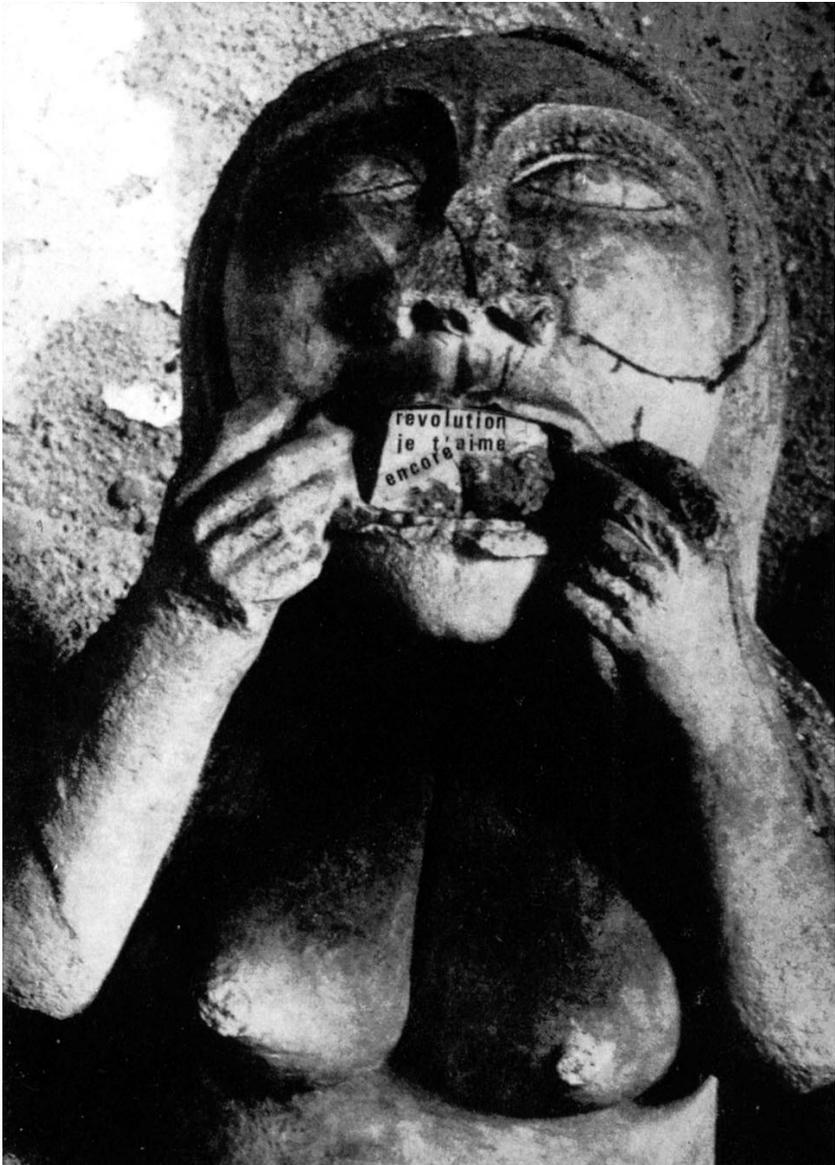






VANGUARDA & OUTRAS LOAS  
Percurso teórico de Ernesto de Sousa



Mariana Pinto dos Santos

VANGUARDA  
& OUTRAS LOAS

Percurso teórico de Ernesto de Sousa

ASSÍRIO & ALVIM

EDIÇÃO APOIADA PELA  
DIRECÇÃO-GERAL DO LIVRO  
E DAS BIBLIOTECAS

© ASSÍRIO & ALVIM  
RUA PASSOS MANUEL, 67B, 1150-258 LISBOA  
E MARIANA PINTO DOS SANTOS (2007)

EDIÇÃO 1047, JUNHO 2007  
ISBN 978-972-37-1105-9

## ÍNDICE

<i>Preâmbulo</i> .....	9
INTRODUÇÃO	
A INVENÇÃO DE SI .....	15
CAPÍTULO 1	
NEO-REALISMOS .....	25
CAPÍTULO 2	
UMA TEORIA DA INGENUIDADE .....	61
A SOBREVIVÊNCIA DA INGENUIDADE .....	105
CAPÍTULO 3	
A GERAÇÃO DE ERNESTO .....	123
NOTAS FINAIS .....	199
<i>Notas</i> .....	211
<i>Cronologia bibliográfica de Ernesto de Sousa</i> .....	281
<i>Bibliografia</i> .....	301
<i>Índice onomástico</i> .....	311



## PREÂMBULO



Este livro corresponde, de uma maneira geral e salvo algumas alterações, à dissertação de mestrado orientada pela Professora Doutora Margarida Acciaiuoli, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em Julho de 2003 e defendida a 17 de Maio de 2004 na mesma instituição, perante o júri constituído por Margarida Acciaiuoli, José António Fernandes Dias, Raquel Henriques da Silva e João Mário Grilo. As alterações são pontuais excepto em três casos: a Introdução e as Notas Finais foram bastante modificadas e foram acrescentadas algumas páginas mais no final do subcapítulo «A Sobrevivência da Ingenuidade».

Ernesto de Sousa é um nome que tem sido recorrentemente citado, sobretudo graças ao seu papel catalisador e congregador durante os anos 70 do século XX, promovendo encontros entre artistas, exposições e intercâmbio de informação, a nível nacional e internacional. O seu percurso enquanto crítico, teórico e artista começa no entanto bem mais cedo, em meados dos anos 40, fortemente ligado ao neo-realismo. A contradição entre o passado neo-realista e a acção na divulgação das artes conceptuais e experimentais em Portugal foi sempre esbatida por Ernesto de Sousa, que procurou realçar uma continuidade — aparentemente incongruente — no seu trabalho e nos seus interesses.

Este ensaio procura compreender como foi possível a Ernesto de Sousa afirmar a coerência e a continuidade de um percurso que, à pri-

meira vista, se apresenta contraditório. Quais os mecanismos teóricos de que se foi socorrendo enquanto crítico, realizador de cinema, historiador de arte, ensaísta, artista, que lhe permitiram transitar de uma defesa do neo-realismo (até meados dos anos 60), para a promoção das vanguardas e neo-vanguardas (desde início dos anos 70)?

É seguindo o seu percurso teórico, não de forma exaustiva, mas focando apenas alguns momentos paradigmáticos, que podemos vislumbrar uma resposta a esta questão.

