. Esta configuração textual desestabilizava os códigos linguísticos outorgados a uma leitura linear clássica, aproximando-a mais da oralidade¹⁷, ao mesmo tempo que lhe acrescenta dinamismo e permite novas interligações linguísticas. Os *vazios* deixados poderiam ser preenchidos pelo espectador. Em *Anticinema* (c. 1969), um texto que ficou inédito, Ernesto de Sousa reforça este convite:

(peço ao leitor que complete as frases como muito bem
entender. E a pontuação também
isto não é modéstia é convite a uma outra
forma de trabalho colectivo leitura operativa
e a culpa é nossa se o
leitor preguiçoso (Sousa c. 1969, s.p.).

Rui Torres, na análise das interações entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa, declara que: “Estes diálogos com a escrita, consciência da comunicação, provocam o jogo da própria interpretação, encarando o texto como inacabado e mutável. Uma superação de limites e de fronteiras que convulsiona o próprio código. Embora consista numa representação gráfica da oralidade (linear, espacial, arbitrária e abstracta), a escrita constitui um problema para o poeta, que assim se volta para a materialidade signífica, compreendendo-a como um sistema de notação. Subverter as estruturas lógicas e desagregar as estruturas ideológicas implícitas” (Torres 2020, 119).

17

UMA POSSÍVEL CONCLUSÃO COMEÇAR COM ALMADA EM FESTA

Os conceitos de *vazio* (mais tarde explorado e redimensionado a partir do *zero*) e *pró-vocação* processam-se dentro do percurso teórico de Ernesto de Sousa como duas dimensões a partir das quais se pode distender o *moderno* na produção artística. Como referido anteriormente, o *moderno* para Ernesto de Sousa pressupunha uma crítica constante dos *quadros familiares*, que estabeleciam os critérios e as fronteiras da produção artística, atentando simultaneamente às necessidades do contexto em relação ao qual o *operador estético* se posicionava. Ao definir este caminho para a prática artística incentivava a exploração dos *vazios* silenciados entre os parâmetros formais instituídos, numa abertura a novas modalidades de produção artística que não se esgotavam em repertórios canónicos, mas que se estabeleciam consoante o contexto social em que *operavam*¹⁸. A arte deixava de se especificar a partir de pressupostos atemporais para se tornar contingente aos contextos de apresentação, reactualizada às necessidades do presente. Ernesto de Sousa propunha assim encarar a arte a partir de um recomeço contínuo, sem centros e periferias, como fica evidente na convocação de Almada Negreiros através do mural *Começar* (1969) e da relação 9/10:

10 é a medida, o cânone, o termo de um metro universal de extensão qualquer. Todas as estruturas que daqui partirem referem-se a um mundo-sem-centro, sem ponto de zero real mas apenas operatório. O que é neste sistema pois a relação 9/10? É a relação de um fim necessário a todo o verdadeiro começar. É o símbolo (que contém todo um saber alegórico) de todos os ritos de passagem, globaliza e permite estruturar o conhecimento de um mundo (do real) em constante transformação, sem centro sólido. Quem passa do nove ao dez está ainda a contar, acaba a contagem e re-começa a contar (Sousa 1998m [1978], 96).

Em *Do Vazio à Pró-Vocação* essa ligação a Almada Negreiros era realçada pela inserção de *Estamos no Século XX na época que não morre* (1972) de Carlos-Gentil Homem. Investindo-se dos meios técnicos do cartaz, em virtude da formação tipográfica de Carlos-Gentil Homem, esta obra apresenta um duplo monocromatismo amarelo, ligeiramente acentuado no quadrado central. No seu plano inferior está inscrita a frase de Almada Negreiros que confere título à obra.

A realização de exposições, a par da actividade crítica e artística, tornava-se um factor importante para desenvol-

“Não é regressando ao século passado, voltando a um expressionismo sentimental e ignorante, que nos encontraremos a nós próprios. Mas sim descobrindo o nosso vazio” (Sousa 1998e [1977], 135).

18

ver essas ligações e o que elas comportavam teoricamente. A partir de uma exposição poder-se-ia *pró-vocar* uma *Festa*, condição para o reconhecimento do Outro e para a construção de uma colectividade. Para Ernesto de Sousa a *Festa* era descrita como “a eliminação das fronteiras, o sentimento orgiástico do fim das diferenças individuais, e em especial o não saber-se exactamente, nem isso é importante, onde começa a expressão e acaba a acção; ou melhor, a festa: onde os bens são evanescentes e se apagam em detrimento dos processos, dos actos” (Sousa 1998d [1974], 114)¹⁹. As exposições estariam assim ligadas à formação de uma comunidade livre e tendente a explorar modalidades de uma *praxis* política, em que cada obra exposta dialogava com as restantes e com o espectador que, por sua vez, poderia actuar como operador estético. O seu corpo seria o veículo íntimo de acolhimento e formação desse colectivo, numa máxima que Ernesto de Sousa repetirá em várias ocasiões: “O meu corpo é o teu corpo. O teu corpo é o meu corpo”²⁰. A exposição transformava-se numa plataforma discursiva e crítica, na qual se poderia ensaiar o posicionamento ético de cada agente envolvido. Se José-Augusto França descrevia as exposições da *EXPO AICA SNBA 72* como “críticas levadas à prática”, Ernesto de Sousa giza *Do Vazio à Pró-Vocação* numa vertente em que as práticas são levadas à crítica, num desígnio em gerar novos espaços sociais.

BIBLIOGRAFIA

- BRAZ, Ivo. 2007. *Pensar a Pintura – Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Edições Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa.
- BRETT, Guy. 2010. “Um conto de duas cidades”. In Lourdes Castro e Manuel Zimbro: à luz da sombra. Porto: Fundação Serralves; Assírio & Alvim: 19-25.
- CARNEIRO, Alberto. 1991 [1983/1989]. “Momentos/ Fragmentos/Analogias” [1983/1989]. In *Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. Lisboa/ Porto: CAM-FCG/ Casa de Serralves: 164-168.
- ESQUÍVEL, Patrícia. 2008. “Anos 60, Anos de Viragem: O Novo Poder da Crítica”. In Acciaiuoli, Margarida; Leal, Joana Cunha; Maia, Maria Helena (org.), *Arte & Poder*. Lisboa: Instituto História da Arte: 333-343.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2019. *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- FRANÇA, José-Augusto. 1973. “Apresentação”. In *EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: AICA/SNBA: 4-5.

A invocação de uma ideia de *festa* – dentro das práticas artísticas, sobretudo as ligadas ao teatro e à *performance*, das décadas de 1960 e 1970 – explora os recursos que já haviam sido experimentados pelas vanguardas do início do século XX. Em ambas as ocasiões procurava-se construir comunidades alternativas às que vigoravam. Como declara Erika Fischer-Lichte: “as renovadas e enfáticas reivindicações para que o teatro se transformasse em ritual ou festa reflectiam, antes de mais, o desejo de experimentar novas formas de comunidade. Era na função criadora, de fortalecimento e de manutenção da comunidade que centravam o seu interesse” (Fischer-Lichte 2019, 468).

A ligação de todas estas dimensões pode ser depreendida quando Ernesto de Sousa escreve que: “pode medir-se a capacidade futurista de um indivíduo ou instituição pela convicção/desconfiança, lucidez/opportunismo, entusiasmo/frieza, etc., com que aceita o Outro, o diferente, o estranho e até o exótico. Na prática isto também se pode traduzir por uma certa diferença ou hostilidade pelo semelhante, pelo familiar... É ainda uma reacção. É perante estas duas forças contrárias que tantos procuram os outros no seu próprio corpo, com tudo o que isso implica. O meu corpo é o teu corpo. O teu corpo é o meu corpo. Ou ainda: não estando já à Face de Deus; eu já estou só e irremediavelmente face-à-minha-face, que é o único caminho para me descobrir nos outros, a *Festa*” (Sousa 1998e [1977], 158).

- HIGGINS, Dick. 2003 [1965]. “Intermedia”. In *Intermedia. The Dick Higgins Collection at UMBC*. Baltimore: Albin O. Kuhn Library & Gallery, University of Maryland, 38-42.
- HIGGINS, Hannah. 2002. *The Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.
- JÜRGENS, Sandra Vieira. 2016. *Instalações Provisórias. In dependência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta.
- JUSTO, José Miranda. 1998. “Posfácio. Ernesto de Sousa: “O Fim do Fim do Mundo” ou Depois da Tautologia”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 293-305.
- LEFEBVRE, Henri. 2012 [1968]. *O Direito à Cidade*. Lisboa: Estúdio/Livraria Letra Livre.
- O’ DOHERTY, Brian. 2007. *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- OSBORNE, Peter. 2013. *Anywhere Or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London/New York: Verso.
- PALLA, Maria Antónia. 1985 [1971]. “A Arte é Uma Festa”. In Sarmento, Julião (org.), *João Vieira. 25 de Trabalho. 1959-1984*. Lisboa: &ETC: 21-22.
- PINTO DOS SANTOS, Mariana. 2007. *Vanguardas & Outras Loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RAMOS, Afonso Dias. 2011. “Breve História da Secção Portuguesa da AICA”. In Ramos, Afonso, *AICA Portugal – História*. Lisboa: INCM: 43-61.
- SARDO, Delfim. 2011. *A Visão em Apneia. Escritos sobre artistas*. Lisboa: Athena.
- SOUSA, Ernesto de. 1948. “Em Defesa do Moderno”. *Seara Nova*, 1000-1007: 107-109.
- 1968. “Ernesto de Sousa sobre Interpretação”. In Dionísio, Eduarda; Faria, Almeida; Matos, Luís Salgado de (org.), *Situação da Arte. Inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*. Porto: Publicações Europa-América: 195-195.
- c. 1969. “Anticinema”. <http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/anticinema>
- 1971. “Crítica ou recusa”. *Suplemento Literário/Diário de Notícias*, 17388: 3/7.
- 2014 [1972]. “Carta de Ernesto de Sousa a Carlos Gentil-Homem”. In Pinto, Paula (ed.), *Ernesto de Sousa: O Teu Corpo É O Meu Corpo*. Porto: CEMES. Sem paginação.
- 1973. “Do Vazio à Pró-Vocação”. In *EXPO AICA SNBA 72*. Lisboa: AICA/SNBA: 30-35.

- 1998a [1975]. “A minha opinião”. In Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena (coord.), *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Lisboa: FCG-CAM: 329-330.
 - 1998b [1975]. “O crítico e as tentações”. In Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena (coord.), *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Lisboa: FCG-CAM: 331-332.
 - 1998c [1974]. “Fernando Calhau e o Vazio Como Angústia”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 131-139.
 - 1998d [1974]. “José Rodrigues. Vanguarda e Com-Sentimento”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 111-119.
 - 1998e [1977]. “Helena Almeida e o Vazio Habitado”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 155-165.
 - 1998f [1978]. “Ana Vieira. Ambientes”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 283.
 - 1998g [1970]. “Sobre o “exercício de comunicação poética” e muitas outras coisas”, entrevista a Rui Nunes. In Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena (coord.), *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Lisboa: FCG-CAM: 167-168.
 - 1998h [1970]. “Chegar depois de todos com Almada Negreiros”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 81-89.
 - 1998i [1973]. “Os 100 Dias da 5ª Documenta”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 55-65.
 - 1998j [1979]. “João Vieira: Da letra ao texto / do texto ao contexto”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 177-191.
 - 1998l [1974]. “Alberto Carneiro: A arte ecológica e a reserva lírica”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 141-153.
 - 1998m [1978]. “Para Almada”. In Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim: 91-97.
 - 2012a [1969]. “Ernesto de Sousa: A procura inquieta”, entrevista a Artur Fino. In *Ernesto de Sousa. Almada, Um Nome de Guerra. 1969-1972/1984*. Porto: Fundação Serralves: 43-45.
 - 2012b [1969]. “Carta aberta aos colaboradores de Nós Não Estamos Algures”. In *Ernesto de Sousa. Almada, Um Nome de Guerra. 1969-1972/1984*. Porto: Fundação Serralves: 46-48.
- TOMÉ, Joana. 2012. “O Simulacro em Ana Vieira. – Uma leitura deleuziana”. In *Estúdio*, Vol. 3, 5, Verão 2012: 247-251.

- TORRES, Rui. 2020. “Diálogos entre Ernesto de Sousa e a Poesia Experimental Portuguesa”. In *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 40, 63: 107-126.
- TRAQUINO, Marta. 2010. *A Construção do Lugar Pela Arte Contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmus.
- VALE, Paulo Pires do. 2020. “Operadores Estéticos. Sobre a importância de palavras, actos e omissões”. In *Gerador*, 10/07/2020. <https://gerador.eu/operadores-esteticos/>

Testemunhos e revisitações

Estarmos dentro de nós...

Guilherme d'Oliveira Martins

Administrador da Fundação Calouste Gulbenkian

Em 1963, Jacqueline Sieger dizia, no *Temoignage Chrétien*, haver “no marasmo do cinema português, um jovem que não tem frio nos olhos”. Referia-se a José Ernesto de Sousa e ao seu filme *Dom Roberto*. “Pela primeira vez, no país do fado, uma câmara interessou-se pela realidade, pela miséria quotidiana dum povo que vinte anos de ditadura e de aberrações coloniais conduziram a uma economia arcaica, medieval”. E recordava o facto de o autor do filme ser um entusiasta dos cineclubes, chefe de redação da revista *Imagem*, e o facto de ter escolhido como personagem principal do seu filme um pobre artista ambulante, que dava vida na rua a umas marionetas ou “robertos”, que eram exibidos para gáudio de quem passava. Raul Solnado representava a figura de João Barbeles, motivo de chacota da garotada. Sonhador e poeta, era irremediavelmente um marginal. E as imagens do filme davam o panorama triste e pobre do país de então. E a lentidão era propositada, como apelo à intervenção contra a indiferença, perante a natural exasperação do espectador. E assim Ernesto de Sousa pretendia um espectáculo total, capaz de suscitar a ação. O autor explica tudo isto à jornalista e a fala é dada à estampa, mas o resultado é a prisão do artista no Aljube, onde receberá, aliás, numa suprema ironia, a notícia de que o filme tinha recebido dois prémios no Festival de Cannes.

Esta única longa-metragem de Ernesto de Sousa é, num conjunto em que estão *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha, *Domingo à Tarde* de António Macedo, *O Cerco* de António Cunha Telles ou *Belarmino* de Fernando Lopes, um filme emblemático, o primeiro, do Novo Cinema Português – em cuja continuidade a Fundação Gulbenkian terá um papel importante.

Ao referir *Dom Roberto*, estamos perante um sinal de vitalidade do autor, uma das figuras mais relevantes do seu tempo, com o espírito ávido de renovação, de movimento e de mobilização das várias artes em nome da liberdade. Estamos perante uma aposta audaciosa centrada na expressão artística experimental, capaz de ligar reflexão, ensaio, fotografia, música, cinema e teatro. Está em causa a importância de uma “obra aberta”, com resultado experimental e participativo bem evidente na representação de *Nós Não Estamos Algures* (1969) ou em *Almada, Um Nome de Guerra* (1969-72) e em *Luiz Vaz 73* (obra da coleção do CAM). Os filmes experimentais, a vídeo-arte, as performances e os happenings constituem o modo de participar nas novas vanguardas internacionais. Um novo tempo anunciava-se. E assim a *Alternativa Zero* (1977), reposta em Serralves (1997), sintetiza o projeto de criação de uma vanguarda portuguesa, que procura projetar para fora a abertura democrática portuguesa de 1974.

A ideia de acordar o público e o povo levou ainda Ernesto de Sousa a estudar a arte popular portuguesa no âmbito da contemporaneidade e a propor uma certa revisão da obra de Almada Negreiros, “ingénuo voluntário”, considerada como precursora da atitude que defende e partilha. Assim, foi bolseiro da Fundação Gulbenkian para o estudo da escultura de expressão popular entre 1966 e 1968; tendo tido, posteriormente, um papel muito importante, aconselhando Madalena Azeredo Perdigão no ACARTE. Sobre o que designou como anti-filme *Almada, Um Nome de Guerra* (estreado na Sala Polivalente do CAM durante a exposição sobre Almada de 1984 e de novo mostrado em 2017) registamos que, para o autor, estamos diante talvez do “Homem mais extraordinário que me foi dado conhecer”. E *Começar* (título da última obra de Negreiros, precisamente para a Fundação Gulbenkian) “é a única coisa que me interessa”. E Ernesto de Sousa recorda: “comecei alguma coisa importante com *Dom Roberto* [...], agora tento começar a romper outro silêncio com este *Nome de Guerra*. E começar é terrivelmente difícil”. Referindo a heterogeneidade e o experimentalismo plural, lembrados por todos, Jorge Peixinho e a marca muito especial de um extraordinário encontro, que nos mostra a cultura como a metamorfose permanente da criação.

Demonstrarão a perenidade do artista a exposição *Itinerários* (1978), comissariada por José Luís Porfírio, Leonel Moura e Fernando Pernes, a mostra *Revolution my Body* (1998) na Fundação Calouste Gulbenkian, comissariada por Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (sobre a qual Miranda Justo falará de heterogeneidade), bem como as invocações na Fundação de Serralves em 1997 e 2012 ou a exposição *Ernesto de Sousa e a Arte Popular* no Centro Internacional de Artes José de Guimarães (2014), que recordava a mostra de 1964 *Barristas e Imaginários*. Do que se trata é de “interpelar o público, desafiar as pessoas, com vista à sua participação, a introduzir um sentido lúdico, a tornar a arte dinâmica e instável” (como afirma João Paulo Feliciano). De facto, como dirá Helena de Freitas: José Ernesto de Sousa foi um artista “que procurou estimular outros artistas” – com um “poder mediador do seu corpo e dos seus afetos na construção de acontecimentos artísticos”.

Recordando Almada Negreiros no termo de *Nome de Guerra*: “Respeitemos os que tanto se afoitaram e se decidiram, mas desprezemos os que fingem. A condição para saber ver ao longe é estarmos dentro de nós se se trata do próprio, ou de ter renunciado a si mesmo se se trata de outros”... Eis o que Ernesto de Sousa continua a propor-nos...

**Ernesto de Sousa (1921-1988):
Dom Roberto, história de um
homem de fantoches que luta
para não ser um deles¹**

Paula Parente Pinto

Investigadora e curadora

As imagens inéditas que agora se mostram suscitarão estranheza, mas contribuirão igualmente para um maior entendimento da interdisciplinaridade do trabalho de Ernesto de Sousa. Pensar que de cada vez que se apresenta o seu trabalho, tudo fica na mesma, é uma ilusão. E não é só a sua obra que nos continua a surpreender, mas é também o nosso olhar que muda com ela. Esse foi sempre o sentido político do seu “espectáculo total”. Se a história nos tem vindo a ensinar que as obras de arte não são detentoras de um conceito original e inalterável, mas são antes objetos sujeitos a transformações, os *mixed-media* de Ernesto de Sousa já incorporavam essa outra dimensão, a da interpretação do espectador, no espectáculo. São por isso poucas as obras de Ernesto de Sousa que se deixam encerrar pacificamente nas paredes brancas dos museus. A reapresentação do seu trabalho continua a sentir-se necessária e é reiterada pela contínua investigação académica e curatorial, assim como pela expandida curiosidade artística gerada por novas gerações em torno da atividade crítica e autoral de Ernesto de Sousa.² Mas cada vez que se apresenta a sua obra, é-se obrigado a reinterpretá-la.

O problema da re-apresentação e da re-interpretação volta a emergir agora, perante a possibilidade de mostrar o arquivo fotográfico de Ernesto de Sousa, nunca estudado na sua real dimensão. Que fazer com o imenso arquivo fotográfico, trabalhado sob múltiplas valências, mas nunca pública e amplamente apresentado? A temível estranheza parece ser, ironicamente, a da possibilidade de não o identificarmos com aquilo que esperamos. O risco passa pela apresentação de um universo que permite assistir ao desenvolvimento intelectual e criativo e ao próprio processo material e visual do seu trabalho multidisciplinar. Não querendo autonomizar as suas imagens fotográficas enquanto “obras de arte”, valorizando o objeto de arte concluído, defendo, pelo contrário, estudar o seu universo em constante transformação. Sob pena de ter que materializar de alguma forma estas imagens (as fotografias nunca foram pensadas para serem vistas enquanto negativos), condenar ao desaparecimento tanto experiências fugazes como trabalhos metodológicos e sistemáticos, não pode considerar-se uma opção, nem patrimonial, nem cultural.

Ernesto de Sousa experimentou e trabalhou com inúmeros *media*, utilizou os mesmos *media* de maneiras diferentes e cruzou as suas potencialidades. A centena de imagens que o presente álbum dá a conhecer e que em 2017 se apresentaram pela primeira vez na *XIX Bienal de Cerveira* (15 de Julho a 16 de Setembro de 2017), misturam fotografias das cenas de rodagem e registos de camaradagem que reportam ao filme *Dom*

Este texto foi publicado anteriormente no N.12 da revista *Nova Síntese: textos e contextos do neo-realismo*, coordenado por Leonor Areal e dedicado ao “Neo-Realismo no Cinema” (2017).

Em “Perspectiva: Alternativa Zero, vinte anos depois”, João Fernandes começava o texto escrevendo: “Raros são os momentos no contexto artístico português em que a memória é resgatada do seu passado para a partir dela se estudarem situações muitas vezes esclarecedoras do presente, *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves, 1997, p. 15.

Roberto, mas sobretudo cruzam diferentes *media*, uma vez que são fotolitos de fotografias de um filme – filme esse baseado num registo literário –, que, por sua vez, foram intervenções de forma a se materializarem numa imagem em si.

Estamos perante um conjunto de fotolitos³ para onde Ernesto de Sousa transferiu mais de cem negativos que retratam a filmagem de *Dom Roberto* (iniciada em Agosto de 1961), posteriormente destruindo, disforme mas intencionalmente, o seu enquadramento pré-definido. Esta anulação das imagens e da sua linguagem remete imediatamente para as primeiras cenas do filme *Dom Roberto*, onde podemos assistir à peça de fantoches *O Castelo dos Fantasmas*, a história de um Roberto que quer casar e não tem casa; dão-lhe um castelo, mas que está cheio de fantasmas que ele tem que vencer à carolada: uma história dentro de outra história. João Barbelas apresenta o seu universo artístico a céu aberto, a história da ocupação de um castelo que acontece dentro da sua guarita, proporcionando-nos, contemporaneamente, a cidade aberta experienciada por quem não tem um lar: “a imagem dramática de um homem de fantoches que luta para não ser um deles”⁴. Nas cenas de abertura, em que deambula pela cidade, encontra quer um grupo de músicos cegos, quer dois surdos-mudos que comunicam entre si. Tal como o bonecreiro, todos eles comunicam com as mãos, mas transportam-nos para mundos inesperados e extremos. Linguagem visual por excelência, o filme estranhamente começa por nos transportar para dois universos aparentemente impenetráveis, que coabitam em exclusão: a linguagem gestual dos surdos-mudos e a linguagem musical representada pelo grupo de cegos. Quando João Barbela choca com o transeunte na rua e gesticula para simular os surdos-mudos, são dois mundos sem comunicação que literalmente chocam. É assim que olho para estas imagens fotográficas que aqui se publicam, onde dois universos aparentemente exclusivos, “um fotográfico e realista, o outro pictórico e abstrato”, coabitam. Mas como Ernesto de Sousa refere no fim do filme, é a capacidade de criar que desarma⁵.

Por mais que a ilusão do cinema nos fascine, Ernesto de Sousa reapresenta-nos os *media* de forma crítica. Passou para o plano visual um conto inédito de Leão Penedo⁶, enquadrando o manipulador de fantoches e as histórias por si interpretadas no seu todo social. Essa conciliação entre o retrato individual, cultural e social, e entre o conto literário e o registo visual gráfico e fílmico, pode agora ser percebido ao nível material, através deste conjunto de fotolitos, sem que a sua intervenção se reduza a uma ação meramente pictórica. Nesta centena de

Fotolito é um filme transparente (acetato ou poliéster) recoberto com sais de prata, fotossensível, que serve de suporte para informações. É o *medium* intermediário entre a finalização (arte final) e o material impresso, geralmente em *offset*. Ainda hoje é utilizado para converter o arquivo gráfico digital em matriz para gravação de chapa para impressão por processos diretos (serigrafia) ou indiretos (*offset*), mas nos anos 60 e 70 era utilizado inclusivamente para produzir a arte final, através do recorte, colagem e montagem das artes gráficas.

Descrição de Ernesto de Sousa acerca da personagem do bonecreiro, interpretada por Raul Solnado no filme *Dom Roberto*.

Última frase do filme *Dom Roberto*: “Mas ainda não é o fim. O fim é só para os que desistem”.

Lénia Oliveira faz uma análise genética dos quatro textos que estiveram na base do argumento do filme *Dom Roberto* e defende que o argumento do filme resultou da produção textual de quatro textos diferentes: O romance inacabado de Leão Penedo, que surge publicado com o título *O Homem dos Fantoches* no jornal *A Planície* (1958) e é apresentado como um conto sem título na revista *Imagem* (Fevereiro 1959), com alterações relativamente aos manuscritos do autor, doados ao Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira (em 1961, Leão Penedo sofre um derrame cerebral incapacitante, que o obrigou a cessar a sua atividade literária); a *Sequência Literária*

imagens, Ernesto de Sousa faz coabitar dois universos aparentemente inconciliáveis. Cria instabilidade, propositadamente. A intervenção química na imagem fotográfica é disforme, irregular e abrupta. Ela sacode-nos do mundo falsamente real para onde a fotografia nos transporta e, nesse sentido, apresenta-se como uma atitude política relativamente à capacidade interventiva dos *media*. Ser crítico é ter essa capacidade de recuo perante a ligeireza das evidências. Ernesto de Sousa explorou a reprodutibilidade técnica da fotografia, tal como experienciou os variados mundos por onde passou, para provocar estranheza.