O título *Vanguarda & Outras Loas* ecoa o livro de Ernesto de Sousa de 1985, *Presépios, o Sol, Outras Loas & Etc.* Trata-se da obra em que Ernesto retoma um antigo estudo efectuado nos anos cinquenta sobre presépios e, na verdade, revisita através dele todo o seu percurso. No início do livro apresenta a definição dos dicionários para «Loa»: «*f* Apologia. Discurso em louvor de alguém. Elogio. Composição poética, louvor da Virgem, ou dos santos. *Ant.* Prólogo de uma composição dramática. *Prov.* Mentira; parlenda.» *Vanguarda & Outras Loas* refere-se então às apologias, aos ideais, às utopias de Ernesto de Sousa (e não só) que foram sendo, em simultâneo, consciente e inconscientemente, verdade, crença e mentira, utopia ou miragem — entre as quais a vanguarda em Portugal.

«Vanguarda» é uma palavra frequentemente associada a Ernesto de Sousa. Ele é encarado como descobridor da vanguarda dos anos 70, formador da vanguarda, divulgador da vanguarda, crítico da vanguarda, artista de vanguarda. Mas o título quer no entanto acentuar a palavra «loa», que, pela presença do pronome «outras», abrange e classifica «vanguarda». A ideia é ressaltar que a questão da vanguarda nunca esteve isolada, em Ernesto de Sousa, de vários outros conceitos problemáticos — como o de valor de uso, arte popular, arte portuguesa, operador estético, comunicação ou ingenuidade — e que esteve sempre inserida numa teorização mais vasta e profunda sobre arte, tendo surgido no seu discurso depois de «outras loas» mais antigas.

A multiplicidade de escolhas e relações potenciais entre os dados existentes deixa em aberto, neste como em qualquer tema, a possibilidade de vários discursos. Mesmo um passado recente como o dos anos setenta só nos chega através de fragmentos, de textos, imagens, pedaços de memórias, e há sempre um momento na escrita em que é preciso seleccionar uns e abdicar de outros. E assim «loa» é também referência ao próprio texto deste ensaio e à escrita da história em geral, no seu carácter incontornavelmente impuro.

Uma última nota: faço numerosas citações ao longo do texto, muitas de autores estrangeiros não traduzidos. Optei por traduzir os excertos citados a partir dos originais em francês ou inglês, pelo que quaisquer lapsos são da minha inteira responsabilidade.

Este trabalho foi possível graças a uma bolsa de estudo concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia durante 12 meses, que me permitiu fazer a investigação necessária à sua prossecução.

Agradecimentos: Margarida Acciaiuoli, José António Fernandes Dias, Raquel Henriques da Silva, João Mário Grilo, Isabel Alves, Vitor Silva Tavares, Joana Cunha Leal, Silvina Rodrigues Lopes, António Redol, Luís Gomes, Maria Helena Arjones e Fátima Lopes (Biblioteca Nacional), Maria José Jorge, Luis Manuel Gaspar, Fernando Cabral Martins, Cristina Martins, Raquel Relvas, Manuel Videira, Rita Carmo, António Afonso, Rafael e Alice, Luís Trindade, Luís Henriques, Ricardo Nicolau. E ainda à minha família, João Pinto dos Santos, Maria Cristina Lemos, Manuel Pinto dos Santos, Natália Luz, Eduardo Brito, Maria Leonor Amaro Madureira de Lemos, Manuel-Francisco Pinto dos Santos e Olímpio Ferreira. E ao Miguel, que entretanto nasceu.

Dedico este trabalho à memória da minha avó, Maria da Conceição de Oliveira Mota Pinto dos Santos, e do meu avô, João Manuel Gonçalves de Lemos.



INTRODUÇÃO  
A INVENÇÃO DE SI



*a nossa vida... compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte. Percebe? Uma dessas abstrações que servem para tudo.*

HERBERTO HELDER, *Os Passos em Volta*

Nos últimos anos tem-se ouvido falar bastante de Ernesto de Sousa. Em 1997 e 1998 assinalaram-se, respectivamente, os 20 anos da *Alternativa Zero*, com uma exposição na Fundação de Serralves que recuperava, tanto quanto possível, o que fora a iniciativa comissariada por Ernesto em 1977, e os 10 anos da data da sua morte, com a exposição *Ernesto de Sousa — Revolution My Body* na Fundação Calouste Gulbenkian, sobre a sua obra enquanto artista, comissário e dinamizador cultural. No mesmo ano saiu, pela editora Assírio & Alvim, um volumoso livro com os seus principais textos produzidos a partir de 1970, baseado numa selecção que o próprio Ernesto fizera com vista a uma publicação que não chegou a acontecer em vida.

Já em 2002, organizou-se na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa um conjunto de mesas-redondas, ao longo de quatro meses, para reequacionar o papel de Ernesto de Sousa e, mais uma vez, assinalar o aniversário da *Alternativa Zero*, desta feita o 25.º.

Entretanto, conferências, entrevistas, ensaios, críticas mencionam frequentemente o seu nome como figura tutelar das experiências mais interessantes produzidas na arte portuguesa do período da revolução de Abril. Quanto a estudos propriamente ditos sobre Ernesto de Sousa, embora João Fernandes, no catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, num texto que foca sobretudo a exposição de 1977, faça uma resenha do seu percurso e nos dê um quadro geral da importância de Ernesto, é o trabalho de Miguel Wandschneider no catálogo *Revolution My Body* que avança com uma análise e uma problematização mais profundas da obra de Ernesto de Sousa.