Dois universos aparentemente díspares, tal como o do “ingénuo voluntário” e o do “ingénuo involuntário”⁷, ambos importantes para Ernesto de Sousa, coincidem e materializam-se nesta centena de fotolitos com fotografias da rodagem do filme *Dom Roberto* (1962). Nesta coleção de imagens inéditas (cuja intervenção *a posteriori* não está datada), Ernesto de Sousa faz confluir o Neo-Realismo que as imagens de *Dom Roberto* transportam, com as intervenções neovanguardistas posteriores, das suas quimiografias (que nos anos 80 já eram entendidas como suportes *media* experimentais). Esta capacidade de visitar, transformando, acompanha Ernesto de Sousa na sua vida e obra, ou literalmente na sua biografia.

Numa autobiografia, Ernesto de Sousa escreveu que a paixão da pintura surgiu quando começou a fabricar tintas⁸. Vindo de ciências, deu-se a grande revolta. Depois transformou-se em câmara escura e no cinema, na *Imagem* que afinal foi a revista que dirigiu. Foi da cultura radiofónica que passou para o outro teatro de Raul Brandão e com Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Almada Negreiros e Fluxus que entrou no *mixed-media*. Depois de um levantamento sobre a arte de expressão popular portuguesa, que lhe ocuparia quase toda a década de sessenta, Ernesto estabelecia-se, com tudo isto, numa exposição de tendências polémicas da arte contemporânea: a *Alternativa Zero* (1977). Começar e recomeçar. Ernesto começou por frequentar o curso de Ciências Físico-Químicas até 1946 e quarenta anos depois voltaria à química para realizar uma série de 14 *Alquimigramas* que apresentou na exposição *Esse Ouro Dantes* (Lisboa, Galeria Quadrum, Março 1986) e no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (Coimbra, Junho 1986). A exaltação da dimensão química da fotografia, a que Ernesto de Sousa se dedicou já no fim da sua vida, é a referência última das intervenções manifestas nestes fotolitos.

Embora não possamos datar com precisão a manipulação química de Ernesto de Sousa sobre estas películas fotográficas das filmagens do *Dom Roberto*, podemos certamente evocar a exposição comissariada por Harald Szeemann,

D. Roberto intitulada pelo Museu do Neo-realismo *João Barbelas*; o guião do filme *Dom Roberto* e os diálogos resultantes desse guião (organizados por Ernesto de Sousa, apesar deste ter dado liberdade aos atores para adaptarem as falas). Os diálogos resultantes do guião (depositados na Biblioteca Nacional) constituem o texto-base da sua análise crítico-genética, Lénia Regina Oliveira, *Dom Roberto: da Ficção Narrativa (Quase) Inédita ao Fenómeno Cinematográfico*, trabalho de Projeto realizado para a obtenção do grau de Mestre em Edição de Texto, apresentado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2008 (não publicado).

A frase de Almada Negreiros, “Sou um ingénuo voluntário”, ficou registada por Ernesto de Sousa, no texto que publica sobre Franklin Vilas Boas Neto, o *ingénuo involuntário*, Ernesto de Sousa, “Um Escultor Ingénuo”, *Colóquio: revista de artes e letras* 61 (Lisboa, Dez. 1970) p. 313.

Ver desdobrável da exposição *A Tradição Como Aventura* (Lisboa, Galeria Quadrum, 1978): “[...] A paixão da pintura, foi quando eu comecei a fabricar tintas. Eu acabava um curso universitário. De ciências... Foi a grande revolta. Que depois se transformou em câmara escura. O cinema. A descoberta do “Outro”. O *Dom Roberto* e a *Imagem*. A cultura, a França (a *Grande Chauxmière*, os estúdios). O teatro radiofónico (foi quando conheci Redol, um homem bom). O outro teatro (foi quando conheci o José Rodrigues, o Peixinho, a Rosa). E o Raúl Brandão e o Porto.”

When Attitudes Become Form (Berna, 1969) para contextualizar a aproximação entre atitudes e processos, conscientemente explorada neste conjunto de imagens. O “operador estético”⁹, como se autoidentifica Ernesto de Sousa, deixa de ser um artista com uma formação técnica específica e a sua intervenção estende-se do suporte artístico para o contexto social. Esse foi o seu meio de trabalho.

Por outro lado, ao nível técnico do cinema experimental, e embora em Portugal não tenha existido uma atividade organizada, é surpreendente verificar que Ernesto de Sousa faça transferir uma série de negativos (daquele que foi considerado um filme de passagem entre o Neo-Realismo e o Novo Cinema) para um novo suporte, a partir do qual pudesse destruir o próprio suporte fílmico, como fizeram alguns cineastas experimentais, como os americanos Carolee Schneemann¹⁰ (1939) ou Stan Brakhage (1933-2003). Ernesto de Sousa realizou uma única longa-metragem, mas a sua relação com o cinema abarca diferentes meios e frentes de trabalho, que vão desde a fotografia até ao *mixed-media*, do argumento à crítica e do seu envolvimento na programação de cineclubes e grandes festivais de cinema à curadoria de artes plásticas.

A sua incursão no meio artístico começou com a organização, juntamente com Diogo de Macedo (diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea), de uma exposição comparativa entre arte moderna e arte africana, na *Semana de Arte Negra* (Escola Superior Colonial, 1946). O interesse manifesto pela Etnologia e pela cultura popular levaram o maestro e compositor Fernando Lopes Graça a convidá-lo para colaborar regularmente na *Seara Nova*, revista antifascista, cujos representantes integravam nesta altura o Movimento de Unidade Democrática (MUD). Inteiramente elaborado por membros do MUD Juvenil, o número de Novembro de 1946 foi totalmente censurado. Foi precisamente a partir das polémicas literárias que exigiam uma imediata intervenção cívica e cultural contra as atrocidades do fascismo praticadas durante a Segunda Guerra Mundial, que periódicos como *O Diabo*, *Sol Nascente* ou *Vértice* (uns anos mais tarde) tinham já começado a delinear o movimento cultural do Neo-Realismo português, inspirado no materialismo dialético. Debatiam a realização de uma “arte útil”, de orientação realista.

Ainda em 1946, uma página inteiramente dedicada à arte realista surge no diário do Porto, *A Tarde*, tendo como colaboradores Júlio Pomar, Victor Palla, Arco, Fernando José Francisco, Mário Cesariny de Vasconcelos, Pedro Oom, Vespeira, Aníbal Alcino, Manuel Filipe, Júlio Gesta, Manuel de Azevedo, etc. As coordenadas de uma pintura realista são lançadas por

Ernesto de Sousa contacta com a expressão “operador estético” no encontro *Undici Giorni di Arte Colletiva* (Pejo), organizado por Bruno Munari em 1969. Nesse ano faz uso de expressões como “antiarte” e “antipintura” nos artigos que escreve para a revista *Vida Mundial*.

Em *Fuses* (1964), Schneemann começou por se filmar numa cena de sexo com o seu namorado, para depois alterar o filme através de interferências diretas sobre a película de 16mm, sobreposta e editada a várias velocidades.

Mário Dionísio, num artigo da *Seara Nova* sobre as obras de Júlio Pomar que figuraram na exposição realizada no âmbito da IX Missão Estética de Férias, na SNBA, no Verão de 1945. A partir de 1943, no Porto, Júlio Pomar, Víctor Palla, Rui Pimentel e Fernando Lanhas (entre outros) organizam as Exposições Independentes. Em Lisboa, no ano em que Ernesto de Sousa começou a colaborar com a revista *Seara Nova* (1946), organizava-se a 1ª. *Exposição Geral de Artes Plásticas* na S.N.B.A.. Enquanto Pomar abordava a pintura moderna portuguesa dos últimos vinte anos no *Mundo Literário*¹¹, Ernesto colaborava na *Seara Nova* “manifestando a esperança de que a pintura portuguesa, redescobrendo a sua vocação realista, ganhasse valores de universalidade”¹². Nesse mesmo ano, a decoração do cinema Batalha era entregue a Júlio Pomar, para depois vir a ser censurada.

O cinema seria a arte que melhor representaria, visualmente, a literatura neo-realista, passando consequentemente a estar na mira do “exame prévio”. Tal como já acontecia no meio teatral, o cinema iria adensar o debate intelectual e político, através da criação de uma imprensa especializada, do acesso a outros meios culturais, da produção de novos empregos que exigiam a formação de profissionais fora do país e do debate gerado através da criação de uma nova “indústria”. Surgem os primeiros cineclubes, que permitem promover o visionamento e a produção de filmes mas sobretudo o debate, de uma forma democrática e participativa. É com o movimento cineclubista, fruto do qual se associam escritores e cineastas, que se formam técnicos, espectadores e críticos¹³.

Em Abril de 1945, surge o Cineclubes do Porto e, no final dessa década, surgem o Clube de Cinema de Coimbra e o Cineclubes Imagem. Ainda em 1946, Ernesto de Sousa funda e promove o Círculo de Cinema, uma das primeiras sociedades filmáticas em Portugal, com sede na Rua das Amoreiras, mas que nunca chegou a obter autorização legal para o seu funcionamento. Ernesto de Sousa e alguns outros sócios do Círculo de Cinema foram detidos pela PIDE a 31 de Janeiro de 1948 (e o MUD, do qual faziam parte alguns dos fundadores do Círculo de Cinema, foi oficialmente proibido em Março de 1948)¹⁴.

Ernesto de Sousa começou por esta altura a sua carreira de cineasta com documentários e filmes publicitários, feitos para a Ford e para a Shell. Com o intuito de adquirir formação deslocou-se para Paris em 1949, frequentando os cursos de cinema da Cinemateca Francesa e realizando as disciplinas de História do Cinema e Estudos Cinematográficos na Sorbonne. Frequentou igualmente o Institut de Hautes Études Cinematographiques (para onde também irá António Cunha

Em Junho de 1946, 11
mês em que Ernesto de Sousa começou a colaborar com a *Seara Nova*, escreve um artigo sobre a obra de Júlio Pomar, Moniz Pereira e Vespeira: “Três pintores do nosso tempo”, *Mundo Literário* 12 (Lisboa, 27/06/1946).

Ernesto de Sousa, 12
“Datas e factos da Pintura Portuguesa Neo-Realista”, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)*, Lisboa, Artis, Dez. 1965, p. 6.

No primeiro número 13
da revista *Plano Focal* (Fevereiro 1953), dirigida por Jaime Bessa e onde José Ernesto de Sousa se apresentava como chefe de redação, são apresentados dois pólos culturais importantes para o cinema amador: “o Clube Português de Cinema de Amadores, que reúne um número importante de amadores de cinema, em Lisboa; e o Cineclubes do Porto (1945), essencialmente interessado na divulgação da cultura cinematográfica, pela qual tem feito mais do que qualquer outro Clube.” Acerca do papel dos cineclubes amadores ver Ernesto de Sousa, “Os Clubes de amadores em Portugal”, *Plano Focal* (Lisboa, Fev. 1953) p. 1011.

Ernesto de Sousa este- 14
preso em Caxias até 26 de Fevereiro de 1948. Arquivo PIDE/ DGS, processo 213/48, Torre do Tombo.

<p>Telles em finais de 1950) e as aulas de arte na École du Louvre, fazendo o Cours d'Initiation aux arts Plastiques de Jean d'Yvoire. Inscreveu-se no Cinéclub du Quartier Latin, onde travou conhecimento com André Bazin e François Truffaut. Estudou som no Rádio Clube Francês¹⁵, estagiou nos estúdios de Épinay-sur-Seine e foi assistente estagiário do realizador Jean Delannoy no filme <i>La Minute de Vérité</i> (1952). Ainda em Paris, assinou relatórios como correspondente de cinema em Paris, nas revistas <i>Shell News</i>, <i>Jornal-Magazine da Mulher</i>, <i>Imagem</i> e no jornal <i>Diário de Lisboa</i>.</p>	<p>Ernesto de Sousa escreve um guião para a realização radiofónica da peça <i>O Monte dos Vendavais</i> (1953).</p>	15
<p>Um estudo sobre os documentários que produz para a Ford e para a Shell tem ainda que ser feito, mas conhecem-se alguns destes títulos: <i>Faina a Bordo</i> (1950); <i>Inauguração das Instalações em Setúbal</i> (1952); <i>O Fundo do Mar</i> (1956); <i>Rodando pelos Caminhos: Pequena História dos Transportes Terrestres</i> (1957); <i>Quinta Experimental</i> (1958). Ernesto de Sousa concebeu uma série de projetos de filmes sobre arte popular, para os quais não conseguiu apoio financeiro; entre eles um documentário sobre “arte negra” realizado a partir das coleções de Diogo de Macedo e da Sociedade de Geografia (1952), um documentário sobre José Malhoa (1952), um filme sobre os bonecos de Estremoz (1952) e outro sobre restauro de pinturas (1954)¹⁶. Realizou com Baptista Rosa o documentário <i>O Natal na Arte Portuguesa</i> (1954), que recebeu o prémio Aurélio Paz dos Reis.</p>	<p>Espólio D6 da Biblioteca Nacional, caixas 22, 23 e 24.</p>	16
<p>Ernesto de Sousa dirige a coleção “Imagem e Som” da Editora Sequência e publica <i>O Argumento Cinematográfico</i> (1956) e <i>A Realização Cinematográfica</i> (1957), em colaboração com Adelino Cardoso e José Fonseca e Costa. Representa as sociedades fílmicas portuguesas num estágio na <i>Fédération Nationale des Cinémas Français</i> (Marly-le-Roy, 1956), onde conhece Alain Resnais, Agnès Varda e Jean Michel (presidente da Federação dos Cineclubes Franceses), Chris Marker, Jacques Demy, Jacques Becker e Jean Delmas.</p>	<p>Ernesto de Sousa foi um dos fundadores de um cineclubes com o mesmo nome (Imagem), mas oito anos antes tinha já tentado legalizar o Círculo de Cinema (1946-1948), uma das primeiras sociedades fílmicas em Portugal. O cineclubes Imagem tem os seus estatutos aprovados pelo SNI a 16/08/1956, tendo sensivelmente três anos de atividade (1954-1956). Os críticos da revista eram na sua maioria sócios ou até dirigentes do cineclubes.</p>	17
<p>Enquanto editor da segunda série da revista <i>Imagem</i>¹⁷, documenta fotograficamente uma série de reportagens jornalísticas sobre filmes e realizadores e entrevistas a atores que realizara em Paris. Foi em Fevereiro de 1959 que Ernesto de Sousa publicou uma das fotografias (não identificada) que primeiro nos remetem para a temática da arte popular: uma imagem da guarita do bonecreiro António Dias (1920-1983). A fotografia é publicada juntamente com um conto inédito de Leão Penedo, dando continuidade à publicação de uma série de textos que a revista <i>Imagem</i> iniciara com as crónicas de Eurico da Costa (<i>Diário de Férias</i>) e de Alves Redol (<i>Carnaval na Nazaré</i>), a pretexto de “atrair a atenção para uma realidade</p>	<p>Um outro excerto do texto de Leão Penedo fora publicado sob o título “O Homem dos Fantoques (um inédito de Leão Penedo)”, numa Antologia de autores portugueses, na revista <i>a planície</i>, 1958, p. 6. Ver Lénia de Oliveira, <i>Dom Roberto: da Ficção Narrativa (Quase) Inédita ao Fenómeno Cinematográfico</i>, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2008.</p>	18
<p>Por essa mesma altura Ernesto de Sousa tinha já realizado um documentário sobre <i>O Natal na Arte Portuguesa</i> (1954) e estava encarregue de orientar o Centro de Estudos a criar no seio do Círculo de Cinema Experimental, juntamente com José-Augusto França, José Borrego, Leão Penedo, António Neto, Sebastião Fonseca e Fonseca Costa. Apesar da breve existência do Círculo de Cinema Experimental</p>	<p>Por essa mesma altura Ernesto de Sousa tinha já realizado um documentário sobre <i>O Natal na Arte Portuguesa</i> (1954) e estava encarregue de orientar o Centro de Estudos a criar no seio do Círculo de Cinema Experimental, juntamente com José-Augusto França, José Borrego, Leão Penedo, António Neto, Sebastião Fonseca e Fonseca Costa. Apesar da breve existência do Círculo de Cinema Experimental</p>	19

nacional [que estaria] na base de um cinema verdadeiramente português e novo, e [que queria] mostrar, também, como essa realidade [era] rica, atraente e, sobretudo, imperiosa”¹⁸. Em Maio de 1959, Leão Penedo registava o título *Dom Roberto*, que se destinava ao argumento cinematográfico com a realização de Ernesto de Sousa. A associação entre ambos ficaria registada graficamente através da associação entre texto e imagem, na página 467 da revista *Imagem*¹⁹.

Adapta a história neo-realista de Leão Penedo (1916-1976)²⁰ a um guião cinematográfico e com o propósito de realizar o filme, tanto à margem dos acordos comerciais especulativos como dos subsídios do Estado, inaugura uma nova forma de produção no cinema português: a Cooperativa do Espectador. Esta forma de produção que foge aos subsídios do estado para o cinema de propaganda nacional e se declara como um cinema de resistência, levou a que o público cineclubista criasse expectativas relativamente ao aparecimento de um cinema social e, simultaneamente, artisticamente renovador.

Numa entrevista concedida ao *Témoignage Chrétien* (18 Janeiro de 1963), Jacqueline Sieger introduz o filme de Ernesto de Sousa da seguinte forma:

“Sabemos acerca do cinema português, que é geralmente infantil e que reflete o atraso político do regime de Salazar. É por essa razão que se deve saudar como um acontecimento o filme de Ernesto de Sousa, *Dom Roberto*, que constitui, tanto pela sua forma, como pelo seu conteúdo, uma notável exceção. Pela primeira vez no país do fado, uma câmara interessou-se pela realidade, pela miséria quotidiana de um povo que vinte anos de ditadura e aberrações coloniais afundaram numa economia arcaica.”

Ernesto de Sousa refere o contraste entre a perda, por parte de João Barbelas, de um quarto minúsculo que não consegue pagar e o enorme edifício abandonado²¹ que ocupa com a sua companheira de infortúnio. A personagem do bonecreiro, que não tem o simbolismo do operário, do camponês ou do pescador (nem do toureiro ou do fadista dos filmes com “cenários de cartão”, apoiados pelo “fundo de cinema”), é propositadamente pensado para uma audiência portuguesa e não apenas porque iludia a censura, mas também porque propositadamente caracterizava o onirismo e a apatia do povo português. No final da entrevista, Ernesto de Sousa contrasta a lentidão da ação do filme, que se pretendia fazer exasperar o espectador, com o que “espectáculo total” a que gostaria de chegar, “[...] compreendendo meios teatrais e literários, a diversificação de géneros, tendo por efeito obrigar constan-

(1956-1957), a intenção de constituírem uma cooperativa de cinema contribuiu para dar forma ao que viria a ser a Cooperativa do Espectador para Produção de Filmes (1959), sociedade que tem por objetivo apoiar financeiramente a produção do filme *Dom Roberto* e proporcionar uma perspectiva de continuidade de trabalho à respetiva equipa.

A escrita neo-realista de Leão Penedo foi por diversas vezes adaptada ao cinema português, abrindo ainda caminho para o novo cinema português. O romance *Circo* de Leão Penedo já tinha sido adaptado ao cinema por Manuel Guimarães (1915-1975) na longa-metragem *Saltimbancos* (1951) (vida de um circo ambulante). O cineasta Manuel Guimarães fez, por sua vez, um documentário sobre Barcelos (1961). Perdigão Queiroga também realizou o filme *Sonhar é Fácil* (1951) com argumento, sequência e diálogos de Leão Penedo, Rogério de Freitas e Perdigão Queiroga.

As filmagens de *Dom Roberto* ocorreram no Pátio dos Quintalinhos (Villa Rocha, S. Vicente), mas o edifício ocupado é parte de um edifício de Porto Brandão (Trafaria). O Lazareto Novo de Lisboa era o local onde ficavam retidos de quarentena os viajantes que pretendiam entrar na capital por via marítima, mas eram suspeitos de doenças contagiosas. Situado numa aldeia piscatória da margem sul, foi mais tarde baptizado como Asilo 28 de Maio, albergando uma pequena multidão vinda das ex-colónias africanas no pós-25 de Abril.

temente [o espectador] a uma nova tomada de consciência”. Acaba a entrevista dizendo que o seu filme é um filme de esquerda e que incita à ação; e acrescenta: “[...] só na ação é que há hoje espaço para optimismo”.

A propósito desta entrevista, Ernesto de Sousa seria detido pela PIDE à saída da fronteira de Portugal, na ida para o Festival de Cannes. Foi na prisão do Aljube que recebeu a notícia de que *Dom Roberto* tinha sido galardoado com uma menção especial *La Jeune Critique* e *L'Association du Cinéma pour la Jeunesse*, no Festival de Cannes.

É ainda na revista *Imagem* que Ernesto de Sousa efetivamente estabelece e defende os princípios do “Novo Cinema”,²² mas a tomada de consciência do espectador e o aparecimento de um cinema artisticamente renovador, obrigariam Ernesto de Sousa a pensar na interação e transformação contínua entre diferentes suportes visuais e sonoros, estendendo o campo de criação visual até ao espaço tridimensional do teatro, da galeria de arte ou do quotidiano.

O seu primeiro exercício poético de comunicação, *Nós Não Estamos Algures*, data de 1969 e foi realizado no Primeiro Acto – Clube de Teatro, Algés). Nesse mesmo ano, começa a filmar *Almada, um Nome de Guerra*, trabalho que viria ser concluído, depois da morte de Almada Negreiros (1893-1970) num *mixed-media* apresentado de modo informal na inauguração da exposição de Vostell na Galeria de Arte Moderna de Belém (Lisboa, 1979), mas formalmente estreado na Fundación Juan March (Madrid, 1983). É a propósito do filme *Almada, um Nome de Guerra* que escreve “Anticinema” (c. 1970) ou “[...] uma tentativa de ensaio e provocação-participação através do cinema”, em que destrói a leitura passiva e convida o leitor a intervir na pontuação do texto. Perante a dúvida: fazer um filme sobre o Almada Negreiros, um documentário sobre o Almada? Um registo, um retrato “para ficar alguma coisa”?, o dispositivo *mixed-media* permitiu-lhe criar um cinema aberto e participativo. É nessa perspetiva que as imagens rasuradas de *Dom Roberto*, que agora se tornam públicas, devem ser visionadas. Não as devemos condenar à obsolescência das obras que se pretendem acabadas e completas. Podemos antes encará-las como uma ação interventiva ou um rito de passagem para esta liberdade de recomeçar.

Julho de 2017

Desde a fundação do Secretariado de Propaganda Nacional (1935) que António Ferro cria vários incentivos para o cinema nacional, que culminariam no surgimento do cinema ligeiro e de comédia imortalizado por Vasco Santana, Beatriz Costa, Ribeirinho, António Silva, Laura Alves, durante os anos 30 e 40. O fim da Segunda Guerra Mundial desencadeia uma nova atitude social e política e uma maior atenção face ao “cinema de verdade” que não se coaduna com o humor do “teatro filmado” português. Na origem do Novo Cinema Português estará o cinema neo-realista italiano (dos anos 40), o Free Cinema britânico (anos 50) e a Nouvelle Vague francesa. O Neo-Realismo italiano, claramente político, denuncia as injustiças sociais e o terror psicológico da população que viveu as opressões da guerra e por esse motivo apelidado de “cinema de verdade”. O fim do regime de Mussolini em 1943 permite aos cineastas italianos explorar temáticas que expõem o regime fascista. Contrariamente, perante as democracias internacionais do pós-guerra, Salazar endurece a sua política e responde com censura e domínio dos meios de comunicação de massas como a televisão (a partir de 1955). Por outro lado, muitos dos portugueses que partiram com bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar cinema em França a partir de 1961, serão influenciados pela *Nouvelle Vague*. A revista *Les Cahiers du Cinéma* 15 (1950) reúne uma equipa de redação com nomes da sétima arte que ficarão identificados



com este movimento cinematográfico não-comercial e mais próximo de uma estética realista, realizado sem recursos a grandes meios de produção, com atores amadores e que chega a dirigir-se diretamente ao espectador.







Ernesto de Sousa, fazedor de exposições

Delfim Sardo

Administrador do Centro Cultural de Belém

Quando falamos de Ernesto de Sousa, da sua obra ou do seu legado, são normalmente referidos dois aspetos da sua intensa atividade: o trabalho como crítico de arte (relevante, oportuno, polémico e poético, como a publicação dos seus textos tão bem documenta), e a sua atividade como artista (que também foi, por diversas formas, em diversos momentos e através de vários procedimentos). Fica por vezes de fora a componente política do seu trabalho, nomeadamente o período neorrealista, a revisão da cultura popular e da artesanaria, a viagem a Argel e as crónicas que dela resultaram e a atividade de curadoria – exceção feita à *Alternativa Zero*, exposição de 1977, que é amiúde mencionada como momento fundacional da contemporaneidade artística portuguesa.

A recorrente referência à *Alternativa Zero*, provavelmente a exposição mais debatida em Portugal (quer nas intensas polémicas à época na imprensa, quer no eco que dela continua a ressoar), é quase sempre focada na afirmação de uma nova geração de artistas tomada como um grupo. Raramente, no entanto, é pensada a sua componente curatorial, o modo de procedimento da relação entre ES e os artistas com quem trabalhou. Essa não é, só por si, a especificidade do seu pensamento curatorial – embora fosse muito interessante ouvir as descrições de Alberto Carneiro, Fernando Calhau, Julião Sarmento ou Helena Almeida sobre o carácter orgânico destas relações. É importante compreender as metodologias de construção do universo expositivo que são espoletadas pela metodologia de ES e, num certo sentido, é necessário efectuar a epistemologia dessa curadoria.

A construção de uma exposição é sempre um processo que se define a partir de escolhas, de um ponto de vista *indexical*: ao mostrar uma obra apontamos para ela, ao concentrarmo-nos num artista apontamos para ele, propondo o exercício de uma determinada atenção. Esse é, no entanto, só o início do processo curatorial, o seu ponto de partida. As metodologias da curadoria residem no apontar para as obras e para os artistas, mas também para o espaço entre eles, para o seu intervalo e para o processo de produção de convívências. A este ponto regressarei em breve.

Gostaria ainda de introduzir uma terceira característica definidora do processo curatorial, a circunscrição da questão, ou do conjunto de questões, que são tratadas: uma curadoria é uma tentativa de desenho de uma linha de demarcação (nítida ou permanentemente desfocada), que pode

ser alinhavada (frágil como a bainha de umas calças) ou ser tecida por um processo negocial. Os agentes deste processo podem ser inúmeros: os artistas, os pares, a academia, o mercado ou mesmo modelos teóricos, filiações ideológicas ou crenças várias. No primeiro caso, trata-se de um processo que, frequentemente, aspira a ser conceptual, no sentido próprio e filosófico do termo: trata-se de definir um conceito e, necessariamente, estabelecer o seu interior e exterior. No segundo caso, aquele que me parece aplicar-se ao procedimento de ES, constrói-se um processo orgânico, no qual a negociação dos campos de fronteira é a metodologia e a tessitura da linha de demarcação, o assunto. Este processo possui uma história e uma herança na arte do século XX, e propõe-se hoje como um campo de construção de relações e de projeção de possibilidades, sobretudo num momento em que o traçado de linhas de fronteira que pretendem corresponder a rigores ideológico-conceptuais parece aspirar a definir espaços fechados e impermeáveis – precisamente os antípodas do processo e atitude nas quais se situava ES. Trata-se de uma metodologia da complexidade, próxima do entendimento da exposição como uma ambiência, ou seja, uma situação que propõe uma imersão.

2.

Para compreendermos a complexidade de que falamos, temos que entender o processo curatorial de ES como alusivo a uma origem cinematográfica – ou foi, pelo menos, na sua prática do cinema que se desenhou a possibilidade de constituição de um plano de relação com o artístico sob a forma da *contradição* – e que teria consequências na abordagem que viria a desenvolver em relação à arte popular na exposição *Barristas e Imaginários* (que reunia obras de Mistério, Rosa Ramalho, Quintino Vilas Boas Neto e Franklin Vilas Boas) realizada na Livraria Divulgação em Lisboa em 1964, dois anos depois desse momento cinematográfico fundacional.

Refiro-me ao filme *Dom Roberto*, de 1962, objeto de uma eterna polémica sobre a sua categorização estilística: se, por um lado, pode ser considerado o primeiro filme do Novo Cinema Português (estatuto que debate com *Belarmino*, de Fernando Lopes), equivalente a *Barravento*, de Glauber Rocha, do mesmo ano e também considerado o início do Novo Cinema Brasileiro e eco primeiro da *Nouvelle Vague* de Bazin; ou se, bem pelo contrário, a sua condição semi-rural e lírica não se vincula mais ao neorrealismo, deixando o pioneirismo

a *Belarmino*, estreado dois anos depois – embora seja certo que ES era um leitor dos *Cahiers du Cinéma*. A sua recepção é contraditória, claramente desprezado pela crítica local, vencedor de dois prémios da nova crítica em Cannes, apresentado no ano da sua estreia no Festival de Mannheim – o que propiciou a ES um périplo por Argel a caminho da Alemanha – não é gralha, foi mesmo assim, num desvio que contornava a ditadura –, onde assistiu à independência, como recorda Isabel do Carmo.

Sobre *Dom Roberto*, diz o próprio ES, em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, em Junho de 1962¹:

– o quotidiano desligado de uma superestrutura (histórica) definida se apresenta sempre altamente contraditório (é a ambiguidade, tão querida de um certo pensamento metafísico)... O contraditório é, pois, o que é “precário”. Por exemplo, quando o nosso Dom Roberto come elegantemente a sua refeição de salsichas roubadas e a água saboreada como bom vinho, o que torna cómica a cena é a nossa ideia (precária) de uma etiqueta social cujo carácter efémero se torna evidente. Cada vez penso mais que o realismo caminha para a tragédia e a farsa... Até chegar a hora da epopeia.

– Pretendeu fazer um filme neo-realista?

– Em parte, creio que já respondi a esta pergunta. Se por neo-realismo se entende o da literatura portuguesa – o filme foi, para mim, um encontro contraditório com essa literatura. Tratou-se de opor a uma determinada estrutura de efabulação um “tempo” cuja capacidade específica seja contrariar essa estrutura, destruí-la por dentro, impondo personagens em situação até ao limite possível, ao exaspero. Se por neo-realismo se pretende uma comparação com o chamado neo-realismo italiano, há certamente coincidências, mas apenas coincidências que os encontros e os desencontros da história justificarão. Como em certo teatro contemporâneo, João Barbelas é uma personagem naïve (sic) – a igual distância da cópia naturalista e da simbolização expressionista. Não se procurou nenhuma escola, nenhum estilo, em todo o caso. Mas essa constante vigilância, não se traduzirá ela em estilo? Ultrapassado em relação a quê?

Como se compreende, se o conceito aqui fundamental é o de contraditório, tido aparentemente só como uma virtualidade dialéctica ao serviço de um pensamento marxista, ele acaba por sedimentar uma posição que resvala sempre para a duplicidade, o elástico e o vago, tão fascinado pelo carácter *naïf*,

“*Dom Roberto* é um filme para os mal-aventurados”, *JLA* 37, 13/06/1962.

1

como pela imitação de modernidade que nele reside, como ainda pela epopeia que aguarda. É, portanto, na contradição própria de *Dom Roberto* que mergulha o interesse de ES pela antropologia do gesto que o levaria a pesquisar artistas populares, a interessar-se pelas suas idiossincrasias – a meio caminho entre o trágico e o cómico – e que encontraria na pesquisa para a exposição *Barristas e Imaginários* o destino último.

3.

A exposição reunia peças de quatro artistas populares: Rosa Ramalho, Mistério, Franklin Vilas Boas e o seu irmão, Quintino Vilas Boas, e é particularmente interessante porque, juntando dois barristas ao tempo já famosos (Rosa Ramalho e Mistério), objetos de culto de uma burguesia urbana de esquerda, à artesanania de Quintino e ao deslumbramento em relação ao trabalho artístico de Franklin Vilas Boas (ambos de Vila do Conde), constrói um panorama de relações que instaura a figura do imaginário como categoria artística. A esse processo não é alheia a investigação sobre a relação entre a vernacularidade e escultura religiosa, tudo devidamente documentado e conducente à produção de um enorme repertório visual destinado à publicação que nunca, de facto, viria a acontecer nos termos previstos. O trabalho realizado por Nuno Faria na reconstrução desta exposição e a sua posterior apresentação na *Bienal Anozero* em Coimbra em 2017, trouxe à superfície a memória de uma geração de profissionais liberais de esquerda que, no início da década de 1960, reuniram conjuntos de trabalhos destes artistas e para quem esta descoberta de uma poética da origem era indissociável da descoberta da música popular nas recolhas de Lopes Graça e Giacometti ou que ouviam, a partir de 1971, os discos de Sérgio Godinho, José Mário Branco ou Zeca Afonso.

Para ES, esta descoberta, como o próprio lhe chama, equivale a encontrar uma modernidade específica destes artistas, não muito longe da importância do primitivo para Picasso e Matisse, Gertrude Stein, Bataille ou Michel Leiris. Repare-se que ES conhecia, como leitor atento, *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss, que foi publicado em França em 1955 e certamente, também *Primitive Art*, de Franz Boas, ou *Afrique Fantôme*, de Leiris.

A propósito destes artistas, escreveu ES em 1964:

Uma das principais características de todo e qualquer artista popular é este sentimento de um começo absoluto, de uma imediata e total produção de si próprio

nas coisas externas. O artista popular [...], mesmo conformando-se estreitamente com a tradição, como geralmente acontece, age com a espontaneidade do demiurgo: é um criador de objectos com actividade própria e poder imediato de transformação do mundo. Do seu espírito está ausente a abstracção alegórica, como qualquer preocupação de canône formal. A noção abstracta de harmonia é-lhe estranha, pois que ele nada produz que não seja imediatamente harmónico consigo próprio, com os seus hábitos e entendimentos do quotidiano, como com os seus desejos e aspirações de futuro. [...] Não se *trata* nunca, como alguém disse a propósito da exposição de arte popular “Barristas e Imaginários”, que organizámos recentemente, de uma *imitação*. [...] A arte popular não tem que se manter em moldes fixos, como seria injusto querer manter a condição social do camponês.

E, mais tarde, em Setembro do mesmo ano, em artigo para a revista *Arquitectura*:

Descontado tudo o que há de primitivo (no sentido do ideologicamente vão e mortal!), é possível encontrar um fundamento científico susceptível de interessar o mais rigoroso racionalismo, nas práticas destas sociedades primitivas. Com efeito, e dentro de uma exclusiva disciplina psicológica e social, tais práticas são propiciatórias dos acontecimentos futuros e constituem raízes da acção, do amor. Toda a transformação do mundo presente, do mundo tal-qual-é, exige a assunção propiciatória do que está para acontecer. A magia e os ritos primitivos constituem uma primeira técnica de reconhecimento do homem na natureza, e do homem no outro homem. Revelam-nos grandes perspectivas, que embora em sonho e mito, não perderam de nenhum modo o seu alcance: são o fundamento do humanismo, a que podemos agora dar um nome científico e a que corresponde uma esperança precisa.

A exposição na Livraria utilizava mesas muito elementares, assentes em tijolos e fundos de serapilheira presos em colunas de tijolo, uma montagem mimética em relação a uma determinada ideia de pobreza e despojamento. Mas o que é mais interessante é a ambivalência presente no fascínio pela hipotética pureza, ou pelo carácter original e originário que ES encontra nestas obras, entendidas como portadoras de um poder ancestral, no qual se cinzela uma poética que, evidentemente, pode ser aproximada de uma determinada ideia de origem, ou com ela estabelecendo conexões e vínculos.

Repare-se que a sua visão sobre estes artistas é muito próxima da relação que Aby Warburg estabeleceu com os Índios Hopi do Novo México, muito mais do que em relação ao conhecimento profundo das populações nativas de Curtis, por exemplo. Como ele próprio refere, trata-se de uma relação apaixonada, ou seja, uma relação sob o signo da descoberta de conexões e elos que são visíveis nas imagens que efetuou durante o trabalho de campo. Repare-se que, da mesma forma que Philippe Dagen identifica o carácter não pioneiro da pesquisa de Aby Warburg no Novo México, também o mesmo pode ser afirmado em relação à visão de ES; o que une os dois processos encontra-se explícito na montagem que Nuno Faria realizou para a exposição *Ernesto de Sousa e a Arte Popular – Em torno da exposição Barristas e Imaginários*, apresentada em 2014 no CIAJG, em Guimarães. Nessa mostra – e depois em 2017, na *Bienal Anozero* – foi realizada uma montagem em diaporama de slides das imagens de ES, quase uma *repérage* fílmica, cotejada com imagens de obras sacras, numa teia de isomorfismos que estabelece claramente o método comparativo como processo curatorial e de edição.

4.

A segunda exposição a que gostaria de fazer referência, é o projeto *Do Vazio à Pro-Vocação*, que ES organizou na SNBA para a AICA em 1972.

A exposição era um campo, no sentido de possibilidade aberta, de intervenções por um conjunto de artistas que, de forma mais ou menos radical, colocaram obras em exposição que poderiam ser completadas pelos espectadores. Num certo sentido, é uma exposição que se situa no eixo de dois projetos expositivos que o ES nunca viu: *Eden*, de Hélio Oiticica na Whitechapel e *Bodyspacemotionthings*, de Robert Morris na Tate Gallery, ambos em Londres, e realizados quase em simultâneo (entre 1969 e 1970). Qualquer destas exposições eram campos de experimentação para o espectador, a quem era proposto, não só a experiência das obras de arte, mas de forma mais ampla, uma experiência ambiental da exposição como um dispositivo envolvente.

É também isso que ES realiza na exposição da SNBA (na qual entraram Alberto Carneiro, Ana Vieira, António Sena, Carlos Gentil-Homem, Eduardo Nery, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Vieira, Lourdes Castro e Nuno de Siqueira), certamente a exposição que está na origem de *Alternativa Zero*, realizada 5 anos depois.

No texto da exposição da AICA de 1972, ES dá conta do eixo fundamental da exposição, ou melhor, vai tecendo uma linha esborratada a golpes de poesia:

O Calhau ‘senta-se ao cavalete’ e pinta o horror. É um pintor naturalista, verista, realista. Só que já não pinta aquele poético cantinho na ribeira, o açude, o pôr-do-sol, e a camponesa ‘pura e autêntica’ com o seu lenço de ramagens gritantes. Pinta o que vê e – como também advertia Tzara – o que vê é falso. Mas o que o poeta (o pintor, o cineasta, o romancista ou coisa assim mais ou menos designada) vê não pode ser falso. Por isso ele só vê o vazio. (Na mesa ao lado senta-se o Abel Manta. Como nós o amamos todos! Ele até ainda viu o Chiado!!!). Assim juntei esta unanimidade preciosa enquanto dos meus olhos como das fontes barrocas corriam copiosos choros: pintores do vazio. Unânicos nisso, eles que são clamorosamente diversos e não só nas intenções: o Nery, o Nuno Siqueira, o Calhau. Juntos nem frases nem palavras letras talvez de clara e severa demonstração: ...ao que tem se lhe dará e terá em abundância; mas ao que não tem, até o que tem lhe será tirado. (Por isso é que eu lhes falo por parábolas: porque eles vendo não vêm...) Mas o vazio aqui é coragem. Ou pode ser. Para ti que sabes ler o fim em toda a violência ou até doce (ou erótica) crueldade. Por outras palavras, e agora falo com rigor científico: em necessidade. Parêntesis. (Não me sirvo do sinal ao leitor de o entender seria demasiado fácil). Refiro-me de novo ao Calhau. Porque é o mais novo, ou o mais puro. Como isto enfim soa a sinal: eu queria talvez dizer não mais o menos, mas exactamente o contrário. O Calhau talvez não saiba que é um herói.

Pois não sabia, de facto. Mas a exposição passou bem para lá da concreção verde da pintura do Calhau em 1972, e tinha as esculturas de João Vieira e um painel para deixarmos a nossa opinião de Alberto Carneiro. Teve, aliás, um curioso destino, envolvendo a sua destruição, um pouco como no caso da exposição de Robert Morris de 69 em Londres, abruptamente terminada por comportamento inadequado do público.

A este respeito, escreve ES, em carta a Carlos Gentil-Homem em 26 de Julho de 1972:

Já houve um incidente no meu sector: um mural de jornais do Alberto Carneiro, destinado ao público escrever o que lhe desse na real gana, foi retirado pela direcção da SNBA. Razão principal: já havia demasiados insultos ao

chefe de Estado o que é considerado crime, havia também pornografia e outros insultos, um deles ao Joaquim Correia escultor [...] e director da ESBAL, provocou ameaças, polícia e Conselho Nacional de Educação... O assunto vai ser discutido: provavelmente decide-se renovar o mural e arquivar os insultos mais graves. NÃO se pode dizer que a anti-arte, contracultura, neo-dadaísmo, contestação, ou o que quiserem chamar-lhe, estão ultrapassados entre nós. Um jornal garantujado e os privilégios tremem.

5.

A terceira exposição que gostaria de convocar é a exposição *Projectos-Ideias*, que ES apresentou na SNBA, em Janeiro de 1974, antes, portanto, da Revolução, e ligada à realização em Lisboa do Congresso Internacional da AICA.

A exposição pretende ser, na definição de ES, um objeto não estético, ou seja, um processo que se vai desenvolvendo ao longo da exposição, não apresentando obras acabadas, mas projetos ou ideias de obra, quer os artistas convidados tenham desenvolvido ou, pelo contrário, que nunca tivessem tido hipóteses de desenvolver.

A exposição não o é, portanto. É um campo de possibilidades plasticamente imprevisíveis.

A respeito da sua metodologia, vejamos a carta de convite:

Caro Amigo

A Expo AICA-SNBA volta a realizar-se em Janeiro 1974. A Secção de que me vou ocupar tem o seguinte título e tema:

PROJECTOS-IDEIAS

... venho pedir a tua colaboração. Vejamos melhor do que (não) se trata.

Em primeiro lugar, não se trata de definir uma qualquer opção estética *a priori*: como verás, entre os operadores estéticos convidados há alguns que já se têm dedicado a apresentar projectos a um nível de obra (René Bertholo, Costa Pinheiro, Alberto Carneiro, p. e.); outros não.

Não se trata portanto de copiar algumas das manifestações internacionais que se têm realizado com rótulo semelhante...

... trata-se, principal e simplesmente, de chamar a atenção em geral e dos operadores estéticos em particular, para o processo criativo; trata-se de valorizar objectivamente o projecto artístico face ao *objecto de arte*; trata-se, enfim, de constituir uma zona de esclarecimento, discussão e convívio.

Para a efectivação deste último ponto, além do resultado que se espera atingir com a temática mesmo da exposição, procurar-se-á manter quanto possível uma permanência de responsáveis durante o tempo da Expo AICA.

Esta Secção constatará das seguintes zonas: uma zona destinada à afixação daqueles elementos que ainda tenham um carácter expositivo; uma zona de documentação (mesas com livros e outros elementos); uma zona para projecção (filmes, slides, etc.) e convívio.

Efectivamente, ao pedir-te que participes com qualquer *projecto* ou *ideia* que possa justificar as características acima definidas (e pode ser uma simples ideia rabiscada num bocado de papel), pedimos-te que lhes juntes toda a documentação visual ou sonora de que disponhas; nomeadamente fotografias, slides, filmes, plantas, gráficos, etc.

Se esta explicação deixou algumas dúvidas no teu espírito, pedimos-te então que reajas ao seguinte enunciado, de maneira nenhuma exclusivo: Enviar um projecto passado que, por quaisquer motivos, não tenha chegado à fase de realização e/ou um projecto, que pela sua natureza tu consideras irrealizável.

Trabalho interdisciplinar. Pelos nomes dos operadores estéticos convidados, que a seguir menciono, verás que se pretende não restringir o processo estético às suas componentes visuais ou plásticas. Com efeito, é nossa opinião de que, pelo menos ao nível do processo, essa redução é inaceitável. Mas este ponto de estética também não obriga a um acordo geral sobre ele.

Os operadores estéticos convidados são, nomeadamente: Costa Pinheiro, René Bertholo, José Rodrigues, Alberto Carneiro, Armando Alves, Ângelo, Júlio Bragança, Álvaro Lapa, João Vieira, Carlos Gentil Homem, Calhau, Nuno Siqueira, Artur Rosa, Eduardo Nery, Jorge Nesbitt, Ferraz, Helena Almeida, Ana Vieira, Peixinho, Melo e Castro, Ribeiro Telles, Ana Hatherly, Salette Tavares, João Guedes, António Campos, Carlos Calvet, Areal, Dixo e eu próprio (etc.).

N.B.: A forma e organização geral desta Secção podem ser modificados no decorrer da exposição. Está previsto um programa de projecções e discussões, sem prejuízo do que acontecer espontaneamente.

a) Ernesto de Sousa

6.

Assim, num momento tão tomado pela necessidade de mudança, nesse eixo de dez anos entre 1964 e 1974, Ernesto de Sousa reinventou a exposição como processo. Inventou a curadoria em Portugal, num alinhamento com o que faziam Harald Szeemann, Seth Siegelaub ou Walter Hopps na mesma altura, a saber:

Centrar a possibilidade expositiva na fluidez de uma negociação;

Olhar para o momento presente (ser moderno, pois) e renovadamente para o que parece muito longínquo e originário, mas só o é porque dialoga com a urgência;

Entender o processo expositivo como uma experiência do domínio do sensível – portanto do estético –, mas não necessariamente a partir de um primado desinteressado do juízo;

Não deixar espartilhar o processo criativo curatorial num desenho conceptual que, pela sua rigidez, imponha um interior e um exterior:

Deixar correr a contradição;

Não ilustrar, não ilustrar, não ilustrar.

Estas são, a meu ver, as grandes heranças de ES para a construção de uma cultura curatorial de que ainda precisamos.

Nota: Este texto é uma versão da palestra dada no dia 8 de Setembro de 2021 no Museu Nacional de Arte Contemporânea/do Chiado, em Lisboa, no âmbito da exposição *Meu Amigo: Ernesto de Sousa 1921-1988*.

Ernesto de Sousa y Wolf Vostell. Una misma no-identidad

José Antonio Agúndez García

Director del Museo Vostell Malpartida

Agradezco a los organizadores la invitación que me hacen para participar en esta publicación dedicada al gran artista, teórico del arte y amigo que fue del Museo Vostell Malpartida, Ernesto de Sousa, con ocasión de su Centenario.

Tanto Ernesto de Sousa como Wolf Vostell fueron figuras del arte contemporáneo que dejaron enorme impronta, hicieron múltiples contribuciones y ofrecieron ricas enseñanzas que deben seguir aprovechándose, estudiándose y sirviendo de reflexión para las futuras generaciones de público y artistas.

Como Director del Museo Vostell Malpartida quisiera dar testimonio de la presencia y aportaciones que Ernesto – acompañado siempre de su inseparable colaboradora Isabel Alves – y el resto de artistas portugueses que llegaron de su mano, hicieron a la aventura de este museo justamente en sus orígenes, allá por los años setenta del pasado siglo.

El Museo Vostell Malpartida (MVM) surgió en un lugar insólito, en un tiempo precoz, ideado por un excepcional creador. Un proyecto que pasó de ser una ficción en la cabeza del artista Wolf Vostell a ser una realidad gracias al azar que provocó la constelación necesaria para que personas y voluntades se aliaran entorno a la idea de crear un modelo de conexión entre el arte, la naturaleza y la vida. Desde luego en aquella constelación brilló con gran fuerza la estrella de Ernesto de Sousa quien hizo, desde el punto de vista artístico y teórico, una singular aportación al proyecto que en Malpartida intentaba poner en marcha el matrimonio Vostell.

El MVM está situado en el paraje natural de Los Barruecos, en el municipio de Malpartida de Cáceres, muy cerca de la ciudad de Cáceres, en la región de Extremadura. Un espacio de enorme riqueza geológica y ecológica – declarado hoy Monumento Natural – constituido por una formación granítica de voluptuosas rocas que se reflejan en las aguas de un lago y en el que se inserta unos edificios que fueron una antigua fábrica de lavado de lanas. Las especiales características de este lugar le valieron para que Vostell lo considerara una “Obra de Arte de la Naturaleza” en 1974, cuando lo conoció. Es este el momento en que este artista de origen alemán concibió la idea de fundar allí un museo móvil, al aire libre, en permanente flujo, lo que encajaba singularmente con los referentes artísticos en los que Vostell trabajaba: el Happening y el movimiento Fluxus. No eran aquellos buenos tiempos en España para la integración entre el mundo rural y los “nuevos comportamientos artísticos”, – acababa la larga etapa de la dictadura franquista y se iniciaba la transición democrática –, no obstante, gracias al MVM, la empobrecida y atrasada re-

gión española de Extremadura se constituyó como uno de los escasos refugios para el arte de vanguardia. Durante los años setenta y ochenta de la pasada centuria, Malpartida de Cáceres se convirtió desde la periferia, desde la frontera, en un foco de primer orden para las disciplinas artísticas más arriesgadas e innovadoras, precediendo en ocasiones a la labor desarrollada años más tarde por prestigiosas galerías, museos y fundaciones del resto del país. Esta dimensión internacional que permitió a Extremadura incorporarse al concepto de modernidad cultural, se produjo en buena medida de la mano del acercamiento a Portugal.

El 30 de octubre de 1976 se inauguró “VOAEX” (Viaje de (H)Ormigón por la Alta EXTremadura), la primera escultura-ambiente de Vostell en Los Barruecos. El acontecimiento no pudo ser más impactante pues la acción consistió en embetonar un coche y paralizarlo eternamente al pie de unas emblemáticas rocas. Con este extraño ejemplo de arqueología contemporánea se puso la piedra fundacional del Museo. Y como no podía ser de otra manera, Portugal estuvo ya presente en tan significativo momento, pues la mirada expectante de Ernesto de Sousa se mezcló con la contemplación atenta de numerosos lugareños, artistas, coleccionistas e historiadores del arte que asistieron al desencofrado del automóvil en un acto muy ritual. El propio Ernesto se convirtió en cronista de aquel suceso dejando constancia detallada de lo que sucedió en este escenario sin tiempo en su artículo “Vostell en Malpartida”, publicado en el n.º 30 de la revista *Colóquio Artes*. Probablemente de los allí presentes, Sousa era uno de los más informado de las manifestaciones que se producían en Europa a finales de los años sesenta y principios de los setenta, y conocía personalmente a Joseph Beuys, Robert Filliou y a otros artistas Fluxus. De este modo, el entusiasmo y empuje de Sousa y de Vostell no tardarían en propiciar vínculos culturales y creativos muy estrechos entre ambos países, los primeros que difuminaron a nivel artístico la idea de la raya como frontera.