Segundo Wandschneider, o percurso de Ernesto é marcado por uma «radical descontinuidade» ocorrida no final dos anos 60, quando se desloca do campo do cinema para o campo das artes plásticas e do campo do neo-realismo para o da vanguarda, em particular a arte conceptual. Essa descontinuidade será sistematicamente negada por Ernesto (e pelos discursos produzidos sobre ele) e todas as incongruências biográficas serão aglutinadas na unidade ficcionada que é a noção de autor. A necessidade de tal discurso de continuidade está, segundo Wandschneider, numa «representação da biografia muito enraizada na nossa sociedade, e não apenas nos campos de produção cultural e artística, que a concebe como unidade e totalidade, encontrando sempre a continuidade por detrás da descontinuidade, a unidade por detrás da fragmentação, a coerência por detrás da incoerência». E continua:

«Uma tal representação corresponde ao que Bourdieu designa por “ilusão biográfica”, ou seja, a ilusão de que a vida de um indivíduo constitui uma totalidade coerente e articulada, com uma orientação

linear. Dois tipos de operação mental surgem associados na “ilusão biográfica”: a interpretação de acontecimentos e experiências do passado biográfico quer em função de outros anteriores que os prefiguram (ilusão teleológica), quer em função de outros posteriores que lhes conferem retrospectivamente sentido (ilusão retrospectiva).»<sup>1</sup>

Já João Fernandes tem uma interpretação oposta à de Wandschneider: em vez de encontrar a descontinuidade sob a aparência da continuidade, considera que é a descontinuidade que é aparente em Ernesto de Sousa, e esconde um fio condutor entre as diferentes fases da sua vida:

«A vida e os actos de Ernesto de Sousa surgem aparentemente marcados sob o signo da ruptura e da descontinuidade: da actividade crítica neo-realista à investigação da cultura popular, ao movimento cineclubista e à realização de *Dom Roberto*, tido como um filme precursor do novo cinema português, à participação crítica e organizativa na definição de um novo tipo de arte experimental de vanguarda e à sua condição de artista/operador estético, protagonista de várias exposições realizadas a partir de meados da década de 70. A coragem de assumir rupturas com a sua biografia e com ideias anteriormente exploradas indicia porém um intranquilo fio condutor entre as preocupações sociais do neo-realismo e a relação arte-vida retomada a partir das experiências Fluxus e da arte experimental das décadas de 60 e 70, entre a pesquisa da cultura popular e o axioma de Beuys segundo o qual “cada homem é um artista”, entre a experiência do cinema e da fotografia e o uso destes suportes na arte conceptual e pós-conceptual.»<sup>2</sup>

A análise de Wandschneider foi entretanto contestada por Miguel Leal, na sua dissertação de mestrado dedicada ao estudo do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977. Reclama Leal: «a problematização da “radical descontinuidade biográfica” que

Wandschneider imputa a Ernesto de Sousa, a procura incessante ao longo de todo o texto de um conjunto de incoerências de base, parece-me então um empreendimento demasiado freudiano para interessar aqui. Pois não são a incoerência e a descontinuidade um dado adquirido em termos biográficos?»<sup>3</sup>. E prossegue, refutando os argumentos de Wandschneider:

«Havendo sem dúvida uma descontinuidade, não há uma incoerência ou uma reconversão radical e insólita, pois aquilo que Ernesto faz é encontrar uma possibilidade real (utópica mas conceptualmente equilibrada) de realizar uma impossibilidade [...] do realismo: fazer coincidir as vanguardas estética e política num mesmo fluxo. E o salto entre o campo do cinema e o campo das artes plásticas talvez não seja assim tão significativo se formos *capazes* de compreender as mutações aceleradas que se deram na definição das fronteiras tradicionais do segundo, assim como o papel agregador de uma arte total que o primeiro sempre reclamou.»<sup>4</sup>

Miguel Leal lê no texto de Wandschneider a atribuição de um valor negativo à descontinuidade biográfica, mas essa não é, creio, a intenção do autor. Pelo contrário, na sua escrita perpassa uma certa admiração velada pela capacidade de mudança de paradigmas estéticos por parte de Ernesto de Sousa quando estava já perto dos cinquenta anos, considerando-o, aliás, «um caso extremamente raro de rejuvenescimento (em termos sociais), que contraria a regularidade segundo a qual são tendencialmente artistas e críticos mais novos que contestam a visão da arte institucionalizada num determinado momento e promovem a inovação»<sup>5</sup>. Esta observação ocorre, porém, no início do texto, e a veemência da argumentação que lhe sucede acaba por a mascarar um pouco. O trabalho que desenvolvi levou-me a discordar de alguns pontos dessa argumentação, o que ficará explícito e justificado nas páginas que se seguem, mas saliento o mais importante: a ruptura no pensamento de Ernesto de Sousa não se

processou de forma tão radical e repentina como afirma Wandschneider, mas foi, sim, uma mudança gradual, ocorrida entre os seus 38/39 anos (1959/60) e os 48/49 (1969/70), e não subitamente aos 50 anos<sup>6</sup>. O próprio Wandschneider considera que «existe uma dimensão processual mais longa a que devemos estar mais atentos»<sup>7</sup>. Foi a necessidade de dar atenção a essa dimensão processual mais longa que constituiu o ponto de partida do meu trabalho.

Quer lhe atribuamos valor positivo ou negativo, há, de facto, uma descontinuidade biográfica em Ernesto de Sousa. Constatando a auto-«invenção do autor» a que se refere Wandschneider, isto é, o esforço de estabelecer uma continuidade e uma coerência no seu percurso, importa perceber quais os dispositivos teóricos de que Ernesto se foi socorrendo para afirmar essa continuidade e fazer a ligação entre o que parece ser inconciliável. Nomeadamente, ao reivindicar a vanguarda dos anos 70 como herdeira das propostas neo-realistas<sup>8</sup>. Ou ao dizer, em 1988, numa conversa com Leonel Moura:

«Não vejo nenhuma contradição entre a minha atitude actual e quando defendia o neo-realismo. Quando defendia o neo-realismo, defendia uma vanguarda. Hoje não se põe a questão da vanguarda, mas eu continuo a ser neo-realista. Historicamente o neo-realismo tem limites. Que correspondem mais ou menos ao tempo em que o defendi. Mas há uma aceção mais geral e que se confunde hoje com o pragmatismo. Com a eficiência. O ir direito às coisas, num momento em que as palavras se tornam coisas.»<sup>9</sup>

O que é que permite a Ernesto de Sousa estabelecer ligação entre a sua fase neo-realista e a fase em que defende o experimentalismo e o conceptualismo? O que é que lhe permite afirmar impunemente que não há contradição entre a sua posição nos anos 70 e a sua fase neo-realista? Mais, que continua a ser, de certa maneira, um neo-realista em 1988?