Tras esta primera presencia de Ernesto en Malpartida, en enero de 1978 se celebró la primera Semana de Arte Contemporáneo (SACOM 1), un programa de actividades que incluyó desde muestras etnográficas hasta exposiciones y acciones de artistas españoles y extranjeros, entre las que ocupó un lugar destacado la exposición individual, una instalación y una performance titulada *O teu corpo é o meu corpo – o meu corpo é o teu corpo*, llevada a cabo por Ernesto de Sousa mediante un trabajo en equipo junto a Isabel y otros acompañantes. Estas actividades tuvieron lugar en el Cen-

tro Creativo, una sala propiedad del Ayuntamiento situada en el casco urbano de la localidad donde se reunían los jóvenes, lo que permitió que el público participase estrechando vínculos entre el pueblo y los artistas. Quizás fue esta relación lo que más sorprendió a Ernesto y sus amigos. El propio artista describió la reacción con que la generalidad de los habitantes recibió este impulso de creatividad y arte: “la recepción/ participación es difícil de describir: entusiasmo frecuentemente crítico, concurrencia numerosa, a veces euforia, como en una mesa redonda que terminó con centenares de personas abrazándose y felicitándose mutuamente.”¹ Es lo que se ha dado en llamar el fenómeno Vostell Malpartida. En un lugar apartado sucedía lo que no había ocurrido en Madrid, Colonia o Lisboa: la gente sencilla asistía espontáneamente, en masa, y se implicaba en las cosas del arte. Y en sentido inverso, los artistas escuchaban y aprendían de las cosas del pueblo e incorporaban sus enseñanzas a sus reflexiones estéticas, haciendo buenas las frases de Vostell que afirmaba: “las cosas del pueblo son las cosas del arte” y “no existe tradición sin vanguardia, ni vanguardia sin tradición”. En esta “convivencia”, los artistas asistían a exposiciones de utensilios o rituales del pueblo, compartían sus comidas, o participaban de sus fiestas. Ello permitió conocerse y estrechar lazos de amistad de los lugareños con el grupo de portugueses, cuya llegada fue siempre saludada en Malpartida con la empatía y el agrado “como cuando sale el sol”. Y es que – como decía Sousa – “la poesía debe ser hecha por todos, ... debe tener, por fin, una verdad práctica”. Una poesía que en Malpartida nació de la humildad y el optimismo. Isabel Alves, que vivió en primera persona aquellos inicios, sabe bien que al principio cundía el escepticismo pues todo era enormemente sencillo, el alojamiento se hacía en un edificio casi en ruinas donde se pasaba frío... pero eran jóvenes y muy, muy optimistas. Dar continuidad al optimismo y la energía que derrocharon aquellos artistas salvó la aventura.

Un año más tarde, en 1979, se celebró SACOM 2, cuya tercera jornada estuvo dedicada en exclusiva a Portugal. Como la SACOM 1, tuvo un programa variado en el que no se dejó de incluir de nuevo al pueblo, en esta ocasión con una degustación de comidas olvidadas extremeñas y portuguesas, sucediendo algo inesperado – nos dice la prensa del momento –: “...la exhibición de los manjares constituyó el acto más feminista que jamás tuviera lugar en Extremadura... (Las amas de casa) sintieron que sus quehaceres cotidianos pueden ser obras artísticas; efímeras como la digestión, pero artísticas. No solamente constituyó una dignificación de las tareas domésticas, sino que contribuyó a que las féminas to-

“Vostell em Malpartida”. Artículo de Ernesto de Sousa en *Colóquio Artes*, n.º 30. Diciembre de 1976.

maran conciencia de que sus cocinas tienen mucho de talleres artesanales, en el mejor sentido renacentista”².

Durante el transcurso de SACOM 2 desembarcó en Malpartida un grupo de más de treinta portugueses entre artistas y acompañantes y pudieron contemplarse en el Museo obras de Helena Almeida, José Barrias, António Barros, Irene Buarque, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, José Carvalho, Cerveira Pinto, José Conduto, Jorge Fallorca, Lucena, Monteiro Gil, António Palolo, Ção Pestana, Joana Rosa, Túlía Saldanha, Julião Sarmento, Ernesto de Sousa, João Vieira y Mário Varela. De esta manera, en fecha tan temprana, pudo mostrarse de forma pionera en España el trabajo de algunos artistas lusos que años más tarde habrían de desempeñar un papel fundamental en el desarrollo de las artes visuales de Portugal y Europa. Muchas de sus obras, gracias a la labor mediadora de Ernesto e Isabel, quedaron mediante su donación arraigadas al Museo, formando parte hoy de una de sus colecciones de arte. Es además reseñable que la jornada dedicada a Portugal orientara parte de su programación a propuestas performativas y al arte de acción representado por el trabajo de Ernesto que realizó la acción *Identificación con tu cuerpo*. Por su parte, Ção Pestana, Túlía Saldanha y Joana Rosa desarrollaron diversos *performances* en el Cine-Teatro Morán de la localidad. Estos últimos eventos se completaron con otros conciertos fluxus a cargo del artista zaj Juan Hidalgo o el propio Vostell, algunas de estas piezas interpretadas en homenaje a Maciunas, fundador de movimiento, que había fallecido en fechas próximas. Manifestando mi propio testimonio diré que estuve en el grupo de malpartideños que tuvo la oportunidad de asistir como público a aquellos acontecimientos. Y aunque entonces no lo supimos, todo esto produjo en nuestra mente una revolución, una ruptura de fronteras. Aún no comprendíamos las cosas del arte, “no sabíamos mucho de Fluxus, pero nos gustaba” – parafraseando el título de una pieza de Cerveira Pinto –, por eso desplegamos nuestra tolerancia y curiosidad para entenderlas.

Es de destacar también que la intervención portuguesa en Malpartida asumió desde un primer momento la idea de instaurar una nueva experiencia ligada al medio, a la tierra y a sus gentes. Las Semanas de Arte Contemporáneo (SACOM) persiguieron una renovación permanente que imposibilitaba la separación entre producto e individuo, y fueron el marco idóneo que facilitó el germen de los primeros encuentros y diálogos entre los artistas y el pueblo, siempre bajo un prisma de acercamiento cultural y un ambiente de auténtica fiesta de todos y para todos – como bien destacó Ernesto de Sousa.

“Pintores y músicos de medio mundo, en Malpartida de Cáceres”. Artículo de Diego Bardón. *Informaciones*, 18 de abril de 1979.

2

Visto con la necesaria perspectiva que ofrece el paso del tiempo, se hace preciso reivindicar el valor de estos encuentros como los primeros que se produjeron entre las plásticas de España y Portugal después de la salida de ambos países de sus respectivos regímenes dictatoriales. Igualmente hay que reseñar el hecho de que esa semilla de mutuo conocimiento que entonces se plantó haya tenido su continuación en numerosas actividades desarrolladas con posterioridad.

Por otro lado, el propio de Sousa expresaba con las siguientes palabras una diferencia esencial que separaba el espíritu de sus experiencias en Lisboa, Porto o Coimbra de lo acontecido en Malpartida: “Durante una semana vivimos un espíritu nuevo. En Alternativa Zero estábamos dispersos, en Malpartida pudimos conocernos mejor, a través de un trabajo en común en un ambiente amistoso”³. Según esto, Ernesto de Sousa fue un creador y un animador que se propuso conectar la vieja guardia que había sufrido la dictadura con la emprendedora sangre joven del momento. Y en ello coincide con el empeño de Vostell de mezclar experiencias estéticas diferentes que procedían tanto de Europa Central o Estados Unidos como de lugares periféricos como la Península Ibérica, en un deseo de encontrar en lo distinto una esencia común. También en esto la experiencia portuguesa en Malpartida se asemejó al grupo Fluxus, en cuyo seno se reunieron individualidades estéticas bajo una cualidad operacional común, artistas más interesados por conocer y aprender del trabajo del resto que de oponerse y diferenciarse del trabajo del resto.

En mayo de 1980 se celebró la tercera y última Semana de Arte Contemporáneo – SACOM 3. Ernesto de Sousa volvió a estar presente, centrando su participación en el seminario que “artistas y teoréticos” tuvieron el 11 de mayo, reunidos en el Museo. Fruto de aquel encuentro que congregó a Rafael Canogar, Luis Gordillo, Pablo Palazuelo, Fernando Pernes, Jürgen Schilling, Ernesto de Sousa, João Vieira, y Wolf Vostell fue el llamado “Manifiesto del Lavadero”, una proclama sobre la visión que sobre la función del arte tenían en aquel momento los invitados. Ernesto dictó para su inclusión en aquel documento un texto que, manuscrito en francés por Isabel, venía a decir: “Actualmente hay una corriente de fondo dentro de la cual hay múltiples caminos en los que se podrá considerar el arte verdaderamente contemporáneo. Es aquella que conduce a considerar la total responsabilidad social del artista creador y ésta en dos parámetros fundamentales: el que obliga al artista por la naturaleza de su profesión y de su creciente notoriedad social. Por sus creaciones, participa de una corte epistemológica de la estética moderna que aproxima y com-

Entrevista a Ernesto de Sousa conducida por Miche Giroud. Canal. N.º 29-31. Julio-Septiembre, 1979.

3

promete directamente el arte y la ética. Crear llega a ser un acto abierto en un proceso abierto a todos los compromisos e incluso a todos los errores. Esto refuerza la segunda situación en la que debe afrontar todos los poderes e incluso su propio poder en la emergencia de la novedad. Así, en esta doble faceta, el artista se transforma y se transforma con el mundo. En este compromiso bifronte y necesario, Malpartida se presenta como un ejemplo práctico en el que las dos vías pueden ser sólo una favoreciendo así un deseo que ha hechizado a todos los hombres y, sobre todo, a los artistas: el ser global⁴. Es de esa forma como el artista está para transformar y transformarse con el mundo.

Precisamente, para el catálogo de la exposición retrospectiva que la Fundación Gulbenkian y el Centro de Arte Contemporánea de Porto dedicaron a Wolf Vostell en 1979, Ernesto escribió un prólogo que tituló “Vostell a mesma não-identidade”. La identificación de oficio y pensamiento creativo entre ambos no podía estar más clara.

Finalmente, en 1982, con motivo de la celebración del 50 aniversario de Vostell, Ernesto regresó por última vez a Malpartida. Fue un día de fiesta lleno de arte y reencuentro con muchos y buenos amigos. Entre los actos programados, Mercedes Guardado, esposa de Vostell, presentó la publicación *El Enigma Vostell*, un libro de frases de amigos en la que Ernesto dice de Wolf: “Vostell es Grande. Él es grande por privación y por exceso. Es grande cuando desperdicia y cuando construye. Es una grandeza de nuestro tiempo, en el cual se construye y se reconstruye o desperdicia.... Delante de nuestros ojos el espectáculo constante de la Muerte se torna esta inexistente: Todo nos interroga. Todo nos mira y espera una respuesta... Vostell – y yo añado: también Ernesto de Sousa forma parte de esa respuesta”⁵.

Nuestra misión/obligación ha sido continuar en estos años desde el MVM el camino que hace casi medio siglo emprendieron en el lugar mágico de Los Barruecos Wolf Vostell y Ernesto de Sousa: hacer un lugar de encuentro en el que arte y vida sean una misma cosa, una academia (o anti-academia) ideal y utópica en la que se ligue vanguardia y tradición, un espacio donde todos son a la vez maestros y alumnos y están llamados a la participación artística, un lugar de información y educación como principios de la libertad humana, y todo ello, “en un ambiente de amistad, fiesta y trabajo”.

“MVM. El Manifiesto del Lavadero”. Hoja impresa. Museo Vostell Malpartida.

4

El Enigma Vostell. Mercedes Guardado Olivenza Vostell. Edición Siberia Extremeña. 1982.

5



1



2



3



4



5



6

1. Dedicatoria de Wolf Vostell a Ernesto de Sousa y amigos presentes en la inauguración de VOAEX. 30/10/1976
2. Isabel Alves, Ernesto de Sousa, Wolf y Mercedes Vostell en el 50 Aniversario del artista en el Museo Vostell Malpartida. 14/10/1982
3. Visita de Vostell, de Sousa y otros artistas a Voaex.
4. Programa de la SACOM 1. Semana de Arte Contemporáneo Malpartida de Cáceres. (6/1/1978-6/1/1978). Detalle.
5. Exposición de Ernesto de Sousa *Tu cuerpo es mi cuerpo - mi cuerpo es tu cuerpo* en el Centro Creativo. 2/1/1978.
6. Ernesto de Sousa en la puerta del Museo Vostell Malpartida instalando un cartel con los actos del día de Portugal en la SACOM 2. 1979. Foto: Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura.

- 7. Wolf Vostell dialoga con Ernesto de Sousa en presencia de otro amigo en el paraje de Los Barruecos el día de la inauguración de VOAEX. 30/10/1976. Foto: David Vostell.
- 8. Programa de la SACOM 2. Semana de Arte Contemporáneo Malpartida de Cáceres. (7/4/1979-11/4/1979). Detalle.
- 9. Instalación *Identificación con tu cuerpo* en el Museo Vostell Malpartida dentro del programa de SACOM 2
- 10. Manuscrito original de Isabel Alves que recoge las afirmaciones y propuestas de Ernesto de Sousa a incluir en el "Manifiesto del Lavadero". SACOM 3. 1980. Foto: Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura.

SACOM 2 7. 4. 79 - 11. 4. 79

SEMANA DE ARTE CONTEMPORANEO MALPARTIDA DE CACERES MUSEO VOSTELL MALPARTIDA - ESPAÑA

ORGANIZADO POR ERNESTO DE SOUSA Y WOLF VOSTELL. COMITÉ ASesor: DAVID VOSTELL. PATROCINADO POR: GOBIERNO DE ESPAÑA. GOBIERNO DE EXTREMADURA. GOBIERNO DE CÁCERES. C. LUGARDO

Las BARRUECOS EL LAVADERO 1979

PORTUGAL

Acciones
Comidas portuguesas olvidadas
Performances

ALMÉIDA, SERRAVAL, BILARQUE, CAUHAL, CARRERO, CARVALHO, COELHO, FALGÓRIA, GIL, PAULO, ROSA, SARMENTO, E. DE SOUSA, A. DE SOUSA, VIEIRA, VARELA.

10 mañana
20 tarde

Centro Creativo CALLE ARGENTINA Día 10. 4. 1979

RUHNAU ARQUITECTURA

Humanización del ambiente a través de la colaboración ARQUITECTO ARTISTA EXPOSICION

10 tarde
DURACION 2 HORAS
HORAS DE VISITA
DE 4 A 5 HORAS

8

7



9

Actualmente

① Actualmente il y a un courant de fond dans ce qui sont des multiples chemins de ce qu'on pourra considerer l'art vraiment contemporain. C'est celle qui conduit à considerer la totale responsabilité sociale de l'artiste créateur, et celle dans deux paramètres fondamentales. Celui qui oblige l'artiste par la nature même de son oeuvre et celui qui l'oblige par la nature de sa profession et de sa croissante notoriété sociale.

Pour ses créations il participe d'une coupe épistemologique de l'esthétique moderne qu'approche et compromet directement l'art et la vie, et l'esthétique et ouvert à tous les compromis, et même à tous les erreurs. L'artiste n'est plus indemne.

→

② Cela renforce la seconde situation celle où il doit affronter tous les pouvoirs et même son propre pouvoir dans l'émergence du nouveau.

C'est ainsi dans cette double face que l'artiste se transforme et se transforme avec le monde.

Dans cet engagement bi-front nécessaire Malpartida devient un exemple pratique où les deux voies peuvent être qu'une; favorisant ainsi un désir qui a hanté tous les hommes et particulièrement surtout les artistes, l'être global.

Ernesto de Sousa

10

**Conferência de Ernesto de Sousa
na *Semana de Arte Negra*,
29 de Março de 1946**

A partir do manuscrito do espólio depositado na Biblioteca Nacional
de Portugal (Espólio D6, Caixa 42)

***A escultura negra
e a escola de Paris***

**Apresentação de texto inédito
de Ernesto de Sousa de 1946
— conferência *A escultura negra
e a escola de Paris***

Mariana Pinto dos Santos

IHA / NOVA FCSH

No espólio de Ernesto de Sousa depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (esp. D6), existem na Caixa 42 materiais relativos a exposições por ele organizadas, entre os quais se incluem notas variadas relativas à exposição durante a *Semana de Arte Negra*, que teve lugar em Março /Abril de 1946 na Escola Superior Colonial. Ernesto de Sousa contou com a colaboração de Diogo de Macedo, então director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que possuía uma colecção de arte africana, escrevera já abundantemente sobre o tema em livros e artigos¹, e emprestou alguns dos objectos expostos. Procurava-se comparar arte dita “primitiva” e arte moderna, naquela que foi a primeira exposição com esse carácter a ser feita em Portugal. A segunda seria em 1976, na inauguração do Museu Nacional de Etnologia e organizada por Fernando de Azevedo, com o título *Modernismo e Arte Negro-Africana*². Em 1946 foram expostas esculturas de Angola, Guiné e Moçambique, originais de Amadeo de Souza-Cardoso, Modigliani e Almada Negreiros, reproduções de Picasso e Matisse. Foi a primeira vez que Ernesto de Sousa contactou com Almada Negreiros, artista que mais tarde filmaria para um “anti-filme” e viria a ser referência decisiva no final da década de 1960 para a sua redefinição de arte e artista.

No espólio D6 da BN, para além do manuscrito da conferência de Ernesto de Sousa que aqui se transcreve, encontram-se outros documentos importantes.

Um cartão de Diogo de Macedo, com o ex-libris do Museu Nacional de Arte Contemporânea e datado de 23 de Março de 1946, indica claramente o número de objectos por ele emprestado: “Aqui tem vinte esculturas dos negros. Todas elas têm uma etiqueta, pela qual podem organizar o catálogo. As de Moçambique podem formar um núcleo; as de Angola, outro grupo; e as da Guiné um terceiro grupo. A não ser a grande, dos nalus, que merecerá um plinto, todas podem ficar nas prateleiras em que falei. Peço-lhe mil cuidados em não as extraviarem nem confundirem com outras que lhes emprestem. Cumprimentos do Diogo de Macedo”.

Um papel de tamanho aproximadamente A5, com um vinco de dobra ao meio, contém breves anotações no topo (a maior parte do papel está em branco), relativas a “fig. 1, 2, 3, 4, 5”. A seguir à indicação de “fig.1”, Ernesto de Sousa escreveu “cilindro com desenho de escultura de madeira totalm. cilíndrico – Almada N.”. Há duas hipóteses para interpretar este breve apontamento. Ou é uma nota para se fazer uma correspondência no espaço de exposição entre o desenho que Almada Negreiros cedeu e a escultura cilíndrica indicada; ou pode indicar que a escultura referida pertencia a Almada

Em 1934, publicou o livro *Arte Indígena Portuguesa*, no mesmo ano em que se realizava e em forte ligação a ela, a Exposição Colonial do Porto. Continha um prefácio de Luís de Montalvor e a capa foi desenhada por Almada Negreiros. Fez vários artigos sobre arte de diferentes países africanos para diferentes publicações, em particular para a revista *O Mundo Português* publicada entre 1934 e 1947, em edição conjunta da Agência Geral das Colónias e do Secretariado da Propaganda Nacional.

Em 1961 Ernesto de Sousa faria outra exposição de objectos africanos na *1ª Semana de Arte e Folclore Africano*, em Lisboa, no Clube Universitário de Jazz, mas sem a dimensão comparativa com arte moderna. Na brochura, de forma sucinta, repetia algumas ideias já expressadas na brochura da exposição de 1946.

Negreiros. Nesse caso, é bem interessante a hipótese de que Almada pudesse possuir algum objecto de arte africana (não localizado até ao presente no seu espólio) que emprestara, a par do seu desenho e do quadro de Amadeo de Souza-Cardoso. A indicação para a figura 2 indica “cilindro com desenho de escultura [...] cartaz de cabeça. D. Macedo, [...] ídolo de beleza”. No texto da brochura e no texto da conferência, fala-se antes em “ídolo de sonho”. Pode ser um lapso. Isto indicaria, novamente uma hipótese de indicação de posse ou de diálogo entre uma escultura africana exposta e uma obra de Diogo de Macedo. A tratar-se de uma correspondência, isto indica que Diogo de Macedo terá também emprestado obra sua para esta exposição. A indicação “cartaz de cabeça”, pode referir que se trata da figura que surge reproduzida no cartaz e brochura da exposição). Para a figura 3, Ernesto de Sousa fez um desenho tosco com a legenda “cabeça / Moçambique” e aí já não há indicação de posse ou de diálogo com outra obra. Outros documentos apresentam esboços incompletos de lista de obras expostas e algumas descrições.

Destaco ainda o programa da *Semana de Arte Negra*³, onde se anuncia “Exposição de escultura negra na Escola Superior Colonial de 27 de Março a 3 de Abril, das 16 às 19h”; uma palestra no dia de inauguração às 18h por Diogo de Macedo; o “colóquio sobre “A Escultura negra e a escola de Paris” de José Ernesto de Sousa” no dia 29 de Março; uma palestra dia 1 de Abril por Maria do Carmo Marques sobre “literatura negra”; e dia 3 de Abril palestra sobre “A Música negra e as suas influências na música popular e erudita” por Francisco José Tenreiro, seguida de concerto.

A conferência propriamente dita encontra-se manuscrita num conjunto de folhas com o título “Palestra para o colóquio: a escultura negra e a escola de Paris”. Há um conjunto de nove folhas numeradas escritas a lápis, algumas muito rasuradas, mais uma folha com duas notas de fim de página. Depois, há ainda sete páginas escritas a tinta, que parecem iniciar a cópia a limpo das páginas escritas a lápis, embora também com algumas rasuras. Porém, verifica-se que há um primeiro ensaio de cópia, numa página numerada “1” e com o título a lápis vermelho “conferência”, que percorre uma página e meia e logo se interrompe. E depois, ao longo de cinco páginas numeradas outra vez partir do “1”, Ernesto de Sousa escreveu a tinta, não uma cópia, mas uma nova versão do início da conferência. Também essa versão se interrompe abruptamente, num ponto que encontramos continuado na versão a lápis. Possivelmente, Ernesto de Sousa começou a fazer uma versão a tinta, que reelaborava a primeira versão a lápis, mas

Nesse programa explicitava-se o propósito da organização da *Semana de Arte Negra*: “Muita gente ignora, ainda hoje, que a arte dos negros é algo mais que simples curiosidade exótica; é original, variada e tão profunda que pôde inspirar grandes artistas e escolas de arte europeias. Esse desconhecimento é consequência não só da geral falta de educação artística, como também do preconceito, não menos geral, da inferioridade do negro. Conscientes destes factos, um grupo de alunos da Faculdade de Ciências e a Associação Académica da Escola Superior Colonial, resolveram organizar simultaneamente com uma grande exposição de escultura africana, alguns estudos sobre escultura, literatura e música negras, nas suas manifestações em África, América, etc., e nas suas influências na arte popular e erudita dos outros continentes. Simultaneamente serão expostos alguns trabalhos de artistas portugueses e estrangeiros, e reproduções, com o objectivo de mostrar concretamente a influência africana na arte dos nossos dias. Entre outras serão expostas obras de Modigliani, Souza-Cardoso, Almada Negreiros, etc.”

depois interrompeu, talvez por não ter mais nada a modificar, e deverá ter continuado a conferência seguindo as restantes páginas a lápis. A transcrição assume esta hipótese e segue essas cinco páginas a tinta até à sua interrupção, continuando a transcrição das páginas a lápis, no momento, facilmente identificável porque o texto é igual nesse ponto, em que a escrita a tinta tinha ficado em suspenso.

Houve, por vezes, alguma dificuldade em perceber a letra de Ernesto de Sousa, que é muito apressada em determinados pontos e chega a elidir sílabas. As rasuras dificultaram também o processo em alguns momentos, e as palavras ou excertos que não se conseguiram decifrar são assinalados com “[...]”. Verifica-se que há notas para si mesmo e alguns assuntos e obras abordadas seriam descritos com mais precisão sem recurso a suporte escrito, quer porque Ernesto de Sousa não precisava de guião para determinados temas, quer porque terá deixado margem para algum improviso. Assim, é necessário sublinhar que esta conferência tem várias marcas de oralidade e é um documento instrumental, sem intenção de publicação, para servir de apoio a uma palestra com momentos de pausa, perguntas, diálogo e improviso. Poderá haver, claro, falhas de transcrição, mas todas as dúvidas foram assinaladas com [?].

Há aspectos evidentemente datados na terminologia usada e na abordagem. Contudo, apesar da linguagem datada, há elementos que vale a pena salientar.

Encontramos neste texto, inevitavelmente, a identificação do “primitivismo” com arte moderna, isto é, a fuga à cultura e à civilização e a busca de um momento originário, fundacional, que caracterizou a procura do grau zero das vanguardas, e que esteve presente, de diversas maneiras, na construção da modernidade. A modernidade teve assim o paradoxo de construir a partir de dentro a própria fuga de si mesma, e essa fuga tornou-se constitutiva do moderno⁴. O primitivismo na arte moderna, como está amplamente estudado e comentado, teve uma das suas principais emergências no interesse pela arte africana por vários artistas europeus do início do século XX, que a ela tiveram acesso em contexto colonial, podendo ver objectos em museus ou adquiri-los em *marchands* e antiquários sem grande preocupação com a sua origem e forma de aquisição ou pilhagem. A colecção de Diogo de Macedo, como a de vários artistas, foi constituída no quadro deste interesse que se generalizou entre a elite intelectual e artística europeia ao longo do século XX. Este interesse ligou-se, no caso de Diogo de Macedo e nos escritos que publicou sobre o assunto, a uma promoção das então

4
Veja-se a este respeito a entrada “Primitive” de Patricia Leighton e Mark Antliff no livro *Critical Terms for Art History* (ed. Robert Nelson and Richard Shiff). University of Chicago Press, 1996. Dos mesmos autores, *Cubism and Culture*, Thames & Hudson, 2001. E também Hal Foster, “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art or White Skin, Black Masks” in *Recordings. Art Spectacle, Cultural Politics*, New York: The New Press, 1999 (1985); do mesmo autor “Primitive Scenes” in *Prosthetic Gods*, MIT Press, 2004 e o importante texto de Partha Mitter, “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery”, *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 4, Dec., 2008. Ainda, Marianna Torgovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago University Press, 1990. Veja-se também a crítica à ideia de “primitivo” associado à arte africana em, por exemplo, Olu Oguibe, “Editorial: In the ‘Heart of Darkness’” in *Third Text*, 1 June 1993; ou Denise Ferreira da Silva, *Toward a Global Idea of Race*, University of Minnesota Press, 2007.

colónias portuguesas em África, dando uma imagem positiva que associava modernidade, primitivismo e colonização⁵.