É nos anos a que se dedica ao estudo e à divulgação da arte popular que o conceito de *ingenuidade* se torna a sua ferramenta teórica. Nele podemos encontrar quer a justificação para a mudança dos seus paradigmas estéticos, quer a chave para compreender em que medida essa alteração foi vista por ele próprio como natural e coerente. A par desse conceito e por ele absorvida permanece a noção de *Obra Aberta*, colhida no conhecido livro de Umberto Eco publicado pela primeira vez em 1962, e com o qual Ernesto deve ter contactado em 1965, através da tradução francesa. A ideia de obra aberta, de abertura, de inacabamento, de incompletude existe desde cedo, mais ou menos implícita e por vezes explícita, no discurso de Ernesto. A descoberta da expressão de Eco veio solidificar uma tendência, já presente na abordagem do objecto artístico que Ernesto vinha defendendo, para a valorização do papel conferido ao espectador, convidado — como o é no conceito de «obra aberta» — a completar a obra, ou a descobrir nela novas aberturas. O livro de Eco influenciou uma geração de artistas e intelectuais em muitos casos mais pelo título do que pelo conteúdo, e por isso não voltará a ser referido. Porém, as expressões «obra aberta», «abertura» são usadas diversas vezes ao longo deste ensaio, por vezes referindo-se a um tempo anterior à existência do livro *Obra Aberta* propriamente dito, com a intenção consciente de vincar a disposição precoce de Ernesto para encarar o objecto artístico como inacabado. Esse livro, de resto, fora igualmente descoberto, nos anos 60, pelos artistas com quem Ernesto terá grande afinidade: os artistas Fluxus<sup>10</sup>.

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.

Esta concepção de história, em que o passado é um tempo inconcluso, feito de ruínas que o presente procura sempre rearticular, tem sido perfilhada por uma tradição de autores que remonta a Walter Benjamin, passa pela arqueologia foucauldiana e desemboca hoje, entre outros, em Georges Didi-Huberman, que a problematiza do ponto de vista da história de arte.

Talvez à luz dessa história se possa olhar de uma outra perspectiva a invenção do autor a que se refere Wandschneider, a propósito dos mecanismos mentais que surgem na «ilusão biográfica», segundo a expressão de Pierre Bourdieu: «a interpretação de acontecimentos e experiências do passado biográfico quer em função de outros anteriores que os prefiguram (ilusão teleológica), quer em função de outros posteriores que lhes conferem retrospectivamente sentido (ilusão retrospectiva)». Se o passado tem irremediavelmente uma componente de ficção, uma ficção elaborada pela necessidade absoluta que temos de conferir sentido à desordem da vida, então a invenção de si é condição inerente à própria vida.

Para compreender a auto-invenção de Ernesto de Sousa é necessário acompanhá-lo no seu percurso teórico, começando por determinar qual a sua posição dentro do neo-realismo. Analisando o seu trabalho crítico enquanto neo-realista e enquadrando-o no contexto geral do neo-realismo português, é possível identificar as raízes daquele que será o seu pensamento teórico na década de 60, anos em que formula o que aqui se identificou como uma *teoria da ingenuidade*. É o que se fará já ao virar da página.



CAPÍTULO I  
NEO-REALISMOS



*Ferdinand — Vous voyez? Elle pense qu'a rigoler!*

*Marianne — À qui tu parles?*

*Ferdinand — Les spectateurs.*

*Marianne — Ah.*

JEAN-LUC GODARD, *Pierrot le fou*

Em Portugal, no final dos anos 30, início dos anos 40 do século XX, a oposição cultural ao regime tinha sobretudo a face do neo-realismo. Os que procuravam novas propostas a nível literário e artístico contra o modernismo institucionalizado por António Ferro e reclamado como herança pelos presencistas depressa percebiam que as novidades sopravam de periódicos como *O Diabo* e *Sol Nascente*, onde se fazia, sobretudo através da afirmação de uma alternativa cultural, a oposição à ditadura. A oposição política mais explícita significaria a morte do periódico, como sucedeu nas tentativas levadas a cabo para a criação de um órgão de difusão do marxismo<sup>1</sup>.

Às vezes, só mais tarde se apreendia o contexto ideológico das novas propostas literárias. Disso nos dá conta Eduardo Lourenço:

«Quanto àquilo que eu pensava nessa altura do marxismo enquanto tal, não conhecia assim muito bem, e só um pouco mais tarde é que eu me dei conta de que esse grupo era um grupo muito diferente do que tinham sido em geral — exceptuando talvez a geração de 70 —, do que tinham

sido todos os pequenos grupos que aparecem continuamente na cena cultural de um país querendo dizer a sua palavra, comunicar a sua visão do mundo, comunicar sobretudo a sua experiência, cada geração, naturalmente, propondo-se por sua conta própria refazer sempre a tradição que lhe é legada e a visão do mundo que lhe é legada. Repensar o mundo uma outra vez. Eles eram a geração nova, eles tinham entre os vinte e os trinta anos, eu provavelmente nessa altura nem isso, e por conseguinte era nesse grupo que eu me reconhecia, não sabendo que esse grupo tinha ambições mais vastas do que a de uma simples aventura literária [...]»<sup>2</sup>

No entanto, a compreensão de que o neo-realismo era o lado culturalmente visível de uma vontade de transformação do mundo de forma global podia ser ainda mais sedutora para uma geração de vinte anos, que, depois da guerra civil de Espanha e em tempo de Guerra Mundial, se identifica com esse combate universal, com maior ou menor consciência<sup>3</sup>.

Ernesto de Sousa parece chegar ao neo-realismo através dos seus interesses culturais, que manifesta desde os tempos de liceu, colaborando ou dirigindo jornais e tertúlias. A sua colaboração no jornal *Horizonte* da Associação de Estudantes da Faculdade de Letras, com direcção de Joel Serrão e orientação artística do cunhado, Eduardo Calvet de Magalhães, leva-o ao contacto com alguns protagonistas e simpatizantes do neo-realismo<sup>4</sup>, embora os textos que assina tratem ainda apenas de questões científicas, relacionadas com a sua formação em Ciências Físico-Químicas, curso que frequentará sem completar até 1946. No início dos anos 40, depois da extinção de *O Diabo*, *Sol Nascente* e de outros jornais ou suplementos literários do movimento, apenas periódicos de origem universitária como o «quinzenário cultural» *Horizonte* conseguiram manter a divulgação do neo-realismo<sup>5</sup>.