Em Ernesto de Sousa está presente esse olhar característico da modernidade que exotizou e valorizou o “primitivo” na medida em que serviu à própria arte moderna para afirmar a sua novidade e ruptura com o passado, e que frequentemente colocou os objectos africanos num passado indefinido⁶, originário, ao qual era possível ir beber para recuperar algo dessa “origem”, supostamente livre do peso do progresso. Na brochura impressa escrevia que primitivo teria mais a ver com chegar primeiro: “É costume considerar a arte africana como uma *arte primitiva*. Esta designação não estará errada conforme o que se entender por arte primitiva – que não é necessariamente inferior, secundária ou imperfeita. Por arte primitiva deve entender-se aquela simplicidade expressiva e espontaneidade, características da arte negra.”

O que é particular neste texto é a relação do “primitivismo” com o neo-realismo. E, portanto, esse momento “originário” é aqui identificado como momento libertador e emancipador capacitante de uma experiência colectiva que pudesse fornecer os instrumentos críticos para o combate à opressão. Assim, Ernesto coloca a “arte negra” no mesmo patamar que a arte dos muralistas mexicanos ou de Portinari, bem como das possibilidades comunicativas da arte mural da Idade Média – na década de 1940 a pintura mural é a linguagem mais celebrada e reclamada pelos artistas neo-realistas, como Júlio Pomar, Mário Dionísio e o próprio Ernesto de Sousa. Essa arte mural precisaria da colaboração de um público apto a recebê-la, um público, por isso, não passivo. Isso leva Ernesto de Sousa a identificar toda a atitude de desprezo ou exotizante da “arte negra” como “burguesa” e a privilegiar, por oposição, a “curiosidade do povo” por tais artefactos. Temos aqui um duplo movimento “primitivista”, identificado pela historiografia, mas raramente expressado pelos protagonistas da modernidade de forma tão clara: Ernesto de Sousa faz equivaler a arte popular à “arte negra” valorizando em ambas a “simplicidade” e a “espontaneidade”, e vendo em ambas “sentimentos muito menos artificiais”. O “povo”, por ter em si a mesma espontaneidade e simplicidade, entenderia melhor a “arte negra”. Em seguida, Ernesto coloca a “arte negra” e a arte popular no mesmo patamar que a arte moderna – ou seja, as três anti-burguesas, as três expressando autenticidade, simplicidade, “instinto”. E as três constituindo matéria para uma nova “arte do povo, mas de artistas cultos”, ou seja, uma arte neo-realista.

Ernesto prossegue identificando essa simplicidade da arte africana com uma tendência para uma abstracção dos

No livro em preparação
The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms
(ed. Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos), Routledge, 2023, este tema é abordado em profundidade. 5

Aquilo que Johannes Fabian chamou *alocronismo*, a negação da partilha da mesma temporalidade entre objectos e pessoas de geografias diferentes, no livro *Time and the Other: how anthropology makes its object*, Columbia University Press, 2014 (1983). 6

elementos de representação, que detêm uma função mais simbólica do que representativa, e por outro lado, procura demonstrar a diversidade e diferenças entre objectos de diferentes regiões. No entanto, na primeira nota de rodapé (cujo texto é de difícil decifração) ressalva que a abstracção excessiva é sinal de decadência porque se afasta de uma necessária comunicação com o público.

Ernesto de Sousa distingue na arte africana um “realismo-naturalista”, que selecciona elementos representativos, em que a parte pode simbolizar um todo, e um “realismo” crítico, no qual o valor simbólico dos elementos esculturais expressa um carácter por vezes caricatural e humorista. Outro caso ainda referido por Ernesto de Sousa será o dos objectos que reduzem a representação a elementos formais sucintos. Finalmente, Ernesto de Sousa identifica ainda um “expressionismo” naqueles objectos que deformam a realidade para melhor expressar um sentimento da comunidade a que o artista pertence, um expressionismo que precisa de “sentimentos sinceros para exprimir” senão poderá cair no “literário (no mau sentido da palavra) e no anedótico”.

Estas tentativas de diferenciação e classificação têm limitações e terão sido um pouco toscas e empíricas, mas mostram sobretudo que Ernesto de Sousa usa categorias da arte moderna para fazer essa distinção, usando os termos “naturalismo”, “realismo”, “expressionismo”, e procurando com eles fazer um esboço de narrativa historiográfica para a arte africana paralelo ao da narrativa para a arte europeia. Mais que paralelismo, há uma tentativa de integração das artes africanas na narrativa da modernidade, recorrendo, de resto, a citações de Carl Einstein e Élie Faure que corroboram essa integração, e mencionando o lugar de destaque que lhes dá o British Museum.

A última parte do texto da conferência de Ernesto de Sousa é de realçar. Se chegou a ser pronunciada, e tudo indica que sim, revela que houve fraca ou nenhuma vigilância do evento por parte da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a polícia política e de informação da ditadura do Estado Novo), o que permitiu a Ernesto tecer considerações críticas à colonização portuguesa. Ernesto salienta que há culturas autóctones que “é necessário respeitar”, identificando, porém, que os povos africanos têm “um atraso científico que é dever eliminar”. Por outro lado, tece considerações sobre como esse atraso foi provocado pela exploração de séculos levada a cabo por “dominadores pseudo-civilizados”. Mais ainda, identifica claramente o racismo inculcado naqueles que são formados para virem a ser funcionários e colonos nos

países africanos, uma doutrina que, explica Ernesto, identifica como “vício inato” a “miséria” e “falta de dignidade” que são na verdade consequência da colonização. E apela aos “novos” que vão para as colónias que se “dispam de preconceitos” e que contribuam para “a valorização da pessoa humana” para contribuírem para a sociedade do futuro. Uma sociedade em que o “indígena possa gozar das regalias da civilização e cultura europeias” e que faça parte da construção de “uma sociedade nova de civilização e cultura universal”.

Esta rara crítica directa à colonização e ao racismo na década de 1940, e também rara no neo-realismo de então, é feita, portanto, num quadro de reconhecimento de que a arte contém em si os problemas da colonização (escreve Ernesto: “A arte é um caso particular, em que se reflectem estes aspectos do que tem sido a colonização”). Por isso, podemos reconhecer neste texto uma associação entre “primitivismo” e colonização, tanto quanto ver o “primitivismo” associado à indagação constante do neo-realismo na procura da ligação entre arte e vida (assunto de muitos debates da época), ou, dito de outra forma, na pesquisa de linguagens estéticas nunca separadas do combate político e social. Nesse sentido, Ernesto vê o “primitivismo” com possibilidades emancipatórias estéticas, e por isso também sociais e políticas, não só para a “metrópole”, mas também para a “colónia”.

Se é possível verificar que Ernesto não deixa de participar nesse olhar fetichizante de um Outro que caracterizou a modernidade, verifica-se nesta conferência, publicada aqui pela primeira vez, a tentativa de afirmar a arte enquanto via pela qual a distância face ao Outro possa ser elidida e reclamar a inclusão de mais histórias na narrativa da modernidade. Mais tarde Ernesto aprofundará várias destas questões com o estudo da arte popular e da escultura em Portugal, e com a adopção da categoria de “ingénuo” como conceito operativo para uma prática artística⁷.

Cf. Mariana Pinto dos Santos, *Vanguarda & Outras Loas. Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

7

***A escultura negra
e a escola de Paris***

Ernesto de Sousa

Para julgar, para estimar, qualquer manifestação artística é preciso aprender *como*. Uma apreciação consciente e completa só é possível se estudarmos a *técnica*, ou seja, resumidamente, a complexa relação entre o *material* de que dispõe o artista e a obra de arte – pronta para *servir*, desde o mais elementar prazer estético contemplativo, até à comunicação de definidas ou indefinidas emoções, incluindo neste extenso domínio coisas tão díspares como a decoração de um cachimbo ou a tradução plástica de superstições totémicas, aspirações sociais, etc. É esse, claro está, o principal meio de sentir a beleza duma obra de outra era ou região artística; sobretudo, necessário para aquele público que no assunto, só conhece os próprios preconceitos. É tão difícil amar uma pequena escultura em madeira de ignorado artista africano, como uma iluminura do século XIII ou uma estátua egípcia. Porém, em face às obras de arte de artistas contemporâneos o problema apresenta outros aspectos. “Quem não sabe arte, não na estima”, afirmou Camões. Todavia a estima, neste último caso, não resulta só, necessariamente, do conhecimento teórico, de certo modo especializado – essa comunicação directa entre a arte e o grande público, pelo menos no caso de uma receptividade interessada da parte deste, pode resultar duma grande comunhão de aspirações entre o artista e o público. A arte monumental dos muralistas mexicanos e de Portinari, por exemplo, pelas suas próprias dimensões, dirige-se a um grande público, não já ao círculo reduzido de particulares que podem adquirir a pintura de cavalete; o mesmo se diria, de certo modo, a respeito dos frescos da Idade Média. Todavia, a grande arte mural, seja na Idade Média seja nos nossos dias, para que se manifeste, exige já um estado de espírito especial da parte do artista, que vem a ser precisamente a vontade de comunicar com o grande público, ou seja, com o povo. Exige, pois, simultaneamente, uma necessidade especial da parte do público, que determina essa vontade do artista. Isto sucede, por exemplo, quando um povo ou uma classe em luta para se libertar, submete a esse esforço tudo, criando fortes necessidades colectivas, e os artistas, portanto, exprimirão a beleza dessas necessidades. Sucede também quando um povo encontrou uma estrutura social estável dirigida para o bem comum, isto é, quando os sentimentos individuais se não sobrepõem aos colectivos. Resumindo, pode dizer-se dum modo geral, que embora a obra de arte possa ser, como no caso da escultura e pintura, por definição directamente fruto de um indivíduo só, a sociedade pode nela colaborar, quanto mais não seja pela necessidade comum ao artista e ao público de certos estímulos artísticos; e a receptividade por parte do

grande público dá-se sempre que certa estabilidade social dá lugar a que a importância do indivíduo se não sobreponha à da sociedade, em que, portanto, os preconceitos pessoais ou de classe não impeçam a contemplação.

A chamada arte negra é absolutamente incompreendida pelo burguês ou pequeno-burguês europeu médio, do mesmo modo que é incompreendida a arte moderna europeia, isto é, a própria arte burguesa do século XX. A atitude é de desprezo ou, quando muito, limita-se à consideração snob da coisa exótica, selvagem. Já é de natureza totalmente diversa a curiosidade que no povo desperta por um “manipango” do Congo ou um ídolo da Guiné. Isto porque o povo tem também na sua arte sentimentos muito menos artificiais; a arte popular baseada na simplicidade e espontaneidade aproxima-se da arte primitiva, portanto da arte africana. Aproxima-se também da arte moderna que procura, embora por processos directos ou indirectamente premeditados, intelectuais mesmo, essa espontaneidade e simplicidade. “C’est l’instinct retrouvé” – como disse Apollinaire. Mais tarde esses resultados serão úteis numa arte do povo, embora de artistas cultos.

O aprofundamento desta matéria exigir-nos-ia uma ideia geral das técnicas – ou seja as relações que explicam a passagem do *material* à obra de arte. Esse material de que o artista dispõe, pode ser o tronco do cilindro de uma árvore, o pedaço informe de pedra, o dente de javali ou o barro, no caso do escultor; os pigmentos, as superfícies, para o pintor; a madeira, a pedra, a argamassa e as vigas de ferro do arquitecto; os sons, mesmo as cordas vibrantes e os tubos sonoros para o músico...

“Dêem-me uma tela com uma mancha de lama; dispondo as cores à volta dessa mancha, eu pintaria a mais linda mulher”... disse Delacroix.

... diria o escultor, semelhantemente, que lhe dessem um punhado de neve ou de barro, um tronco de árvore ou um bloco de granito; a obra de arte não pode ir além do material de que o artista dispõe, mas é sempre possível qualquer que este seja. Há, portanto, uma influência importante do material de origem na obra definitiva; e só excepcionalmente a pedra parecerá renda ou os pigmentos picturais afectarão maciez de veludo...

Para concretizar, vejamos alguns exemplos dessas relações. No escultor africano, o material mais vulgar é o tronco cilíndrico. Nos casos de maior simplicidade essa estrutura inicial impõe-se com rude evidência (Fig. 1).

Mas quando, por razões complexas, algumas das quais tentaremos delinear adiante, o artista se não contenta com

tal simplicidade, a sua obra procura inflexões mais subtis e a distância ao material é maior (Fig. 2). Mas em muitos detalhes é evidente a estrutura original da matéria, e sobretudo na *concepção* geral. Veremos como estas considerações ajudam a explicar, conjugadas com outros factos, algumas das características mais frequentes da escultura negra.

Estruturas semelhantes são o tronco do cone, o dente recurvo de elefante ou javali, etc.

A esfera, como ponto de partida para criações escultóricas é já uma abstracção, assim como as demais formas geométricas, todavia simples, presentes no artista negro, o cubo, o paralelepípedo, etc, formas por sua vez derivadas do tronco de madeira mais ou menos cilíndrico. (Fig. 2 A) (Fig. 3, 4).

Posto isto, imaginemos como material de início um cilindro de madeira; *que deve tentar talhar o artista, no seu cilindro inicial?* Ou, por outras palavras: com que objectivos se deve lançar à obra? Um preconceito vulgar levaria muitos a responder apressada e erradamente que ele deve trabalhar o seu pedaço de madeira até conseguir a *imitação* mais fiel possível de qualquer outra forma natural... ninguém seria, todavia, capaz de responder *porquê*, não pode o artista *inventar* qualquer forma nova, uma realidade nova. Veremos ao contrário que toda a obra de arte é uma realidade nova. De facto, até uma fotografia, que pode não ser uma obra de arte, é uma realidade nova: por muita semelhança que um retrato tenha com o retratado, ele fala, ri, anda? E de resto, não admitimos todos nós que o desenhador duma fábrica de tecidos imagine e associe as mais complicadas formas abstractas, desde que o conjunto seja agradável à vista? E mesmo que quiséssemos que a obra de arte fosse a imitação do real, não são as nossas ideias, também, realidade?

Afinal, podemos chegar a uma conclusão: o artista, a partir do seu pedaço de madeira ou pedra, inventa uma realidade nova, que pode estar muito próxima da forma natural, pode ser em absoluto alheia a ela, mas também pode simplesmente lembrá-la, sugeri-la. Ele não pode imitar exactamente a forma natural: se acrescentasse ao volume a cor exacta e, ainda por cima, as rugas, os pêlos, da, do modelo, cometeria pleonasmos plásticos sobre pleonasmos e a sua obra teria o nível do bilhete postal ilustrado ou do *bibelot* rosado, de olhos azuis, lábios vermelhos, brincos verdes, cabelo de estopa e lacinho alaranjado, que o “mau gosto” põe em cima do piano.

Portanto o artista não imita exactamente as formas e cores naturais, ele simplesmente as simboliza e de entre elas escolhe ou dá maior importância às que mais lhe interessam.

Compreender isto é compreender tudo: porque o símbolo, a sua natureza e intensidade, depende não só do temperamento individual do artista como do material de que se serve, como ainda, do momento histórico, isto é, o ambiente geográfico-económico, em que vive.

Um exemplo simples (material): ponto cruz...

Os símbolos que um artista ou um povo usam, definem o seu *estilo*. Se estamos em presença de uma obra de arte, estamos em presença de uma obra com estilo; inversamente, se uma obra não tem estilo, será tudo, menos uma obra de arte.

[...]

Entendidos estes primeiros princípios¹, vamos tentar compreender alguns símbolos da escultura africana, interpretar o seu valor no plano emotivo e, mencionar só, o interesse que um estudo do ambiente social (económico-geográfico) tem significado para a compreensão humanista desses símbolos.

O primeiro erro, que é preciso desfazer, é que a arte africana é toda a mesma coisa. Ela varia intensamente de região para região, de tribo para tribo – a arte heráldica, com influências orientais, de Benim, o realismo cheio de carácter dos macondes, certo realismo doce e ínfimo do Congo, a fantasia fantasmagórica das máscaras de feiticeiros, a fantasia geométrica e quasi abstracta de certas esculturas de Moçambique ou Angola, o dolorido expressionismo de certos artistas, etc., e também a diferença importante entre uma arte popular e uma arte mais exigente superior, como sucede na Europa, por exemplo.

Isto é um pouco a repetição do que vem escrito no catálogo desta exposição e, portanto, pode bem ser observado aqui.

Chama-se *naturalismo* (ou mais impropriamente *realismo*) àquela arte que, não imitando exactamente as formas e as cores naturais, todavia lhe fica muito perto. Ela limita-se a escolher alguns dos elementos naturais; por exemplo: se procura o volume exacto, despreza a cor local, por outras palavras, a cor específica da coisa apresentada. Neste caso, a alteração das proporções ou a deformação das estruturas e linhas naturais é quase imperceptível. Eu chamar-lhe-ei *realismo-naturalista*. É a forma mais elementar da arte, ao contrário do que julgam muitos: o artista que de tal modo trabalha, basta-lhe ser bom observador (e bom artista, claro, senão, caso de ... – imitação banal); não necessita nem de espírito crítico, nem de imaginação, nem de ter altas concepções da vida ou fundos sentimentos humanos – qualidades eminentemente

Então se o *conjunto de símbolos* é o que constitui o *estilo* de uma obra de arte, podeis perguntar-me se o artista é livre de inventar os símbolos que mais força plástica conferem à sua obra – põe-se a questão de saber o que influi na escolha desta ou aquela espécie de símbolos, deste ou aquele símbolo em particular. O caso é complexo e há sistemas de símbolos característicos dum povo ou duma época, e ainda outros característicos de cada artista. A escolha de determinado símbolo depende da posição do artista em relação à sociedade em que vive (biológica e socialmente) e portanto desta mesma sociedade, quer dizer do modo de vida, das condições económicas e geográficas desta. Um artista cuja arte caminha rapidamente para a abstracção, isto é, em que os símbolos se tornam essencialmente geométricos, ou mesmo numéricos, é aquele homem cuja sociedade, ou melhor, cujo grupo da sociedade em que vive, está em estado de franca decadência. O artista que tem uma [...] [...]idade é o expoente dessa decadência, embora, esteticamente a sua arte fosse já excelente.

1

superiores do Homem (por exemplo, o primeiro pintor da idade da pedra...). Exemplos: máscara dupla, animais (fotografia ou desenho?).

Outra espécie de *realismo*, porém, é aquele em que já é necessário espírito crítico, e em que se manifesta e até predomina o *carácter* da coisa representada e não só a aparência, como no anterior realismo-naturalismo. O *carácter* de uma coisa é o que lhe é específico, isto é, o que a diferencia das restantes coisas (Exemplo: caricatura). Os negros são por vezes extraordinários artistas nesta espécie de realismo, em que não raro vão até à caricatura e ao humorismo.

(Exemplos: 2 macondes, aquela moçorra bijagós, etc (ver))

Neste realismo de carácter, o *símbolo* é precisamente aquilo que pode narrar cada coisa como diferente de todas as outras.

Uma forma de arte completamente oposta é aquela em que a forma natural é encarada somente pelo lado das suas características formais, por vezes completamente alheias ao significado dessas formas quanto ao conteúdo. Por exemplo, no corpo humano: pescoço, braço, ou tronco – são cilindros, a cabeça uma esfera ou um elipsoide, ou qualquer forma geométrica, um cubo, por exemplo, pois aqui, o artista, livre de qualquer intenção naturalista, inventa o símbolo plástico abstractamente, unicamente de helénicas colunas. Nesta ordem de realidades plásticas a face pode ser um plano liso e os olhos, nariz, boca, simples entalhes com o valor de ornamento. A arte africana é transbordante de fantasia neste capítulo: e apresenta, desde espécimes próximos do naturalismo até aos completamente abstractos.

(Exemplo: 1. Mãe e filho bijagós – desenho de composição – relação de volumes
2. série de cabeças – concepção esférica, paralelepípedica (2 faces), prismática.
Desenhos de concepção de forma.
Cabeça dupla com cavalo e cavaleiro – simetria, bastão com pássaro, etc
3. “indígenas” angolanos e moçambicanos – abstracto [...]
4. ex. de símbolo – os olhos – desenho – os olhos dos barcos da costa da Caparica.
Ex. de ornamento – riscos e cara da boneca plana)

Seja com objectivo religioso, totémico ou de simples adorno, no primitivo a arte tem sempre uma utilidade que, juntamente com o prazer do jogo, a impõe aos artistas que a criam e aos restantes membros da sociedade, que a recebem. Nem sempre, porém, essa comunicação entre o artista e o público é considerável; não raro a sensibilidade artística dum povo ou duma classe diminui e então são necessárias verdadeiras revoluções estéticas. Estas são fenómenos condicionados e indicadores de convulsão na própria vida dos povos. Mais tarde surgirá uma arte ainda mais nova – porque é-o não só ela, como os homens que a fazem e a admiram. Refaz-se o contacto entre o artista e o público. E a arte volta a ser directamente útil [...] porque corresponde às reais necessidades estéticas do Povo.

Uma outra forma de arte, realista na intenção, mas absolutamente anti-naturalista quanto à forma, é aquela em que o artista procura *exprimir* qualquer sentimento ou aspiração individual ou a ansiosa aspiração do grupo, povo ou partido a que pertence. Podemos pois classificá-la de *expressionismo*. Não o consegue imitando as formas naturais, nem tão pouco limitando-se a geometrizar e compor essas formas. [...] Mas sim, deformando as estruturas e linhas dos objectos, alterando as suas proporções. Assim, por exemplo, suponhamos que o artista quer representar o acto seguinte: um indígena num batuque bate palmas acima da cabeça. Esse acto tem significado religioso especial para a tribo e subjectivo para o supersticioso artista. Como exprimir a importância excepcional desse gesto? Por exemplo, alternando a proporção de modo a que as mãos fiquem maiores, até, que todo o resto do corpo. Esta é verdadeiramente a única forma de arte que se pode dizer que tem expressão (Ex.: cavalo e cavaleiro, alt. proporção).

(+ exemp.: ídolo do sonho, estiramento do tronco, braços e pescoço da linha da face, ...etc. naquilo a que chamei “unidade emocional” de cansaço.

+ exemp.: “Mãe e filho” de pedra – “unidade emocional” de talvez uma vaga inquietação)

Muito importante é que o verdadeiro artista permaneça plástico artista; assim ele continua interessado num todo harmónico e, portanto, continuará compondo: “ídolo do sonho” e “Mãe e filho”. Os maus artistas, quando tentam exprimir-se deste modo caem entre outros erros no anedótico: querem exprimir com uma cena, um sentimento. (ex: a heroicidade, o cavaleiro, a força, um “mamazão” [?] a levantar um grande pedregulho, a mãe com o filho morto e a [...] lavar [?] um dôs.

Força; orosco [?] – Formas abruptas – dôs ou ansiedade: “Mãe e filho de pedra”.

Cansaço, abandono oprimido – ídolo do sonho, etc.

É uma forma de arte complexa que facilmente cai no literário (no mau sentido da palavra) e anedótico se o artista não tem sinceros sentimentos a exprimir, ou, resumidamente, se não é sincero e sobretudo se não é um grande artista.

Em certos casos de sentimentos confusos e essencialmente inconscientes ou mesmo no caso de provocar esses sentimentos, por exemplo, o medo – isto dá lugar a uma arte fantasmagórica, estranha.

(Ex.: esp. Mário! – ídolo Nalu)

(falar Bosch, surrealismo – por enquanto...)

Depois desta rápida revista das principais formas de arte – que podem todas ser bem identificadas entre a escultura negra – podemos perguntar, *mas*, não será possível uma síntese de arte africana? Digamos, essa síntese é possível, mas complicada e talvez nunca passe de uma hipótese formal subjectiva; o que podemos, porém, afirmar é que a arte africana tem as características através das variadas formas, rapidamente vistas, de uma arte primitiva. Essas *características*, quais são elas? Eu penso que duas principalmente: a *simplicidade*, isto é, desprezo pelo pormenor, a favor do essencial na forma e no volume plástico, quer no sentido abstracto, arquitectural, geométrico, quer no sentido expressivo, de sentimento e aspiração; portanto, resumindo, restrição da forma ao essencial. Regra geral, essa simplicidade dá força emotiva a esta expressão que doutro modo se não imporia, assim, como força plástica e arquitectural no caso da arte abstracta.

Outra característica é a *espontaneidade*, isto é, liberdade absoluta em relação às formas materiais, para uma mais directa relação entre o resultado a que o artista aspira e o material de que dispõe: é base da deformação do arranjo dos diferentes símbolos e volumes plásticos, segundo uma ordem diferente da natural, etc. E isto, uma vez que o naturalismo-realista que contraria pelo menos esta segunda hipótese, pois que para ser espontâneo é preciso sê-lo de alguma coisa, esse realismo-natural é um caso excepcional, e não característica da arte africana.

Estas são as duas características do artista primitivo, ainda que, regra geral, este não tenha consciência delas.

Posto isto, eis-nos chegados ao objectivo das minhas considerações: relacionar a arte negra, caso particular das artes primitivas, com a arte dos nossos dias².