Com o fim da guerra e a vitória dos Aliados, Salazar, pressionado pelas potências vencedoras, pronuncia em Agosto de 1945 o dis-

curso da «abertura democrática» do regime, prometendo eleições livres. As oposições, posta de lado a esperança de que a pressão dos Aliados fosse no sentido de derrubar a ditadura, aproveitaram para se organizar no Movimento de Unidade Democrática (MUD), que, através da circulação de listas de adesão, e dada a onda geral de descontentamento com o Governo, conseguiu num curto espaço de tempo milhares de apoiantes pelo país inteiro. Em Setembro de 1945, Ernesto de Sousa, cumprindo serviço militar em Portalegre, assiste a uma reunião do MUD nessa cidade e assina as listas que pediam ao Governo eleições livres<sup>6</sup>. Apesar de o movimento se manter activo até à campanha de Norton de Matos para as eleições de 1949, os sinais foram claros desde o início de que não iria haver hipótese de uma oposição legal ao regime, sobretudo depois de consolidada a posição de Portugal no contexto da Guerra Fria, com o apoio garantido dos Estados Unidos em troca das Bases dos Açores<sup>7</sup>. Nenhuma das reivindicações do MUD foi acatada, mesmo que o Presidente da República lhe tenha reconhecido importância suficiente para aceder a receber os seus representantes. Sob o pretexto de apurar a autenticidade das assinaturas das listas de apoiantes, o Governo tomou-as em seu poder e, numa atitude autoritária já completamente explícita, prendeu os dirigentes da comissão do Porto, quando estes se recusaram a entregar as listas que tinham em sua posse. A Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) conseguia assim a actualização dos seus ficheiros e obtinha os nomes dos funcionários públicos com tendências oposicionistas.

Em 1946 era criado o MUDJuvenil como secção autónoma, formado a partir dos movimentos estudantis reivindicativos de eleições livres, libertação dos estudantes presos, democratização do ensino, etc<sup>8</sup>. Na sua Comissão Central predominavam militantes do Partido Comunista, ao contrário do que acontecia na direcção do MUD<sup>9</sup>, e era, em geral, hegemonicamente constituído por afectos ao PCP, que conseguia assim penetrar largamente na população estu-

dantil. Ernesto de Sousa vai ligar-se a esta secção juvenil através de Júlio Pomar, membro da direcção, com quem partilhou habitação por esta altura. A convite de Pomar chega mesmo a pertencer à direcção provisória formada em consequência da prisão da maioria dos membros da Comissão Central<sup>10</sup>.

À parte esta passagem pela direcção do MUDJ, a militância política de Ernesto de Sousa não parece ir muito mais longe do que aceitar um convite de outro membro da Comissão Central, Mário Soares, para organizar uma exposição de trabalhos juvenis no Ateneu Comercial de Lisboa, ou estar encarregue da redistribuição do correio para os membros do MUDJ, que, a pedido do mesmo Mário Soares, passa a receber em sua casa. Desde 1946 que está antes empenhado em organizar e tentar obter legalização para o Círculo de Cinema, uma das primeiras tentativas de fazer um cineclubes no nosso país, em cuja fundação estivera directamente envolvido<sup>11</sup>. O MUDJ tentou aproximar-se do Círculo de Cinema, mas, segundo tudo indica, Ernesto de Sousa procurou mantê-lo autónomo, possivelmente para assegurar a sua sobrevivência. A ausência de autorização legal para o funcionamento do Círculo, que de resto sempre lhe fora recusada, foi o pretexto para, no dia 31 de Janeiro de 1948 prenderem alguns dos seus sócios, Ernesto de Sousa incluído, que se reuniam na sede, na Rua das Amoreiras<sup>12</sup>. Na verdade, tratava-se de uma prisão concertada dos membros da Comissão Central e da Comissão Distrital de Lisboa do MUD, que se preparavam para comemorar o levantamento republicano de 31 de Janeiro de 1891. O Movimento de Unidade Democrática foi oficialmente proibido em Março desse ano. O Círculo de Cinema foi extinto. Ernesto de Sousa esteve preso até 26 de Fevereiro, em Caxias. Na sequência do interrogatório da PIDE é obrigado a redigir um relatório onde dá conta das suas ligações ao MUD e ao MUDJ. É possível que tenham sido mais intensas do que Ernesto quis fazer crer à polícia política, mas em geral o relatório parece relatar dados verdadeiros, por várias razões. Em pri-

meiro lugar, sabia-se que a PIDE tinha informação sobre os envolvidos no MUD, nesse ponto não valia a pena mentir. Ernesto sabia também, ou calculava, que a PIDE seguia de perto a actividade do Círculo de Cinema, portanto também não convinha prestar falsas declarações sobre essa matéria. Além disso, Ernesto de Sousa queria garantir a sobrevivência do Círculo e transformá-lo num cineclube, possivelmente com a intenção de criar um pólo cultural de oposição ao regime —, mas para isso precisava da autorização das autoridades. Finalmente, Ernesto de Sousa tinha 26 anos, e apesar de ser a segunda vez que estava preso<sup>13</sup>, se compararmos este relatório com o da prisão de 1963, verifica-se que, aos 42 anos, Ernesto é muito mais esquivo às perguntas dos agentes e consegue reverter a seu favor as acusações de que é alvo.

Em conversa com Leonel Moura, em 1988, dirá que nunca foi militante do PCP, só simpatizante<sup>14</sup>. No entanto, o relatório que elaborou em resposta ao interrogatório da PIDE revelava informações sobre Júlio Pomar, Mário Soares e as tentativas de aproximação do MUDJ ao Círculo de Cinema, e não obstante o objectivo destas revelações ser salvar o cineclube, bem como serem «falsas revelações, ou seja, Ernesto não diz nada que a PIDE não soubesse já (o que pode ser entendido como uma opção estratégica), elas podiam ser razão suficiente para que o núcleo central neo-realista passasse a olhar Ernesto de Sousa com desconfiança. Em 1948 já corria o folheto, publicado clandestinamente por Álvaro Cunhal, *Se Fores Preso, Camarada...* (Editorial Avante, 1947) que, num tom paternalista mas pragmático, ensinava aos presos comunistas (ou oposicionistas) qual o comportamento a ter numa situação de interrogatório ou tortura pela polícia política. Dos presos esperava-se que não incorressem em denúncias, o que seria considerado falta de coragem, dignidade e honradez para com o ideal revolucionário<sup>15</sup>. A inexistência de uma militância mais directa e intensiva por parte de Ernesto de Sousa pode dever-se também a este facto.

A crítica de arte que Ernesto começa a fazer na *Seara Nova* em 1946 parte de um convite de Fernando Lopes-Graça, na sequência da exposição «Semana de Arte Negra» que organizara nesse mesmo ano na Escola Superior Colonial com o director do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Diogo de Macedo<sup>16</sup>, mas certamente também graças ao seu envolvimento no MUD. Além disso, a «abertura democrática» do regime permitira novo fôlego à imprensa periódica neo-realista e, no caso da *Seara Nova*, um dos periódicos com maior longevidade em Portugal (desde 1921 a 1979) graças à heterogeneidade política das suas colaborações, foram abertas as portas a mais autores ligados ao neo-realismo.

Ernesto abraça o projecto neo-realista, como se torna evidente logo no primeiro texto que escreve para a *Seara Nova*<sup>17</sup>, mas sem alguma vez vir a pertencer a nenhum dos seus grupos fortes. Conviveu profissionalmente com eles e defendeu os seus artistas mais representativos, sendo amigo pessoal de alguns, como Júlio Pomar, Lima de Freitas ou Manuel Ribeiro de Pavia. Mas escreve apenas um artigo, embora extenso, para a revista neo-realista por excelência desde 1945, *Vértice*, sem nunca fazer parte do seu núcleo duro<sup>18</sup>. Colabora, sem pertencer à equipa permanente, em um ou dois números do recém-formado *Mundo Literário*, de Jaime Cortesão Casimiro e também com simpatias neo-realistas. No final dos anos 40, o seu compromisso é com o periódico que, por mais permeável que fosse ao neo-realismo, nunca chegou a ser um dos seus órgãos oficiais de divulgação. Também não chega a pertencer à Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos do MUD, responsável, com Mário Dionísio à cabeça, pelas Exposições Gerais de Artes Plásticas. E quando, em 1952-54, estala a polémica interna do neo-realismo, Ernesto de Sousa está completamente silencioso em relação às artes plásticas.

Foi uma troca de artigos nas páginas da revista coimbrã *Vértice* em 1952 entre João José Cochofel e António José Saraiva que iniciou

uma polémica, latente há já alguns anos, sobre as relações da arte e do artista com a sociedade. Os protagonistas representavam dois grupos que vinham divergindo no seio do neo-realismo, os mais ortodoxos António José Saraiva, Manuel Campos Lima, Armando Bacelar, entre outros, e os mais heterodoxos em torno de Mário Dionísio, Cochofel, Fernando Lopes-Graça, Carlos de Oliveira.

João José Cochofel escreve «Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público»<sup>19</sup>, onde defende que «a arte possui uma linguagem própria, que é necessário conhecer, ou pelo hábito ou pelo estudo, para que se possa abordá-la». Isto implica que o artista trabalhe profundamente o seu ofício, mas também que o público seja esclarecido, contactando com a arte de todos os tempos, para poder compreender a sua linguagem própria. Cochofel afirma que também os «engenheiros das almas», como os engenheiros civis, têm a sua teoria e a sua técnica — e utiliza esta expressão, *engenheiros de almas*, que é a escolhida por Estaline para se referir à função dos escritores, em 1932, quando levou a cabo a reorientação da política cultural do Partido Comunista da União Soviética, constituindo a União dos Escritores Soviéticos, que funcionaria como órgão de controlo da actividade de criação e de crítica literária<sup>20</sup>. A resposta de Saraiva acusa Cochofel de considerar arte e público como entidades abstractas em esferas autónomas, de ver o artista como um sacerdote que deve encaminhar o povo à compreensão da arte, de privilegiar a forma em relação ao conteúdo. E escreve ainda: «Citando textos, aludindo aos “engenheiros de almas”, [...] João José Cochofel torna clara a contradição entre o seu vocabulário e o conteúdo real do seu pensamento, contradição que só um profundo estudo e uma revisão total dos seus hábitos mentais poderá sanar»<sup>21</sup>. Ao que o visado replica com veemência que o nível da arte não deve diminuir, deve sim elevar-se o nível cultural geral<sup>22</sup>.

A troca de artigos esmoreceu para reacender-se em 1954, com a publicação de uma parábola de António José Saraiva, «A ponte abs-

tracta», na qual era retomada a metáfora de Estaline para contar a história de uma sociedade em que doutos engenheiros, depois de muito estudarem, construíram uma ponte cheia de inovações técnicas, mas que na prática não funcionava porque não ligava as duas margens. Os viandantes tentam explicar que a ponte não tem serventia, mas os engenheiros acham que é a ignorância que não os permite compreender o valor universal da sua obra<sup>23</sup>. Este texto estava já escrito há cerca de um ano, mas a Redacção<sup>24</sup> da *Vértice*, que procurava uma posição neutra nesta polémica receando que ela afastasse leitores ao pôr a nu fragilidades internas do neo-realismo, resistiu à sua publicação, apesar das pressões do chamado Núcleo de Amigos da *Vértice*, constituído por colaboradores mais ortodoxos que tentavam dominar o periódico<sup>25</sup>.

Depois da polémica de 1952, um dos membros da Delegação de Lisboa da *Vértice*, Mário Dionísio, afastara-se durante dois anos, mas, perante a insistência da Redacção, voltava com o texto em duas partes «O Sonho e as Mãos»<sup>26</sup>, verdadeiro ensaio sobre a sua concepção de neo-realismo. Foi claramente este texto que motivou uma pressão maior de António José Saraiva para a publicação da sua parábola, e a Redacção não pôde continuar a recusá-la. Reaberta a ferida, Cochofel ataca-o em carta dirigida ao director<sup>27</sup>, e no número seguinte aparece um longuíssimo texto com o título «Cinco notas sobre forma e conteúdo», assinado por António Vale. Tratava-se na verdade de Álvaro Cunhal<sup>28</sup>, preso em regime de isolamento na Penitenciária de Lisboa, mas que conseguia fazer chegar às páginas da *Vértice*, sob pseudónimo, o seu ponto de ordem nesta matéria. Cartas de Mário Dionísio e Fernando Lopes-Graça (visados no texto de Álvaro Cunhal) tentam fechar o assunto sem abdicar das suas posições, mas é a Redacção que tem de terminar definitivamente com a troca de apupos, com o texto «Encerramento de uma polémica»<sup>29</sup>.