Alguns artistas plásticos (que se contam, tanto, entre os responsáveis pela valorização da arte negra) tentaram um estudo aprofundado da estética primitiva como meio adequado de atingirem na sua própria arte uma força nova e desconhecida entre artistas europeus. Entre os que o tentaram contam-se os melhores artistas do nosso tempo. Picasso, Modigliani, Zadkine, Lipchitz, Archipenko, o nosso Amadeo de Souza-Cardoso, etc. As suas experiências atingiram interesse estético de facto inesperado, mas o civilizadíssimo Picasso e o doentamente civilizado Modigliani, poderiam eles adquirir a mentalidade de um artista primitivo? Não, sem dúvida.

Porém, julgo que o problema é de ordem diferente. Não se trata de imitar o primitivismo da arte primitiva, não se trata de transformar o homem civilizado e complicado que é o artista no homem simples e primitivo – trata-se de o artista se

No princípio do século XX, acentuou-se a curva histórica de declínio do meio social a que pertenciam a maioria dos artistas e estes procuraram na abstracção crescente o afastamento duma realidade indesejável, não tendo a coragem, eles próprios, de abordarem [preocupações?] comuns. A arte foi uma fuga. Daí o começo duma renovação estética sem igual. Mais tarde essa renovação continuaria com características completamente opostas: do expressionismo dum Gromaire ao real humanismo dum Orozco, Portinari ou Siqueiros. No começo do século XX pois, começou a manifestar-se a busca de soluções novas para velhos problemas: [...]

2

libertar das fórmulas convencionais, académicas, de aproveitar de modo mais expressivo ou abstracto e ao mesmo tempo harmónico o material de que dispõe e portanto desprezar as linhas e estruturas reais, alterar as proporções, enfim, ser livre na invenção dos símbolos que mais força plástica tenham para ele – e assim o artista procurará fatalmente a simplicidade e a espontaneidade. Ora esta é a preocupação e o objecto de toda a arte moderna depois do impressionismo (aquela a que se chama “escola de Paris”) e, portanto, o artista moderno, sem ser um primitivo, continuando culto e consciente dos seus meios, aproxima-se da primitividade porque a sua arte é simples e espontânea. (Apollinaire...)

Também depois, quando a vida emocionou o artista e os seus [...] do seu povo foram base da sua arte.

Uma coisa, numa certa ordem de considerações, ressalta daqui. A arte negra, com características próprias, personalidade milenária, e valor, imenso valor, tal que o erudito em coisas de arte, C. Einstein, afirma que “l’art africain possède des qualités plastiques, ornementales, et picturales justifiant pour lui un rang auprès des arts universels”, e o elevado crítico de arte Élie Faure diz que “não existe nenhuma forma de arte mais autêntica que esta, a qual, aparte todas as considerações sociais, bastaria para definir a essência da obra de arte”, tal que o British Museum a expõe ao lado de gregos e egípcios, os museus a disputam e os artistas a estudam... esta arte, não só valoriza o povo de que é expressivo expoente como prova que este povo, aparte o atraso científico que é dever eliminar, tem uma cultura autóctone que é necessário respeitar. Porém, meus senhores, que tem feito o dominador e pseudo-civilizado homem? Dum modo geral, não só tem procurado manter e até aumentar esse atraso, como fazer desaparecer e amesquinhar essa cultura. A arte é um caso particular, em que se reflectem estes aspectos do que tem sido a colonização. Esse sistema de opressão foi bem montado e cimentado através dos séculos e para esmagar a possível iniciativa individual daqueles que, não comprometidos nos interesses, pudessem compreender e actuar noutra sentido; formou-se uma doutrina de pseudo-superioridades raciais com a qual se envenena desde pequenino o espírito do povo – donde saem os funcionários, os futuros colonos. A coisa chegou a um ponto tal que se atribuía vício inato do negro àquelas degenerescências que os próprios dominadores provocaram há séculos, e da falta de dignidade, consequência de uma condição social miserável, se fez um mito. A “experiência”, o malfadado pretexto da “experiência”, explica tudo: o metropolitano, com excepção das missões

religiosas e de um número mínimo de outros colonos, nunca sonhou que o seu trabalho fosse contribuir para a elevação do nível geral da sociedade constituída pela colónia, isto é, do [...] local da sua acção.

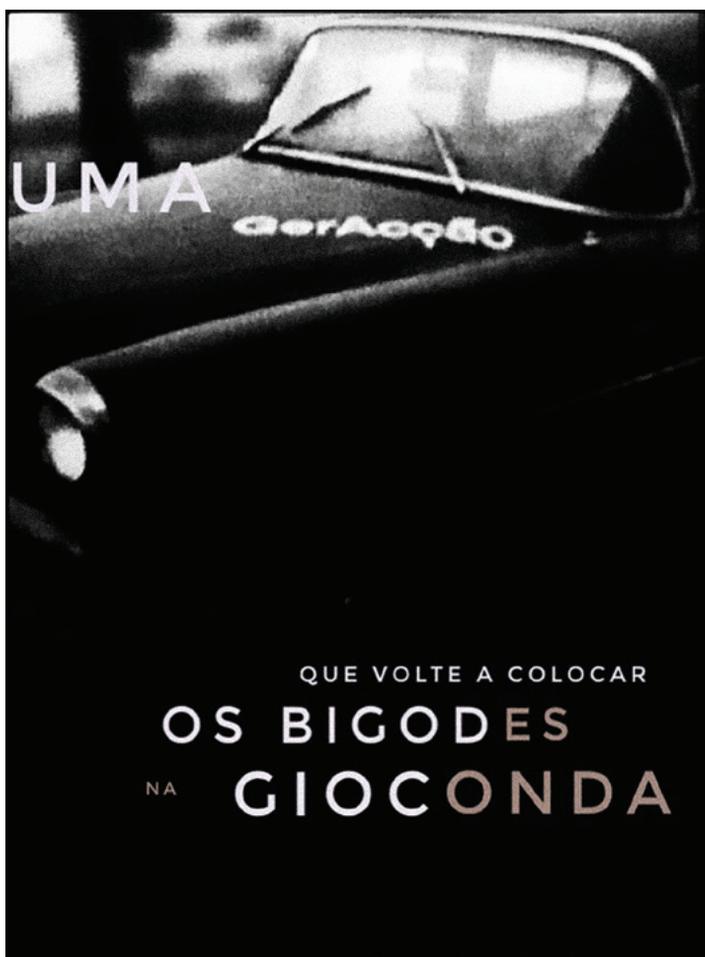
Impõe-se, pois, aos novos, sobretudo aos que se destinam às colónias, estudarem bem o problema, despirem-se de todos os preconceitos que fazem ver o que se pensa de antemão, escondendo para isso mil factores importantes, até que compreenda que numa futura sociedade, seja ela uma colónia, só é possível a vida vivida para a valorização da pessoa humana e, neste último caso, de tal modo que o indígena possa gozar de todas as regalias da civilização e cultura europeias e, além disso, com a sua própria cultura e o seu trabalho construir uma sociedade nova de civilização e cultura universal.

É isso que se espera e exige dos novos de hoje e amanhã!

Artistas

***gRito* de ES_Ernesto de Sousa
com *GerAcção* ao fundo**

António Barros



António Barros
gRito de ES_Ernesto de Sousa com *GerAcção* ao fundo, 2021

[Esta missiva de Ernesto de Sousa, apelo resgatado dos anos 80, surgiu convulsivamente até aos nossos dias. O texto conjugado, aplicado sobre pormenor do objecto-poema visual: *GerAcção*, 1980, António Barros, da colecção: MNAC_Museu Nacional de Arte Contemporânea, procura resultar regenerativo, *situAcção* galvânica, *onda* – como uma *arte da acção*.]

Salomé Lamas



Pedro Proença

LE DOUTE
COMME LA NAISSANCE DE L'EXUBÉRANCE
DE L'INTIMITÉ DES SENS
TO GLIMPSE WITHIN MEETING MORE
THAN MEMORY AS ART
IN ACTION AS ART JOY AS ART
TU SEI L'INVENZIONE DEL MIO PARADISO
TU SEI I RITMI DELL'INTIMITÀ
DANCING THE REVOLUTION

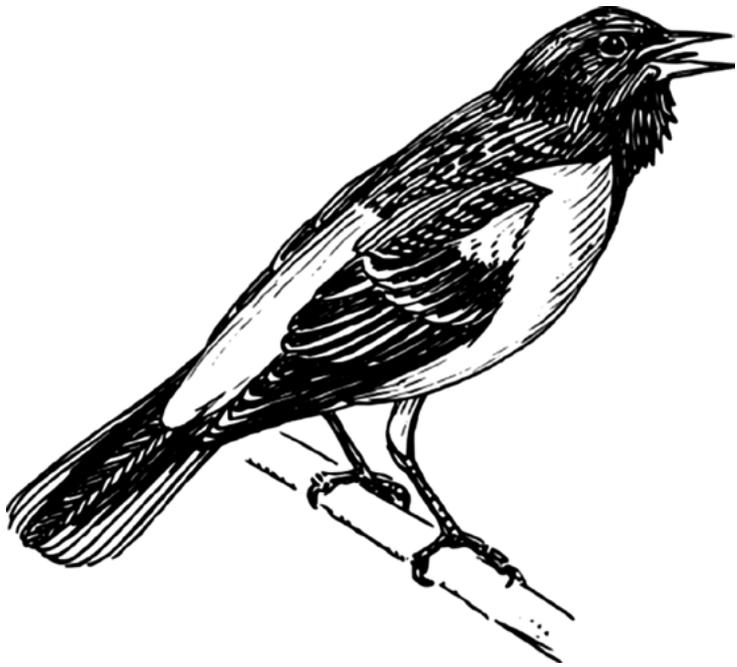
THIS IS THE BODY TAKE IT EAT IT
THIS IS THE STATE OF DEVOURING BODIES
LIBRE DU JUGEMENT DERNIER

MI VEDO COME UN UCCELLO DEL PARADISO
NON HO MAI SMESSO DI ESSERE DIVERSO
LA RIVOLUZIONE PERMANENTE
MULTIPLICA IL NOSTRO ESSERE
NOI SIAMO IL POPOLO E QUANDO MORIAMO
LA SAGGEZZA È LASCIATA A NOI
VOUS ÊTES LA LUEUR DE LA JUBILATION
LA FAÇON DE PROFITER LE DÉsir
LE DOUTE DONT NOUS RENAISSONS
POUR CONTINUER LA TENDRESSE DE LA RÉVOLUTION

NON C'È TEMPO PER MISURARE LE RIVOLUZIONI
NESSUN EVENTO TERMINA NELLE DATE
THE ENTHUSIASM GOES ON IN THE
FUTURE BECOMING OTHERS
LA UTOPIA È IL PENSIERO DELLA CARNE
NEI MOMENTI PIÙ BUI
NELL'INEVITABILE INCANTO
ET C'EST L'ÉTERNITÉ QUI NOUS TROUVE
PAR LE POUVOIR DE LA MORT
ET DE LA RENAISSANCE SPONTANÉMENT

Pedro Barateiro





Michelle Obama DNC Speech | www.youtube.com/watch?v=IVGAI8o5H4o

YouTube michelle obama speech 2012

pedrobarateiro@gm... 0

Michelle Obama DNC Speech 2012 Complete: 'How Hard You Work' More Important Than Income

abc NEWS 10727 videos



10:08 / 28:37

12562

Publicado em 04/09/2012 por [ABCNews](#)

First lady excites delegates with a speech about the president's values at the DNC.

2235 gostam, 117 não gostam

[Mostrar mais](#)

- Michelle Obama DNC Speech Highlights:** de ABCNews 8633 views 5:02
- Sandra Fluke DNC Interview: Activist on** de ABCNews 287 views 2:57
- Kal Penn DNC Interview: Actor on** de ABCNews 1845 views 6:27
- Lilly Ledbetter DNC Speech 2012: '23 Cents** de ABCNews 2138 views 5:55
- Michelle Obama Oregon State** de OregonStateUniv 20855 views 22:23
- First Lady Michelle Obama Answers Your** de BarackObamadotcom 112819 views 6:15
- Смерть, снятая на видео** de rentvchannel 1103211 views 0:32

As Práticas Propiciatórias dos Acontecimentos Futuros

Vera Mantero





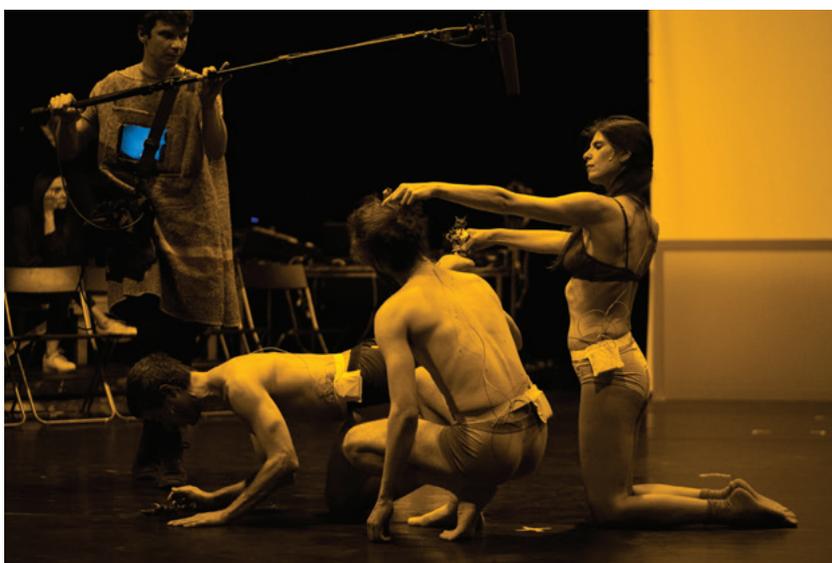










foto: Hugo Barros



READY MADE

USE OF READY MADE

STRUCTURAL SIMPLICITY

CONCERN WITH INSIGNIFICANCES
READY MADE EVENTS

GAG-LIKE SIMPLE EVENTS

NEO HAIKU THEATRE,
EVENTS & OBJECTS

FLUXUS GROUP

HUMOR

INDEPENDENTS

GEORGE BRECHT
GEORGE MACIUNAS
BEN VAUTIER
ROBERT WATTS
PHILIP CORNER
DICK HIGGINS
ALISON KNOWLES
BENJAMIN PATTERSON
NAM JUNE PAIK
JACKSON MAC LOR
TOMAS SCHMITZ
EMMETT WILLIAMS
HENRY FLINT

VIA MAIL
ERIC ANDERSON
AYOUB
ST. JONES
LIM DE RID
SHIM
DE RID

FUTURIST THEATRE
BRUITISM
SIMULTANEITY

DADA
GAGS
COLLAGE

JOHN CARE
CONCRETISM
INDETERMINISM
BRUITISM

CONCRETISM
INDETERMINISM

CONCRETISM
INDETERMINISM

ACOUSTIC
THEATRE

MERGE QUININOHAM
ANN HALLERIN

CHARD MAXFIELD

BALLET
M. GRAHAM
J. ROBBINS
BALANCHINE

COLLAGE
JUNG
KAT
CONCRETISM

EXPRESSIONISM
ACTION
FRONTING

RED MASK

WHITE RABBIT MASK

NEO HAIKU THEATRE

PERSON IN RED MASK

PERSON IN STRIPED SHIRT

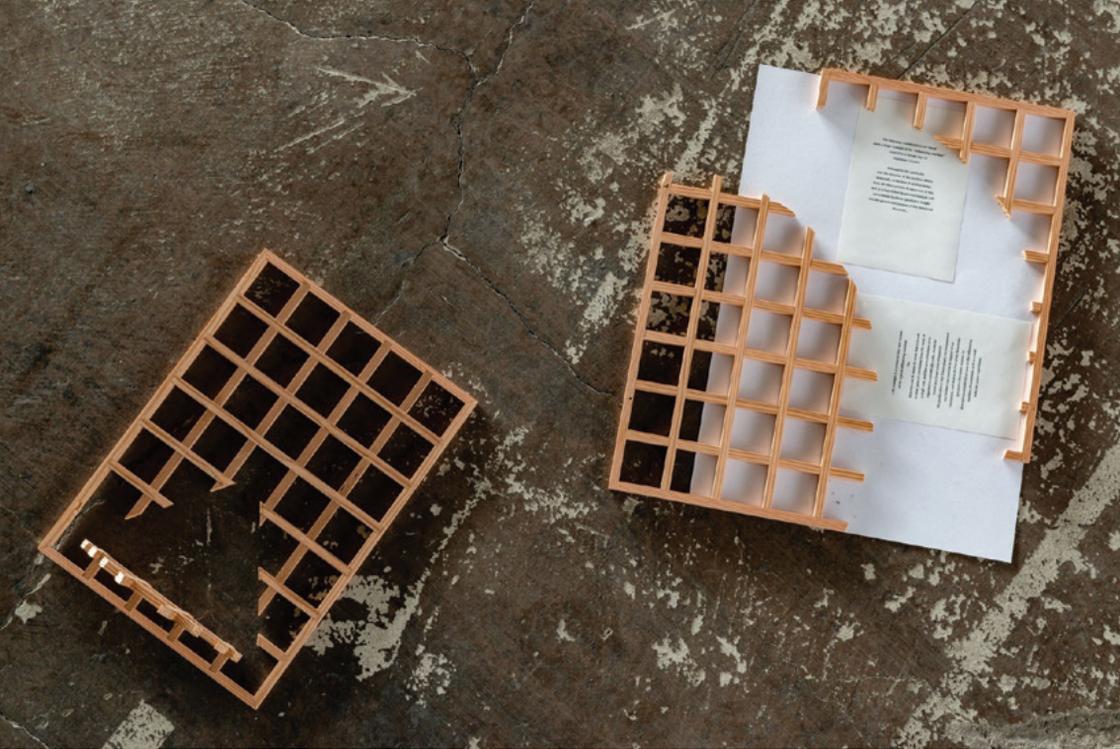
PERSON IN WHITE RABBIT MASK

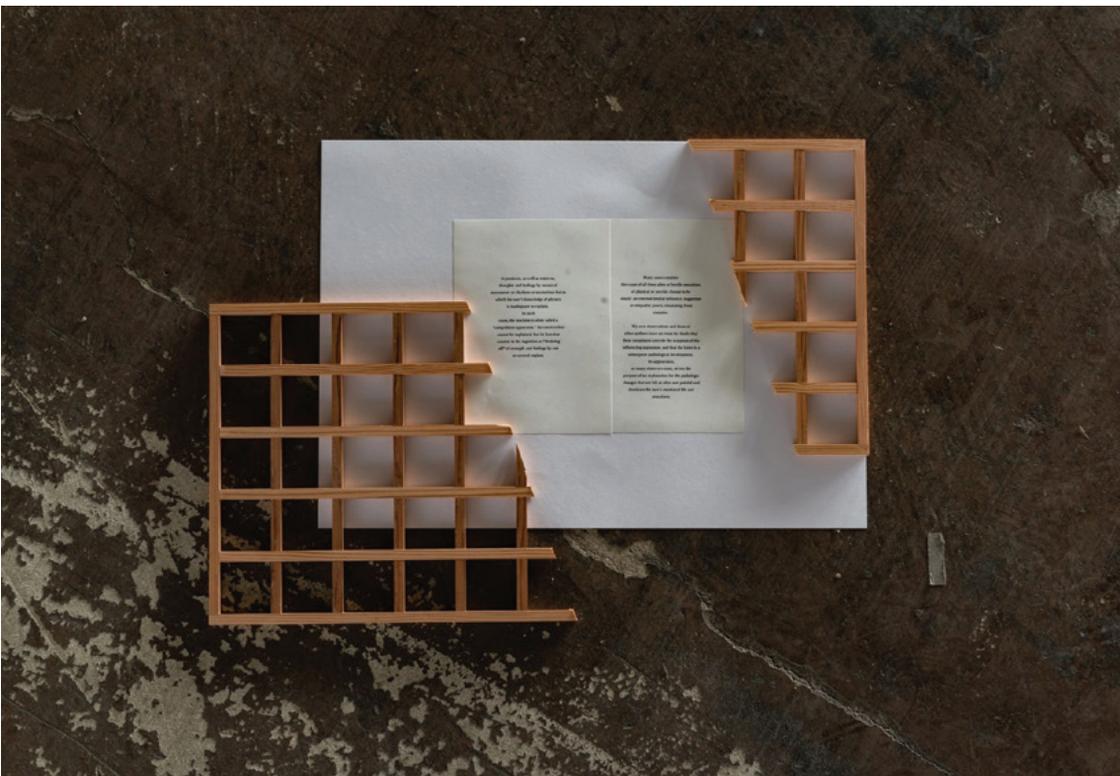
PERSON IN STRIPED SHIRT

PERSON IN STRIPED SHIRT

Palavras quebradas

João Seguro



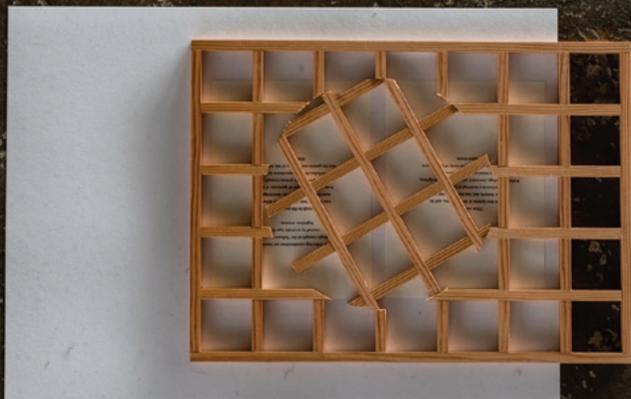


Alguns dos livros da coleção
foram vendidos por um preço
muito baixo, devido a problemas
de transporte e de conservação
dos livros.

Os livros da coleção foram
vendidos por um preço
muito baixo, devido a problemas
de transporte e de conservação
dos livros.

Os livros da coleção
foram vendidos por um preço
muito baixo, devido a problemas
de transporte e de conservação
dos livros.

Os livros da coleção
foram vendidos por um preço
muito baixo, devido a problemas
de transporte e de conservação
dos livros.



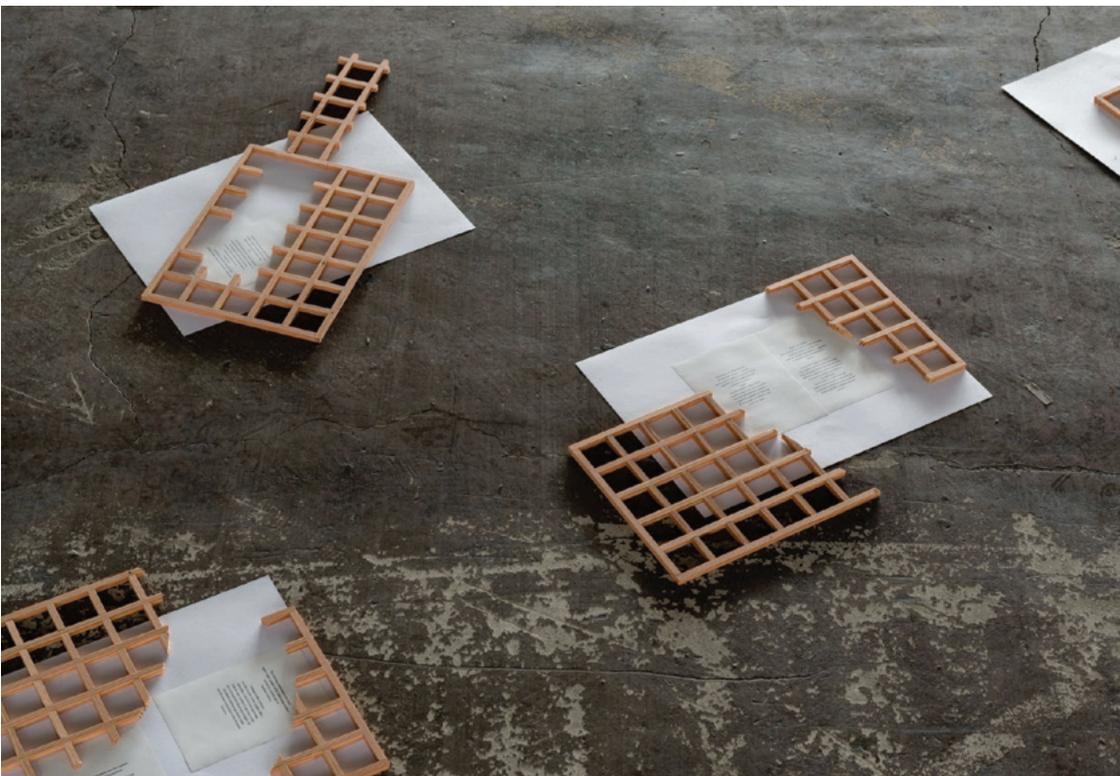
João Seguro

Palavras quebradas / *Broken words*, 2018/2022

grellhas de madeira, texto impresso / *wood grids, print text*

dimensões variáveis / *variable dimensions*

fotografia / *photography* Kiyohito Mikami



Treffen in Guincho

**Filipe André Alves, Hugo Canoilas,
Clotilde, Vasco Futscher,
Sophia Hörmann, Fernando
Mesquita, Thea Möller, Sofia
Montanha, Nikolai Nekh, Pedro
Diniz Reis, Maddison Rowe, Andreia
Santana, e Anna Schachinger.**



TREFFEN IN GUINCHO (ENCONTRO NO GUINCHO)

Com um desejo comunitário e abraçando a fluidez geral dos pensamentos impregnados na cultura contemporânea, promove-se um encontro no Guincho, entre a poética Sintra, com a sua transgressão da razão e a Boca do Inferno, onde a natureza nos fala, com uma voz telúrica, que come o chão em que nos encontramos. Durante este encontro, uma pequena e viscosa criatura de quatro tentáculos é entregue ao mar. O corpo da criatura forma um rosto ou uma vulva e tudo o resto entre uma e outra consideração. Trata-se de um ser desconhecido, vivo ou não-vivo? Estava vivo, ou vai estar vivo quando o devolvermos ao mar? Com um sentido de pertença e o respeito que não nos permite medir a sua vida ou inteligência pelas características humanas, será devolvido ao oceano – a mãe de todas as formas de vida, conhecidas e desconhecidas. Uma criatura desconhecida como esta deve ter aparecido à noite para ver a lua. Veio do oceano profundo, o lugar escuro e do desconhecido. É provavelmente fotoluminescente e constituído de uma elevada percentagem de água, que lhe permite desaparecer na cadeia alimentar. Provavelmente os seus tentáculos e superfície exterior funcionam como um cérebro, e a sua hipersensibilidade permite-lhe compreender o mundo como uno.