Como estudou João Madeira, nesta altura o PCP atravessava momentos de crise, com a intensificação das perseguições e prisões

dos seus militantes, que o contexto internacional de Guerra Fria favorecia. Álvaro Cunhal é preso em 1949, depois de regressar de uma longa viagem à União Soviética, onde se reuniram representantes de vários partidos comunistas europeus. O comunismo procurava unir-se para além das fronteiras. O PCP ajustava-se à conjuntura internacional e actualizava-se quanto às directivas do PC russo: «É o tempo da “vigilância revolucionária” levado quase ao paroxismo, em que os militantes estão sob permanente suspeição e se regista a liquidação física de vários quadros em condições ainda hoje não completamente esclarecidas [...]»<sup>30</sup>. Apesar de não chegar a haver uma posição oficial em matéria de estética marxista por parte do PCP, os sectores jdanovistas dentro do partido eram muito fortes. É a discordância, quer em relação a estes sectores dogmáticos, quer face ao facto de o partido não considerar prioritária a discussão do papel da arte e da cultura na formação da sociedade revolucionária, que leva ao afastamento do partido de Mário Dionísio, Fernando Lopes-Graça, João José Cochofel, Carlos de Oliveira ou Manuel da Fonseca<sup>31</sup>.

Em Portugal, um dos manuais mais lidos entre os neo-realistas foi *A Arte e a Vida Social* de Georges Plekhanov, um dos primeiros a teorizar uma estética marxista. Este ensaio passa em revista a história da arte, procurando explicar as condições históricas para o aparecimento da teoria da arte pela arte, concluindo que «a tendência dos artistas e das pessoas vivamente interessadas pela criação artística para aceitar o ponto de vista da “arte pela arte” nasce e reforça-se na sequência do desacordo irremediável que existe entre eles e o meio social que os rodeia»<sup>32</sup>. Isto porque a teoria da arte pela arte, que Plekhanov identifica com as vanguardas ~~do modernismo~~, só se sustenta, na sua preocupação com a afirmação da originalidade, da novidade, da excentricidade, através da manutenção da ordem tradicional da sociedade. Só assim poderá afirmar uma diferença face a ela. O artista verdadeiramente em ruptura com a sociedade tem um compromisso com a

realidade que implica contribuir com o seu ofício para a modificação dessa sociedade. O artista verdadeiramente revolucionário fará arte *útil*. Plekhanov será explicitamente invocado logo em 1934-35, nos jornais *Gleba* e *Liberdade*<sup>33</sup>, e implicitamente na conferência de Alves Redol, *Arte*, de 1936, bem como em vários outros escritos neo-realistas. Como já salientou Alexandre Pinheiro Torres, Plekhanov tinha a grande vantagem de proporcionar argumentação contra a teoria da arte pela arte, logo, contra aqueles que se reivindicavam seus defensores e herdeiros dos modernistas: os presencistas<sup>34</sup>.

Mas também a tese do realismo socialista aclamada no I Congresso dos Escritores Soviéticos, os «engenheiros de almas» de Estaline, chegará ao nosso país. Este congresso deve ser entendido no contexto da ascensão dos fascismos na Europa, tal como a Frente Popular anti-fascista, lançada pelos intelectuais franceses nesse mesmo ano de 1934, que congregava vários partidos comunistas e intelectuais não comunistas<sup>35</sup>. Jdanov apresentara dois anos antes o conceito de «realismo socialista» à União de Escritores Soviéticos: «O realismo socialista, que representa o método principal da literatura e da crítica soviéticas, exige do artista a representação, fiel à verdade e historicamente concreta, da realidade no seu desenvolvimento revolucionário. A fidelidade à verdade e o carácter historicamente concreto da representação artística devem ligar-se com as tarefas da transformação e formação ideológica dos trabalhadores no espírito do socialismo»<sup>36</sup>. Era suficientemente vago, portanto, para que no congresso os escritores o aceitassem, convivendo uma pluralidade de interpretações desta definição, e sendo sobretudo fundamental conseguir a união entre os intelectuais para consolidar o socialismo<sup>37</sup>. A partir de 1937, com o início dos processos estalinistas contra os trotskistas, começa a vir à superfície o monismo da tese de Jdanov, que endurece ainda mais depois da II Guerra Mundial. Os «engenheiros de almas» querem-se como instrumentos de divulgação ideológica junto das massas, subservientes ao conteúdo a trans-

mitir e expurgando ao máximo preocupações formalistas na execução da sua arte.

Quando Joaquim Namorado inaugura a expressão «neo-realismo» nas páginas de *O Diabo*, em 1938, está claramente a eufemizar o «realismo socialista» de Jdanov para fugir à censura. Diz ele a (des)propósito da crítica literária ao romancista brasileiro **Armando** Fontes:

«Encontrou-se a presente geração, não só no nosso país como em toda a parte, num período de crise, em plena confusão de valores e de termos, frente a uma problemática complexa de cuja solução ou sentido de solução depende inclusivamente o seu direito a viver. É porque o seu destino se joga que a sua atitude perante a vida é essencialmente intervencionista, e, portanto, de conquista — conquista de condições que lhe permitam solucionar os seus problemas vitais.

A esta oposição perante a vida corresponde em literatura a necessidade duma arte realista e social.

Só as forças ascendentes amam a realidade e a verdade, exactamente porque são de conquista; os que defendem um equilíbrio estabelecido, temendo as consequências do seu conhecimento, refugiam-se nas mentiras nefelibatas, ou no intelectualismo puro e estéril: são os de “La trahison des clerics” e de certos *ismos* da arte contemporânea.

Porém, aqueles que, como os de depois de 1914, nasceram para a conquista dum mundo, reivindicam com Aragon a volta à realidade [...].

Esta necessidade de realidade gerou um vasto movimento neo-realista que cresce em todos os continentes e se pode julgar iniciado em Gorki e na linha de certo realismo e naturalismo francês, embora se devam afirmar diferenças profundas.»<sup>38</sup>

Gorki fora, com Jdanov, maestro do I Congresso de Escritores Soviéticos. Aragon estivera lá, e depois na Frente Popular. E uma das críticas mais implacáveis de todos eles será dirigida à arte moderna e

às vanguardas, tal como faz Joaquim Namorado quando se refere aos *ismos* da arte contemporânea, ou quando, noutro ponto do texto, acusa de subjectivista e individualista a escrita de Proust, Joyce, Gide, Thomas Mann ou mesmo Dostoiévski. Louis Aragon, refira-se, renunciara precisamente a uma destas vanguardas, o surrealismo, para abraçar a causa realista<sup>39</sup>.