Todas estas hipóteses reuniram este grupo de pessoas, em busca de uma nova possibilidade empírica e de uma experiência vivida que visa transformar os seus sentidos e as interrelações entre si, humanos, e entre estes e a natureza.

A criatura é entregue ao mar com a esperança de encontrar o seu lugar entre as através das correntes que marcam os fluxos da vida.

Este evento tomou lugar onde Ernesto de Sousa e Noronha da Costa destruíram uma obra de arte, que era o objecto de percepção com um vidro baço, de Noronha da Costa, que transformava formas precisas em manchas, explodindo a nossa sensibilidade e movendo o nosso olhar, de uma experiência meramente retiniana para uma experiência que confia nas forças criativas interiores do corpo.

O encontro teve lugar 100 anos após o nascimento de Ernesto de Sousa e celebra o seu desejo de uma cultura comunitária, aberta em todas as direcções (a cultura é como um buraco negro que tudo absorve), vivendo o presente, e mantendo o futuro aberto ao novo e ao desconhecido. O homem desaparece, a destruição desaparece, a ortogonalidade desaparece. Elogiamos a linha curva, a fluidez do género, dos corpos, dos sentidos e das ideias, e a sua interseccionalidade. Ouvimos o oceano e sentimos um passado desconhecido e uma abertura para o futuro.

Treffen in Guincho é uma obra colectiva feita por Filipe André Alves, Hugo Canoilas, Clotilde, Vasco Futscher, Sophia Hörmann, Fernando Mesquita, Thea Möller, Sofia Montanha, Nikolai Nekh, Pedro Diniz Reis, Maddison Rowe, Andreia Santana, e Anna Schachinger.







Mesa-redonda/Roundtable

The conscious creation of situations: testimonies about working on and with Ernesto de Sousa

Chaired by:

Speakers:

Mariana Pinto dos Santos (MPS)

Pedro Barateiro (PB),

Salomé Lamas (SL),

Vera Mantero (VM),

Pedro Proença (PP),

João Seguro (JS),

Lilou Vidal (LV).

Venue:

Ernesto de Sousa Centenary Colloquium,
Calouste Gulbenkian Foundation,
Lisbon, 2 June 2021

MPS *Criação consciente de situações* [The conscious creation of situations] is the title given by Ernesto de Sousa to a text of October 1977 published in *Colóquio Artes*, the art journal published by the Calouste Gulbenkian Foundation, about the exhibition that had inaugurated in March of that year, *Alternativa Zero* [Zero Alternative]. This title was obviously inspired by Guy Debord's Situationist manifesto *Report on the Construction of Situations* from 1957, and it implied the idea that art had to be involved in the general situation, that is, in everyday life and politics. This meant being involved in the everyday life practice of politics per se. There was no place for any idea of autonomy of the arts in his mind. Art was life itself. This meant that the public, the spectator, ought to be part of the spectacle, part of the construction of situations. The situations were the form and content of collective experience. From this general context, I would like to ask you all to share your experience of working with references to Ernesto de Sousa and how your work relates to his ideas and legacy. We did not pre-arrange who was going to start first, so maybe I will start with Vera Mantero because the images of her choreography around Ernesto de Sousa are already on the screen. Vera, would you like to share your experience?

VM Thank you for this invitation. I would like to start out by stating that I did that work following a suggestion by Paula Parente Pinto. At the time, she was working with Ernesto's photographic archive around popular art, and I was very excited with Paula's proposal. I started investigating a bit together with her and Isabel Alves. But, of course, Ernesto is such a vast, stimulating character and *operador estético* [aesthetic operator] that it was impossible to resist going beyond his work on popular art – even though we did get into it deeply, including travels to Esposende and elsewhere to visit where the *barristas* [clay artists] were and are still working. But I really felt that this presented an opportunity to get to know Ernesto, who I knew very badly. I knew him by name, of course, because he was such a big figure in many art fields, but not very deeply. The whole process of making a piece became a way for performers and I to approach all of the aspects that we have seen a bit in this conference. The piece is called *As Práticas Propiciatórias dos Acontecimentos Futuros* [The propitiatory practices of future events], a sentence which

Ernesto had written about popular art, I think. I would love to know exactly why and when he said that. But I was very excited with this idea that traditional and popular art practice would propitiate future events. The piece that we made encompasses several events. It started out with one sequence in which a few performers and musicians are practicing quite a few things, with objects and materials. In this first part, the audience can really go around us and be among us, walking around what we are doing. There is another moment in the middle of the piece in which people can once again come into the middle of the scenic space that is set up like a arena, a round space. They can be part of what is happening. In that mid-section, there is a moment in which we wanted to share a meal with everyone. This was not yet a pandemic moment... But it was a moment of scarcity, as usual, so we could only share some biscuits. But these biscuits were zero biscuits, mentioning a very known moment in *Zero Alternative*, Ernesto's known project and this idea of the primary look, the *olhar primeiro*. [points to the screen] This was a game that we would play with the audience and it was a moment of sharing. Of course, this had to do with Ernesto's idea and practice of art as life, community. One thing that I really enjoyed getting to know about Ernesto was this leap from popular to experimental art, trying to understand how it came to occur. This meant understanding that for Ernesto there was a communitarian sense in popular art and in the experimental art field he was living in the 1960s and 70s as well. That was very interesting for us. Dance and performance are also very communitarian. We immediately understood that we would need to find a way of having the spectators close by, mingling and so on. Since Ernesto was already such a mixer of media and of practices, something else that I really enjoyed doing in this piece was being able to mix his own historical moments. We played with recreations of works by Rosa Ramalho and other clay artists, rendering them in human-size. At the same time, some moments of Ernesto's more experimental phases would show up in text or images, together with those big clay figures. Later on, I had the chance of making a film about some Portuguese choreographers with the filmmaker Henrique Pina. In that film, we even did more mixtures than in the original work, including, towards the very end, with a large piece of fabric which reproduced the art historical scheme produced by [George] Maciunas and the Fluxus movement. We played a lot with that scheme, which is like a big sheet, a carpet that we could get under and be involved with and so on. But in the piece, the clay figures do not appear at the same time with

the Maciunas's art scheme. In this film, we had the chance of combining both. Basically, I think that all of this came down to a big plunge into Ernesto's own research, but also as a celebration of his world.

MPS I remember that big Maciunas map in the performance. It is also a very good example of the idea of de-centering, not only geography but also the concept of art itself, because you could incorporate literally everything... Hence the idea of plurality I shared earlier, as opposed to any ideas of singularity in Ernesto's practice. You could incorporate everything. The popular art he had worked on, experimental cinema, the graphic arts, everything could be a part of that network of practices. It was indeed a practice, a continuous process without beginning or end. Maybe I would now ask Pedro Proença to continue the conversation and to talk a little bit about his experience with Ernesto.

PP I remember meeting Ernesto and participating in a lot of things with him. He was a great friend of mine. I remember we shared a more theoretical approach to things, above all. I used to work with a group called *Homeostéticos*. In the second exhibition there was a funny text by Manuel João Vieira, with a character called "*Ernesto, o Ornitorrinco Honesto*" ["Ernesto, the Honest Platypus"]. I think that it is a good image for Ernesto: an animal that cannot be classified. This means breaking up all categories, or an openness, the kind of thing that we cared a lot about. After that, we had another exhibition dedicated to Ernesto de Sousa, and it was like a response to another group that we considered to be more oriented to selfhood, narcissism and so on, which was a little bit of an exaggeration... But it resulted in the exhibition *Arquipélagos*, with Pedro Cabrita Reis, José Pedro Cabrita, Rosa Carvalho, etc. There were lots of texts concerned with legitimation. In that summer, we did two different things. We worked together in a very big space, about 1000x500 meters. We could have cars inside. Ernesto went there one day just to see the very big paintings, which were 10 meters large. This project was dedicated to Ernesto, somehow responding to the other selfish thinking with an idea of togetherness. One thing that I know about Ernesto is that for him it was very important that works of art give an image of the world, like the Ghent triptych and so on. There are lots of stories, but I won't spend a lot of time on them. For me, there was an important thing in the later Ernesto, a period on which we do not have a lot of information. I'm more interested in this later, more fra-

gile Ernesto, from the 1980s. He was not accepting the post-modern context totally, but he incorporated some of the theoretical things that were coming out, like René Thom's catastrophe theories, some of Lyotard's ideas, although not all of them, like the end of the narrative... He took some ideas from [Paul] Watzlawic, like pragmatic paradoxes. The best text that I know by Ernesto, my favourite one, has not been printed. It is from a catalogue about Helena Almeida. This is not the latest version that is in *Ser Moderno em Portugal*, but rather the first one, in which he cites [Paul] Feyerabend, Donald Davis... It is the theoretical summa of Ernesto. One thing that was very important for me was not just the body and the idea of performance, but the things that he worked on later in thinking about Gregory Bateson and his paradoxical machine, Filliou, and other people. There was also a kind of scientific book from a Fluxus artist about paradoxes, which was translated into Portuguese. I cannot remember the author. This text was very nice for us because of the idea that everything is performance. Writing is a performance. Filming is a performance. But also the idea of party, in the Bakhtian sense (Ernesto does not quote him directly, but [Julia] Kristeva's version of it). Also important was the idea of Menippea, a tradition going from the cynics to [François] Rabelais. There was an author in the middle, Lucian of Samosata, who wrote the dialogues of the gods, the dead, and the whores. This was idea of the inversion of values that was contained in laughter. This relates to the anthropological idea, not of ugliness, but of carnivalesque images and culture. This is not far off from high culture, they can mix – this is very easy to understand in Rabelais, not just in popular culture. There is a wise parody of high culture. There was one other thing: Ernesto as a teacher. I met him in a conference about the postmodern condition, in Portugal. Miguel Wandschneider's catalogue on Ernesto got this bit wrong. Germano Celant, Donald Kuspit and Rudy Fuchs were giving the conference... The end of the 1980s was a very apocalyptic period. They were talking about nuclear shelters all the time. There was a big problem with the US and Russia. They were opium smokers. They thought that nothing new was going to happen, and they gave a metaphor for it: when the astronaut goes to space, nothing new will happen. I was with Ernesto and it was like: no, that is just a model, a metaphor for a closed system, and the unpredictable is always happening. In the end, we started a dialogue forever, even after death. It is a never-ending dialogue. After that, Ernesto invited me to some of the classes he gave at Diferença Gallery [in Lisbon]. He told me his theory

about everything, with images, always lots of cut-up images, according to that [Aby] Warburg idea of the great world of relationships between images. He used to do a kind of tantric work [laughs]. He was very interested in mandalas and so on. One of the performances he had done in his classes, and also later at DIA in New York, I think, was kind of a group recitation of the work *ULTIMATUM*. The classes were always on the floor. It was very nice. Ernesto was also very interested (even in our first exhibition) in experimental music. I think he was reading, or re-reading some photocopies of Michal Nyman's book on experimental music. It related to the idea of reciting *ULTIMATUM*, a neo-minimalist kind of thing. That performance was just fun. Speaking about my work, I also made a text for that exhibition you talked about, *KWO* – the O was Manuel João Vieira's idea. I published a magazine with 12 numbers coming out at the same time, kind of a fake issue. One is a parody and copy about *KWO* in memory of Ernesto de Sousa, quoting him all the time with other authors. There is another number with Ernesto's more lyrical work, with lines in English, French and Italian. I made it not as a parody, but as an answer to Ernesto. One of the things Ernesto quoted, an idea by Gaston Bachelard, is that he was not interested in meaning but experience. This is an experimental thing from the avant-garde, because meaning is closing down and there is another expression... The other idea is a historical narrative that is very important for me, a Marxist narrative on art history around intimacy. It started with the Arnolfini transgression and so on. But most important for him was the idea of a festive society. He took this from Filliou. What is this festive society? It is paradise now, provocation, questioning, humour, utopia, madness, marginal or savage ways of questioning. The profound ill-faith of Rabelais and the well-known wager of Pascal. How do we live in the festive city thinking in terms of risk and clear consciousness? We are now living in the utopian, paradisiac future, which is the idea that Vera [Mantero] took. This experience is the production of difference. Ernesto was not particularly interested in the new, whose logic is perfect for capitalism. The new is, in general, a rearrangement of the old. Capitalism is obsessed with perpetual newness, generating joyless obsolescence. This difference uses paralogy, topology, paradoxology, zero-logy and the above-mentioned Menippean. It is a systematic opening, resisting fixed and senseless meanings. It is given in the "vast sea of indetermination" (to use Ernesto's words). It is a rigorous methodical adversity, a sort of counter-induction, abduction, a search of instability, a paradoxical blow.

- MPS As you talked about how meaning is closing and experience is opening, I was reminded of a small drawing that I saw recently in Ernesto's estate at the Portuguese National Library [in Lisbon]. It shows a closed door with the word "zero". Then you have an open door alongside it with the word "art". I think this is a very good image of what *Zero Alternative* meant to him. It is archived together with other documents from *Zero Alternative*, so it relates to it. I think it expresses the idea of art as experience. The zero is just to close one door. With art, we can open another, and art here means a very broad idea that encompasses critical texts and a number of other things. I was also thinking about the text on Helena Almeida that you mentioned. In all those texts, not only then but in fact since the 1940s, Ernesto almost always has a theory that he presents first and then he talks about the artist. He is always presenting an art theory and a theory about collective art practice before entering the subject, which in the 1970s would be Helena Almeida, Ana Hatherly, E.M. Melo e Castro, Alberto Carneiro, Fernando Calhau, and so on; and in the 1940s would be Júlio Pomar, Manuel Ribeiro de Pavia, and other artists... He makes a kind of compilation of names that inspire him.
- PP Yes. But I think that, in the end, he was mainly interested in poetic communication because he was doing some sort of poems. It's the poetic expression that is more important in alternative to meaning. Poetry is not fixed. It is like touching. And touching is a good metaphor.
- MPS He talks about that poetic experience in the text I quoted about the creation of conscious situations and *Zero Alternative*. He says that curating is an art practice, a work of art.
- PP Of course.
- MPS So maybe I will ask Lilou to share her recent experience of curating an exhibition on Ernesto de Sousa.
- LV Thank you. It is very nice to listen to you. I'm here surrounded by artists and I was actually introduced to Ernesto's work thanks to some artists. I found out about Ernesto de Sousa three years ago through Hugo Canoilas who introduced me to Isabel Alves, his beloved longtime partner and memory keeper, and to his close acquaintance and friend José Miranda Justo. That was my first encounter with his work and his spirit. Isabel, who naturally carries with her the same ge-

nerosity, without knowing me, gave me the key to Ernesto's studio in Travessa do Fala-Só to sleep there the day I arrived in Lisbon. A few years later, here I am... It is no coincidence that I have been introduced to Ernesto de Sousa's work by an artist. I have to say that I have been quite impressed by the way Ernesto has been defended by artists, they have been very important ambassadors of his legacy. Probably because Ernesto really wanted to free the social identity of the artist that has become alienated within the art world bubble. I think we can say that Ernesto de Sousa has been defended by the younger generation of artists and thinkers more than by institutions, because they recognized him as a visionary and an endless source of inspiration and a dissident spirit that is difficult to encapsulate or categorize within a linear definition.

Ernesto de Sousa insisted on the importance of being a non-specialist with the ironical self-definition of "Specialist of General Ideas". This means that you could be an artist, a curator, a writer, interested in both the avant-garde and in folk art.... This has become totally normal today (but it was not the case at the time...), you can see some curators becoming artists and vice versa. This is also a sign of the pressing need to decenter the attention and deconstruct the binary western vision of the world typical of what lots of thinkers and artists are developing today, echoing what Ernesto was attempting to do a long time ago, in the 1970s. Of course, this has to be placed in its context. This tradition of anti-art from Dada and Fluxus, and the need to link art with life, that experience of togetherness, as you said Vera [Mantero].

As a French curator (unable to speak Portuguese), I have to say that it is challenging to do an exhibition about an artist who was so attentive to language, who was a writer, a poet, almost a philosopher (very tied up with theory). Translating his statements was one of my priorities. I recognise the "Death of the Author" spirit that we find in Roland Barthes and Michel Foucault (of whom he was a fervent reader, as I could see in his library) but also the erotic forces of the language of Georges Bataille. The French intellectual scene seems to have played an important role in his life, probably because he was living in Paris for several years (he met Man Ray, Agnès Varda...)

It is also important to re-contextualise Ernesto's own approach today. I was wondering, as a curator from abroad: how could I approach his legacy? I'm not a specialist in the Portuguese avant-garde. Maybe what could be interesting is to displace Ernesto's work through a transhistorical, intergenerational and dialogic approach with the collaboration of a younger generation of artists. How can we approach the issue of the monographic

exhibition with such a multifaceted figure? Reflecting to the complexity of framing or encapsulating the polymorphous practices of Ernesto's work (and his kaleidoscopic definition of art through otherness and life) I imagined this exhibition as an attempt to present different aspects of his oeuvre to transform and turn the power of the archive on, in a way that it no longer categorizes, but un-fixes, re-reads, alliterates, displaces or is activated through the participation of 10 contemporary artists: Oficina Arara, Pedro Barateiro, Treffen in Guincho (an ephemeral collective), Isabel Carvalho, Salomé Lamas, Hanne Lippard, Sarah Margnetti, Nils Alix-Tabeling, Nora Turato, Ricardo Valentim. I decided to entitle this exhibition "Exercises of Poetic Communication with Other Aesthetic Operators", borrowing its title from the programme of the statement written by Ernesto in *Vida Mundial*, in November 1969: "Exercises of Poetic Communication" related to the *mixed-media* emblematic works presented in the theatre club of Algés [in Lisbon] in 1969: "Nós Não Estamos Algures" [We are not elsewhere].

The question is how to give visibility to this diversity without "museumifying" his work.

This current generation of Portuguese and international artists were invited to dialogue with Ernesto's idiosyncratic work and practices with one-off interventions such as Pedro Barateiro's and Salomé Lamas's, for instance, among others that are invited like Hugo Canoilas who will develop a sympoetic work with the ephemeral collective Treffen in Guincho a tribute to "Meeting at Guincho" from 1969. Isabel Carvalho will develop a work exploring his beautiful formula of graphic arts as "A vehicle of intimacy", while Ricardo Valentim will explore the mail art practice. Some non-Portuguese artists like Hanne Lippard, or Nora Turato, whose works deal with the question the embodiment of language and orality as a medium – which played an important role in Ernesto's work and theoretical approach already in 1968 – will develop a specific installation around his important exhibition "Tradition as Adventure" from 1978, 43 years later and in the same place, at Quadrum Gallery [in Lisbon]. This question of orality, as an autonomous work of art resisting the market was, of course, very linked with Guy Debord's approach. This exhibition, "Nós Não Estamos Algures", was made in 1969. Debord was writing his *Society of Spectacle* in 1967. When you read Ernesto's original statement, you see that he was marking the different chapters and insisting on the very important ones. It was the notion of "anti-spectacle" and the "choral work". It was linked with a need to escape the sensational aspect of art along its materialisation as an object of ownership.

All of Ernesto's practice shows a very intimate relation with writing and poetry. I would say his method is very linked with how poetry is made. From the *Luis Vaz* multimedia work, to his photographic approach – when you look at the “Olympia” series of works, for instance – those works are segmented with texts that give another reading of the image and vice versa. There is an interrelation between image and text. It is almost visual poetry.

Ernesto was also very concerned with the question of communication. Pedro [Barateiro] will present a very interesting work dedicated to Ernesto around an emblematic text he wrote about “Orality, the future of art” from 1968, in which he expresses his interest in sound piece and communication theories. He was very interested in [Marshall] McLuhan – but also in Bruno Munari's research – and the famous “the medium is the message” concept, where basically the medium becomes the message. I think the way that he used language in his work is also very relevant in this aspect. The text becomes the image as it is communicating both a visual (graphic) and meaningful information.

Another aspect I was very fascinated about when I started the research at Isabel's place is also the humility and fragility of his works. Nothing is dominant. He was mostly dealing with common and fragile materials like contact sheets, photographs plasticized into two sheets of plastic, slides, paper or posters, 16 mm film. Of course, this is tied to economic constraints due to production budgets, but it was also the material used by conceptual artists in the 1960s and 70s. But, in general, Ernesto had a very open approach to what an artwork could be and it was mostly to do with ephemerality. For instance, those moments of togetherness after the “Meeting at Guincho”, and the performance with Noronha da Costa... What was more important: the destruction of the artwork (by Noronha da Costa) or the moments of gathering that consisted of a picnic, reading, and discussion (in Rinchoa)? I think that it is very interesting the way he demonstrates that the sharing and the togetherness moments were also a piece of art.

PB Before knowing Isabel, I think that my first encounter with Ernesto was when I saw the exhibition about him here at the Gulbenkian [*Ernesto de Sousa. Revolution My Body* (1998)], curated by Miguel Wandschneider and Helena de Freitas, which was, of course, really important to a lot of the people from my generation. But to talk of my real input with Ernesto, I will tell a story, a real one, although it could almost be fiction. We were at an opening here at the Gulbenkian and Isabel told me:

“Pedrinho, we are going to publish a book of Ernesto in Brazil, I’m super excited. It is called *Oralidade: futuro da arte?* and it is a book gathering a lot of his writings”. I was like, “That’s fantastic, I want to see it”. Isabel said, “It is still going through some editing, but I will send you the PDF when I can”. The next day I was traveling to New York to meet Ricardo Valentim because we were editing a book about collaboration, and I said: “Isabel, please send me the text because I really want to read it on the plane.” Isabel forgot to send me the PDF, although she did send it later. It is quite funny because what I’m about to tell you sounds like a fake story, but it is an absolutely real one. I arrived in New York, and I went to Ricardo Valentim’s house where I was staying. He wasn’t there. I quickly went to get some food at Union Square. *The Strand* bookstore is close by and I had lots of requests of books to bring to some friends and had to buy some stuff too. I went to the Strand, looked up some of my books, bought some stuff and went upstairs. I had done a residency some years before, so I knew the place a bit and I went to look for the old magazine section. I looked into the section where they divide magazines by country and, to my surprise, there it was: the *Colóquio Artes* in which “Oralidade” was first published. Among the few Portuguese magazines there, the three or four of them, they had that issue of *Colóquio*. I was super excited, like, “this is really weird!” I emailed Isabel at the time saying, “No need to send it to me anymore”. But actually, she did send me the text, as I said before. So I had the text and, on my way back to Ricardo’s house, on the metro, I started reading it immediately. The text is absolutely brilliant and it was translated into French in the magazine also. But I immediately felt the need to translate it into English because I think that a lot of the things Ernesto was concerned with in that text specifically, but also in his work and in his life, had to do with this idea of—as Lilou was saying—immateriality and the fact that something does not need to be objectified in order to exist and to have a real life. Real life is the event, the things that you share with people, and artworks are a kind of reminder that these events do matter, they materialise a certain necessity for having a memory. I forgot to tell you that this was in 2011. I started translating the text immediately and continued into the summer. Then I sent it to a few people. 2011 was the year when *Time* magazine had a masked protester on the cover. There was a lot going on in New York. And in Portugal too, since the 2008 financial crisis was being felt deeply in our lives. In 2011 and 2012 is the beginning of demonstrations in Portugal and Spain, with the *Indignados*. The Occupy movement in September that year also started in New York and

then it spread to a lot of cities. I think the reason why I felt the need to start this translation on orality had to do with the context that we were experiencing. A certain repression on one side, but also a certain need to speak up and manifest oneself either verbally or in any form. For me, Ernesto's text in a way reflects his vision on how silent society had been in Portugal until that moment. I forgot to mention Ernesto wrote the text in 1968. It's completely on time with everything that was being produced at that moment, of course. I'm not sure Guy Debord was a huge reference for him, but he was producing work at the same time, a very important one as we know. Ernesto was in tune, even without knowing, with a lot of things happening at the same time. The idea of the dematerialization of the art object... It was only later, in 1972, that Lucy Lippard writes the famous text on this concept of art taken as an object that needs to be constantly dematerialized. I'm very interested in this idea of art not only as form, as something that doesn't take shape, with a dependency on the market, since it became such a huge part of the way art is presented, incorporated and manipulated. But, of course, this idea that the encounter with an artwork is something... I think that in the text I wrote after the translation, I said something like: it is not the fact that you own an artwork that makes you the owner of it. For me, the important thing in an artwork is the immaterial value it has, and even if a collector or a collection buys the work, they actually do not own it. They own the physical properties of the object; they do not own the immaterial aspect that makes this artwork important, relevant or not. For me, that is what Ernesto is about.

MPS I was thinking about the idea that sometimes it is not so much dematerialisation, but re-materialisation.

PP Re-body-sation!

MPS Yes. Because it is against the new, as you say Pedro. But the idea of recycling, of appropriating, using old material to produce new things was a constant one. You did not have to do something. You could work with the old and reactivate it in different forms.

LV And it was also linked with the desacralization of the singularity of the artwork.

MPS It relates to what Pedro was saying about the carnivalesque. It makes a parody of high art...

- PP I think the idea of the body is also the idea of interaction. Even in physics! [laughs]
- MPS Salomé, would you like to talk about your experience with Ernesto's archive, that multi-voiced archive?
- SL Being multi-voiced is one of the characteristics that stands out at first. I must note that Ernesto died shortly after I was born, in 1988, and that what seduces me in Ernesto de Sousa stands above his work. It is his spirit – as a living project, a humanist, a man of ideas and desires. Jumping on what was commented here before, it is Ernesto's actions and thoughts – cultural, political, social – that are inspiring to me, and that I recognize as still echoing in contemporaneity. In fact, some prove to be more urgent to listen to now than before. Inscribing Ernesto's practice within contemporaneity and, particularly, in the Portuguese panorama is an interesting exercise. Of course, some references are now perceived as historically meaningful – here, I make mention to the fact that Ernesto shares space with the official narrative (with Júlio Pomar, let us say), but that some of his work had been excluded for lack of inscription until recently. It was only recently, and due to the efforts of Isabel Alves, that his pioneer work was fully recognized and studied. Nevertheless, I wish to highlight once again that a lot of other concerns and experiences still need to be fully mapped out, and I draw attention to the fact that they would benefit Portuguese society. Another characteristic that stands out to me is that Ernesto has *never left* the country. Most intellectuals went into exile, not just to avoid the penalties of an authoritarian regime, but also to continue, or to boost their careers abroad. When we look at Ernesto's biography, we notice that he traveled widely, but always returned to Portugal. He went to Paris to pursue a career in cinema, he became an apprentice to known French filmmakers, attended as many cultural events as possible and also sat in classes at leading universities. But what I would like to emphasise, and what is notable in the correspondence that Ernesto exchanged with his previous wives, was that he felt a higher commitment to the Portuguese society (during this time he was also reporting to Portuguese magazines). Ernesto travelled to see shows and to visit friends, and he would return highly affected and energised by what was discussed abroad. He needed the stimulus, the dialogue, the fit and embrace of an international community with shared matters of concern, in order to grasp and look beyond, without the repression of an old-fashioned society under an authoritarian regime. What I would like to de-

monstrate here is that he would bring all that back to Portugal. He imported international practices and ideas and adapted them to the Portuguese context. The natural *implementation* of these programmes across society was an intuitive process that accompanied him all of his life. Continuing with this enumeration of characteristics, Ernesto was at the same time a nomad. The comparison is not the best but I would like to expand on the word “nomad” (in contrast to the “travel” mentioned earlier) – Nietzsche was a friend of the movement. He had a deep relationship with nature, with art, with literature. He read everything there was to be read, from a literary point of view, whether poetry, novels, philosophy, or texts of a scientific nature. He absorbed everything for what he wanted to achieve, and he would be easily taken by new ideas – it is very hard to encapsulate and study his heterogenous practice.

I have the impression that Ernesto was always studying with no objective aim except to fulfill his wide multidisciplinary appetite and clear vision of what his mission was. Ernesto was studying with the seriousness of a wise man, the desire of a teenager and the curiosity of a kid. Most acquaintances and contacts he established were therefore related.

I feel that Ernesto somehow suffered from an affected hyperactivity and would intentionally lose himself in each discovery, to the point of merging his life with his practice. To the extent that his research and vision would naturally transpire and materialize in concrete actions to the outside world (society) – he embodied his diverse practice. It was surely not about one production, or one show, but about an energetic path that would explode in all directions. This is particularly visible in the archive. Desacralization is the key. The desacralization of the artist. The professionalization of the artist within civil society. Civil rights are artist rights. Multidisciplinary methods. Social experiences. Pedagogy. Politics. It wasn't just a privilege attached to a practice, especially back then. It was about Portuguese society and the mediocracy of trading in influence, something still to be worked out today. Here I open a broad parenthesis: it was only due to the pandemic that the AAVP (Associação de Artistas Visuais em Portugal) [Association of Visual Artists in Portugal] was formalised. Pedro Barateiro, here in the room, can vouch for what I'm saying. It was only due to the pressure and urgency felt by the government, whose aid was not reaching most cultural workers, that this discussion was opened up. I abstain from commenting on the negotiation process and its outcome. The most alarming problems are systemic and long rooted, making them very hard to change. They are the accepted *status quo* (the mentality is

installed in the society at large (in all of us) and it runs across all organisational departments, let it be the government, the institutions, the galleries and the artists themselves; and such things are much harder to change than any cultural policy in a country with such limited resources. They are the accepted way of *doing things*. This is a meaningless example and quite tangential but it exposes the *state of affairs*: recently Isabel was preparing an exhibition for the centenary of Ernesto de Sousa entitled *Meu Amigo* at Museu do Chiado (MNAC), our national museum for contemporary art.

One of the many issues that Isabel, as an external curator of the exhibition, had to struggle with, was the framing of the works she wanted to present. It turned out that the institution was not providing frames, nor any solutions, and that some of the works in fact needed no frames at all, if to fully respect the spirit of Ernesto. She was told that the works couldn't be exhibited without frames in an institutional context. So, Isabel had not only to provide the frames but to question her motives for the exhibition itself. Art must (still) be sacralized in Portuguese institutions. That is connected to what Lilou just mentioned. Some of Ernesto's work is so fragile (not sacred) that it might be a headache for any unprepared conservation and preservation department of an unresourceful institution. I'm sure that Ernesto and others in this spirit were aware of the ephemerality of certain productions. But their aim wasn't the afterlife of the work, nor the problems that would arise if others would want to extend their perishable features. The impulse and the drive were certainly other and, in my opinion, much more essential and noble.

Why are certain works fragile? I can think of many reasons: lack of resources together with the natural impatience of the will, a focus on the means and not the ends, a higher interest in the gesture, which also falls within the fashionable scope of ideology.

It was about the gesture, and it was about the vitality of the gesture itself. To me, that is a sign evidencing the erasure of a distinction between what is produced and what is a product.

If we visit Ernesto's archive, we realize that there are no hierarchies between the works, encompassing flyers, slides, objects with(out) a clear function, photos, gifts, personal souvenirs, unvaluable *trash*, works donated by other artists, mail art, newspapers, magazines, books, cut-ups, remains... I have the impression that the archive was a home and extension of Ernesto's body. But it is also noticeable that the archive was moldable and had no rules, to the point that everything could be assembled, transformed, retransformed, and eventually destroyed. Another example: there is a connection with how

we collect photos nowadays, with all those slides piling up at Isabel's place. Apparently, Ernesto would often carry a camera and would behave in a similar way as we do with our phones. Cut-ups of reality where everything has the same value. *Dom Roberto's* still photographs or making-of photographs, which, later in life, Ernesto would scratch, process, reprocess. Other resonances are [Aby] Warburg or [Alexander] Kluge, exquisite corpses, creative narratives, as an historiography that keeps being written and rewritten.

For Lilou's exhibition, I was requested to work with these materials from *Dom Roberto*. I have a background in film. I will curate this in collaboration with Isabel, working from of the archive of CEMES [Ernesto de Sousa's Centre for Multidisciplinary Studies], as a performative (re)reading of excerpts ranging from correspondence, articles, critiques, essays, manifestoes, syllabi, scripts, and others, framing the socio-political intervention of the artist in educating, creating, producing and distributing moving images with the display of slides (negatives and positives) from the shooting of *Dom Roberto* (1958-62). I would like to open up the discussion around the state of the art of cultural policies and the intercross of cinema and contemporary art. One can arrive and make a new work out of it. I do not want to make a new work. I just want to open the discussion around certain polemics.

Ernesto lives on through his archive. Isabel is the gatekeeper, the sorcerer, the caretaker, the same role that she occupied during their life together. Ernesto might have passed away. But his spirit, vision and action are still not only promoted, nursed, cared for, but most of all, energised by Isabel Alves. Isabel tries to meet all of the requests and stimulates the production of new works by young artists in connection to the archive. As before, the archive is inhabited by Isabel today. An archive that is (and was) also an extension of her body. Isabel was not just a wife (widow), a muse, an assistant, but also an active *artist* that helped to build this. This is explicit when Ernesto dies and Isabel exhibits his body at Diferença Gallery in Lisbon.

The archive is Isabel's house as it was Ernesto's. She lives amidst the archive; the archive is alive, this is still their communion. I have pointed out several aspects that interested me about Ernesto, but I confess that this is the one that I cherish the most and that I'm grateful to witness. I just realized the importance of Ernesto and the heritage he left behind when I first visited Isabel's house. Some of my other concerns and interests are in his activities as a pedagogue. I teach at Tabakalera, an international art center in San Sebastian [in Spain]

with a progressive international film school (the Elias Querejeta Zine Eskola).

The school has three departments: creation; curatorial studies; conservation and preservation. We have started an archive devoted to pedagogy and art education. So far, we have been transcribing 100 hours of [Andrei] Tarkovsky lecturing informally. I was asked to make a deposit of my work along with exercises, teaching philosophies, lectures and thoughts and other materials (education is one of my main concerns today), but I was also asked to curate a focus. So I picked Ernesto and took some of his materials to the library that we are constructing. Bruno Munari was much within the same spirit, developing projects and synergies with young artists and with workers, a horizontality among students and educators. Mentoring another person to share interior dialogues with. I know that everything will be taken care of by that resourceful and open-minded institution. But going back to the house of Isabel, what deserves to be preserved and what doesn't? I remember dropping materials in a box. My intention was to preserve them, Isabel's interest is to make as many donations as possible. But when the materials leave the house, it is like a part of her dies.

So, going back to your question, when I approach the archive, it is impossible not to fall outside of the academic approach. It is a living archive, a bio-organism fed by Ernesto de Sousa and Isabel Alves during their life together and continued now by Isabel. The spaces owned by the couple are filled with memories, life narratives, remains. Ernesto lives on through the archive. The archive lives on through Isabel. They are interconnected. My perception of the archive is affected by my friendship with the keeper.

LV Mentor. I think that is a very problematic word...

SL Ok. So then a friend...

LV Maybe...

SL Because I get a sense that people would contact Ernesto for discussion, not looking for... It was not a formal thing, as a class, or a studio visit. There is something within those conversations and those dialectics that can be created in the sense of education. I feel that there is a guidance and maybe mutual respect about what I called the student and the educator (or mentor). A desire to bridge across, without

any hierarchy. A lot of his works were done with the students or participants of workshops. There is a very interesting text by Simone Weil on education and studying. It is not about the institution. It is not about the grade. It is about studying, and studying is something that has no end. It shouldn't be a formal activity that you stop after acquiring a degree. It is something that you go back to and continue. It is time that you devote to your own construction.

Commenting on *Dom Roberto*, I feel that, in terms of politics, what he did with the film is very interesting. He created the first cine-clubs in Portugal, which was very important back then. I still feel that they are... there is a lot of interesting work being done around cine-clubs. In some countries, cine-clubs are still of huge importance due to the lack of cinema rooms, censorship... In Portugal and in other countries where the cine-clubs are disappearing, or not so visible, I still think that there is a lot to pursue in education, as alternative viewing rooms to the mainstream, the multiplexes, and the global streaming platforms. Ernesto financed *Dom Roberto*, a feature film with known actors, through the creation of the *Cooperativa dos Espectadores* [the "Spectators's Cooperative"]. The film was not financed through the regular system, or the ICAM [the state-funded Institute of Cinema and Multimedia], then the Portuguese audiovisual and cinema fund.

He went on sort of a crowdfunding. He created his own platform and was funded by people that wanted to support the work. He directs the film and is awarded at Cannes. He cannot attend because he had just been arrested in Portugal. He did this while other Portuguese films were granted support but had no international exposure. This is still prevalent in European arthouse films and specially within the Portuguese panorama. Another reflection that I would like to open concerns the format of production and the continuation of Ernesto's work in cinema. Nevertheless, the structure of the work and the project development was very pyramidal. When it comes to fiction, and you go into production, it is a heavy machinery compared to the visual arts. There is limited space for experimentation on a film set. That might have been frustrating, and unfulfilling for Ernesto's spirit.

MPS I was just thinking about that rigid structure of making a film, in relation to what Joana Duarte was saying earlier on. In the end, the greatest investment probably went into the process of writing on cinema and having cine-clubs as a collective experience of sharing. The rigid structure of planning and filming was a constraint on that collective experience. Hence

why the openness that Ernesto found in expanded cinema afterwards was much more appealing to him. Furthermore, cine-clubs were really a place of political resistance, of that shared collective experience. He was arrested in 1948 in a clandestine meeting in *Círculo de Cinema*, the first cine-club in Portugal. They were really a place to go if you were against the order of things.

SL But it is also a means of communion, closer to the ways in which experimental film operated with the likes of Robert Beavers or Gregory Markopoulos, or people that really framed avant-garde experimental cinema. You would go to a screening, a gathering, an informal celebration. Films would be screened and people would watch. Sometimes that is also the spirit of the cine-club, much more informal, and a place for discussion and resistance. Cinema is closer to an industry, although we cannot say that Portugal has a film industry. The work is very structured (by departments) and hierarchical, and you cannot destroy the hierarchy, otherwise you will lose the film. There is no way to invert or flatten the pyramid, otherwise things won't work.

MPS And that would be against the anti-hierarchy that Ernesto defended (although it was maybe hard to put into practice).

SL Exactly, so there's no bubble of experimentation in that sense. Or you go away from it.

MPS When you were talking about Bruno Munari and the idea of no hierarchy between young and older people, I thought about Almada Negreiros. It is very curious that Bruno Munari, like Almada, started out as a futurist, associated with the Futurist movement in Italy. Almada also tried to implement futurism in Portugal, though a very different kind of futurism. This idea of recovering figures from the first avant-garde... it is not the idea of mentors or masters, but rather of thinking, "I will appropriate what they can give me so that I can de-sacralize them, and I will work with their material and legacy in order to create new art".

LV This question of transformation and non-hierarchy reminds me of a very interesting text that Ernesto made for his exhibition "Tradition as Adventure" (1978), in which he appropriated a text by Saint Augustine and replaced the masculine pronoun "he" with the female "she", and the word "god" with that of "revolution". He has entitled this text *Changement*

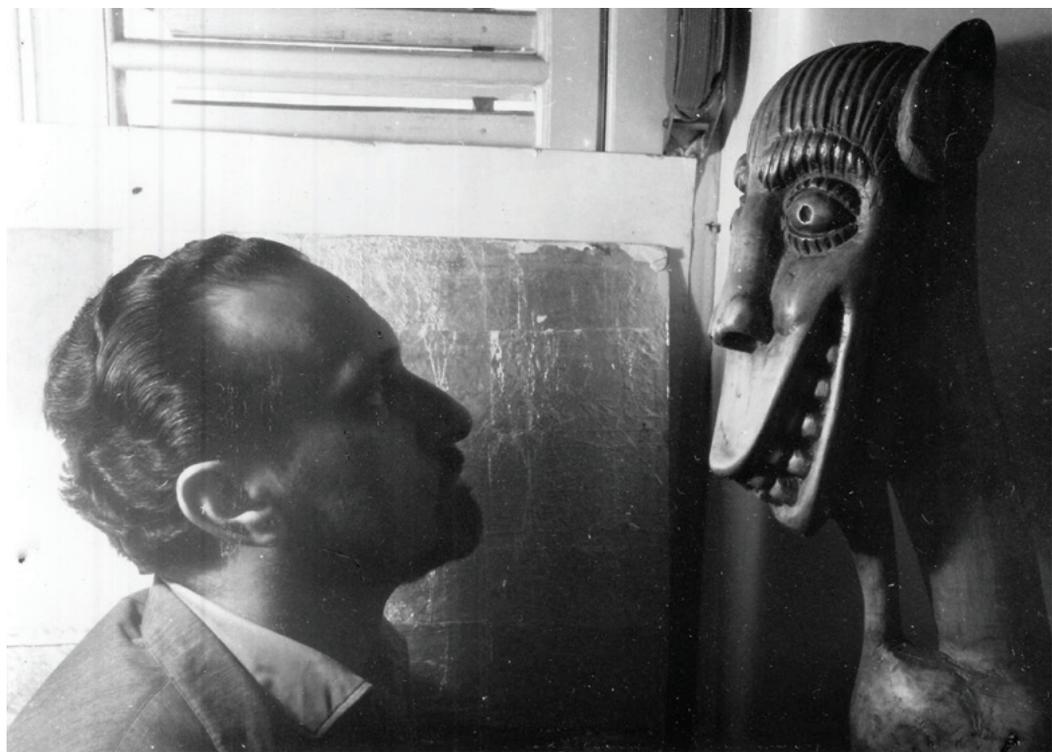
de genre [Gender reassignment]. When you look at this text from 1978, it is interesting to analyse it against the critical backdrop of gender theory, especially since it comes from a man. This is also linked with Ernesto's heterogeneous, dissident spirit. You can also find an oxymoronic approach in all his titles, such as, for instance, "tradition as adventure" or "aesthetic operator" (which is borrowed from Bruno Munari), "exercise of poetic communication", and so on. What is the meaning of conducting an "exercise" of "poetic" "communication"? An exercise is something rational (mathematical) but that can contain failure. It is here, in relation to the open meanings of the poetical, but it is also charged, in this case, with a political (communication) task. This is kind of a Filliou-type attitude, doing the "poetical economy" of the political. And I think this spirit is always present in the work of Ernesto.

MPS João, maybe now you can tell us about your experience of celebrating Ernesto twenty years ago.

JS My experience with Ernesto happened in many different ways during the last twenty years. But I'm going to focus my presentation today on something that I helped putting up twenty years ago, when I was a student in the Fine Arts Faculty of the University of Lisbon. At the time, my friends and I, then in our 20s, were intent on finding something that could happen within the walls of the school and help us understand the art world outside the formal education institution. We wanted to work as artists (whatever that word meant at the time), but we really struggled to find links between what was being taught at school and what happened in galleries, museums, theatres, and elsewhere. At the time, we were a group of friends trying to find a theme to put up a series of conferences to bring artists, curators, theorists, and every kind of "aesthetic operators" into the school, to interact with them. Even if it was at a formal level, because it was within the school walls, but outside of the formal art classes. When we first had this idea, one of my friends, Carlos [Lérias Simões], told me that he had just met someone, Isabel Alves, who happened to have been married with someone really important in the Portuguese art world, Ernesto de Sousa. That name brought me something. It brought up Miguel [Wandschneider]'s exhibition that Pedro just mentioned, which still echoed in our minds as young students and artists looking for a sense of what was happening in our country at the time. We struggled to find an idea to launch that first edition of the conferences. So we thought, "Well, Ernesto did *Zero Alternative*

in the 1970s.” Most of the artists that became prominent in the 1980s were already working with Ernesto in the 1960s and 70s. Some artists in the 1990s continued in conversation with that previous generation. In order to understand what was going on back then, we had to bring together people somehow linked with Ernesto and *Zero Alternative*, and to that crucial moment in the 1970s, when we dropped out of a dictatorship and spread open our wings into a kind of political and creative freedom. We spoke to Isabel about having Ernesto as a benchmark of the conference. It was not exactly a conference based solely on him, despite all of the contributions he made to all aspects of artistic life, but rather a way to take Ernesto as a grounding figure for the conference that year and for the years to come. The idea was to organize that first conference, and other students could then grab the candle and carry on doing on this kind of events in the following years. Isabel was quite happy, she happily accepted us into her house and the archive, providing us with all the materials to help us foster this kind of event. But we had no clue about whom to invite, where to start, which ideas to discuss, or what to do, really. We started having some meetings. If we wanted to discuss what was going on back then, we should focus on what happened in the 1970s, because, one way or another, most artists working today started there, then, and we would follow that work and legacy... We drafted a kind of a programme comprising people already related to Ernesto, some of them mates of his from previous exhibitions and events. Others had been associated with governmental institutions at the time of *Zero Alternative*. Some were critics and theorists linked to the passage from the 1970s to the 80s and 90s. And some were quite new to the scene, working out things from that point on and trying to make sense of how Portuguese art had developed and art history had been conceived since Ernesto de Sousa organised such ground-breaking events as *Zero Alternative*. Isabel was quite happy and active in helping us to sort out whom could bring knowledge to the panels, and we designed this group of conferences mixing people from different generations and trying to have conversations as open as possible. In fact, these conversations became a kind of meeting point where something could be designed for the following years. At the time, we thought this would be the real benefit: to have working artists going to the school to speak about their practice in the context of an art school. This was something rare then. Teachers did not allow, or favour, such contacts with the outside world. At the same time, we also wanted art historians and theorists to contextualise

the very different ways in which the art production and the exhibition of artworks was taking place since the 1970s. This was the main idea that led to Ricardo Nicolau (a very important figure for most of us today), a fine arts student, who was then doing an MA in Art History together with Mariana [Pinto dos Santos]. We thought that having both of them was also a good way of bridging the gap between us and the generation of our parents. It is strange to consider Ernesto de Sousa as a father, but we could not help but thinking of him as a father figure in the Portuguese art world. So Ernesto was the figure on which the conference was based. Many of the artists were still working and very active since the 1970s. Some of the critics were crucial in helping Ernesto's legacy endure throughout the following decade, accompanying the leap to the postmodern way of thinking in cooperation, about how genres or artists mingle, striving towards a broader art scene that is not local, but completely influenced by things from the outside. That was already true with Ernesto, but from the 1980s on it was completely assumed. This group of conferences will be made available through a digital platform soon. In some sessions, Isabel passed on some visual material from Ernesto's archive, sometimes slides, sometimes video parts. We had this very lively group of people with broad, general themes. To conclude, the conference that was meant to occur every year or with a certain kind of regularity, never happened again. But the student union at the time decided to start a kind of magazine-book from the year after onwards. It was a seed for that kind of cooperation between students and artists from the outside world, and in a way, it started something that at the time was not so visible in teaching institutions in Portugal, the necessary relationship between what is taught and what is practised.



título
**Ernesto de Sousa 1921-2021:
uma criação consciente de situações,
uma situação consciente de criações**

editores
Mariana Pinto dos Santos e Afonso Dias Ramos

design
Sofia Gonçalves

Capa a partir de desenho de Ernesto de Sousa, espólio Ernesto de Sousa, Biblioteca Nacional de Portugal, © Isabel Alves e CEMES

autores e artistas
Ana Cancela, Andreia Santana, Anna Schachinger, António Barros, Clotilde, Delfim Sardo, Ernesto de Sousa, Fernando Mesquita, Filipe André Alves, Francisca José Rodrigues, Guilherme d'Oliveira Martins, Hugo Canoilas, Joana Duarte, João Seguro, José Antonio Agúndez García, José Luis Mateo, Lilou Vidal, Maddison Rowe, Margarida Moura, Mariana Pinto dos Santos, Nikolai Nekh, Paula Parente Pinto, Pedro Barateiro, Pedro Diniz Reis, Pedro Gonçalves, Pedro Proença, Salomé Lamas, Sofia Montanha, Sophia Hörmann, Thea Möller, Vasco Futscher, Vera Mantero – O Rumo do Fumo

peer reviewers
Ana Bigotte Vieira, Carlos Bártolo, Cláudia Madeira, José Bértolo, Leonor Oliveira, Mário Moura, Nuno Crespo, Paulo Cunha, Pedro Lapa, Rui Torres, Susana Lourenço Marques, Teresa Castro

© 2023: Autores e Instituto de História da Arte (NOVA FCSH)
Todos os conteúdos publicados (textos e imagens) são da exclusiva responsabilidade dos autores. Os autores e autoras foram livres de usar ou não o novo Acordo Ortográfico.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial- NoDerivatives 4.0 International License.

agradecimentos
Fundação Calouste Gulbenkian, João Santos Vieira (Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian), Ana Barata (Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian), Guilherme d'Oliveira Martins (Fundação Calouste Gulbenkian), Isabel Alves (CEMES), Joana Cunha Leal (IHA/DHA/NOVA FCSH), Rita Fabiana (CAM – Fundação Calouste Gulbenkian), Ricardo Nicolau (Museu de Serralves), Leonor Nazaré (CAM – Fundação Calouste Gulbenkian), Joana Brites (FLUC/CEIS20), Vera Marques Alves (IHC/NOVA FCSH), Mariana Roquette Teixeira (IHA/NOVA FCSH), Teresa Flores (IC/NOVA FCSH)

Edição IHA (Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa) – NOVA FCSH. Projecto PIM – Modernismos Ibéricos e o Imaginário Primitivista / *Iberian Modernisms and the Primitivist Imaginary* (PTDC/ART-HIS/29837/2017)

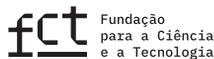
ISBN: 978-989-54405-7-3
DOI: <https://doi.org/10.34619/mwt5-z2la>

Versão ebook disponível em acesso aberto em: <https://instituto dehistoriadaarte.com/publications/e-books/>

O IHA é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00417/2020 e UIDP/00417/2020.
The IHA is funded by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UIDB/00417/2020 and UIDP/00417/2020.

Este livro foi publicado no contexto do projecto *Modernismos ibéricos e o imaginário primitivista* (PTDC/ART-HIS/29837/2017) – co-financiado por COMPETE 2020, Portugal 2020 e União Europeia (Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional)
This book was published in the context of the project Iberian modernisms and the primitivist imaginary (PTDC/ART-HIS/29837/2017) – co-financed by COMPETE 2020, Portugal 2020 and European Union (European Fund for Regional Development)

Cofinanciado por:



Edição com o apoio:



**«Mentir, ou partir do zero.
Talvez seja sempre esta a ver-
dade e o reconheceremos facil-
mente quando dispusermos
dessa ciência das situações
que tanto nos falta. Mas para já,
agora que se deslaçaram
as malhas que o império tece,
por que esperamos?»**

**Ernesto de Sousa, “Alternativa Zero.
Uma criação consciente de situações”, 1977**

Edição com o apoio:

Edição do Projecto PIM – Modernismos Ibéricos e o Imaginário Primitivista
(PTDC/ART-HIS/29837/2017) Editora IHA / NOVA FCSH