O neo-realismo português desta segunda metade dos anos trinta parece estar, mais ou menos uniformemente, próximo da tese de que a técnica literária — e nestes primeiros anos é sobretudo de literatura que se fala — deve seguir o método da reportagem<sup>40</sup>. Trata-se, no contexto do pensamento marxista, de uma tese tendencialmente conteudista, mas ainda assim recusada pela teorização que Georg Lukács vinha elaborando desde os anos vinte, a qual defendia antes a fixação de um formulário baseado em obras de autores do século XIX (os primeiros realistas) e que deveria constituir o cânone da produção literária realista, sendo este o método que ficou consagrado com o congresso de 1934 na doutrina do realismo socialista<sup>41</sup>.

António Ramos de Almeida sistematizará as primeiras ideias sobre estética realista em Portugal em 1941, numa conferência com o título sugestivo, e amplamente recorrente em textos neo-realistas, *A Arte e a Vida*, abrangendo nas suas considerações já não apenas a literatura, mas a arte em geral. O poeta e ensaísta, que chega a invocar o discurso de Gorki ao congresso de 1934, parte da premissa de que toda a arte é artifício, para defender que todo e qualquer artifício da arte deve ser canalizado para mostrar a realidade. Só assim arte e vida podem estar em perfeita comunhão. «Eis porque o progresso da arte», diz ele, «é o progresso dos artifícios estéticos, isto é, traduz-se num progresso dos meios reveladores da realidade»<sup>42</sup>. E daí este ser um dos primeiros textos neo-realistas a eleger o cinema — ou melhor, uma certa ideia de cinema — como «aquela expressão que esteticamente melhor realiza a vida, embora todas as outras espécies de expressão estética pretendam realizá-la», porque «os artifícios são

tantos e tais que o artista consegue reproduzir a totalidade da realidade», o que explica o seu valor de universalidade e acessibilidade<sup>43</sup>. A preocupação de Ramos de Almeida é a reprodução exacta da realidade — o cinema como documentário — mas aliada às possibilidades de divulgação, razão pela qual dá também destaque à rádio<sup>44</sup>.

Os textos de António José Saraiva, na polémica interna do neo-realismo, seguem esta linha de pensamento, mas representam uma fase mais endurecida e mais próxima da doutrina do realismo socialista lukácsiana/jdanovista<sup>45</sup>. Quanto às «Cinco notas sobre forma e conteúdo» de Álvaro Cunhal, elas bebem directamente da cartilha soviética. Cunhal começa com uma explicação da doutrina da arte pela arte que é quase *ipsis verbis* o ensaio *A Arte e a Vida Social* de Plekhanov<sup>46</sup>, a que se seguem acusações a Lopes-Graça (directamente) e Mário Dionísio (indirectamente) de serem arautos de uma arte pura, divorciada dos problemas da sociedade, de negarem um conteúdo não-estético da obra de arte. A ideia central de Cunhal é que toda a arte é espelho da sociedade, mesmo aquela que se quer arte pela arte, e cabe ao artista optar por espelhar os valores renovadores da sociedade ou os velhos valores morais e espirituais. O que aqui se defende é uma tipificação na elaboração artística assente no princípio da primazia do conteúdo sobre a forma, sendo pertinente a inovação desta última só quando implicar a contribuição para um expressar mais claro do conteúdo, de contrário deverá aproveitar a herança do passado. A tese da apropriação crítica da herança cultural burguesa era a defendida por Lenine, depois absorvida na teoria de Lukács, e depois ainda incluída por Jdanov na doutrina do realismo socialista<sup>47</sup>.

A inflexibilidade do jdanovismo levava à exclusão de toda e qualquer outra interpretação da estética marxista. Cochofel é acusado de formalista, subjectivista, individualista, como tinham sido os presentistas e como o pensamento jdanovista acusava toda a arte moderna e de vanguarda. O maniqueísmo desta doutrina não permitia a pluralidade dentro da cultura marxista. E no entanto, nos textos da

polémica, Cochofel não se cansa de tentar legitimar as suas ideias recorrendo ao próprio Marx: «não vamos assim do pé para a mão fazer tábua rasa das perspectivas abertas pelo autor do *Manuscrito de 44* — debatidas, desenvolvidas, aprofundadas por um sem número de obras e de autores nos últimos cem anos»<sup>48</sup>.

Para António Pedro Pita, as tomadas de posição nas páginas da *Vértice* em 1952 e 1954 são o culminar de um «estado de polémica»<sup>49</sup> entre duas visões do marxismo, que está presente desde a segunda metade dos anos trinta e que caracteriza o neo-realismo português. Uma dessas interpretações do marxismo pode ser entendida pela metáfora do espelho, porque sustenta que a arte é reflexo da sociedade. A outra corresponde à metáfora da árvore, pois crê que a arte, tendo raiz na sociedade e na vida, desenvolve-se em direcção a algo que é diferente dessa raiz e que pode influir na transformação da própria vida<sup>50</sup>. Enquanto a primeira concepção tende a privilegiar o conteúdo sobre a forma, a segunda considera que conteúdo e forma são inseparáveis e que é impossível ao artista negar as conquistas formais da arte dos últimos anos. Em vez de espelhar a vida, a arte deve *deformá-la* para a revelar, e essa revelação pode mesmo antecipar-se à vida, ser revelação do que ainda-não-é<sup>51</sup>, e portanto a arte pode ter um papel interventivo na formação de consciências. Esta ideia de marxismo estaria mais próxima do próprio Marx, no sentido em que considera que as instâncias vida e arte têm uma especificidade própria e são susceptíveis de desenvolvimentos desiguais<sup>52</sup>. A pluralidade formal que Marx permite era definitivamente negada aos «engenheiros de almas» de Estaline. E daí haver uma incompatibilidade entre a interpretação de Cochofel das teses marxistas, a que se explica pela metáfora da árvore, e o recurso à expressão «engenheiros de almas», fruto de uma visão do marxismo que corresponde à metáfora do espelho. Quando António José Saraiva o acusa de usar expressões sem compreender o seu significado está, no fundo, a detectar essa contradição. Os «engenheiros de almas» de Cochofel pouco tinham a ver com os de Estaline.

Porém, olhando para a prática artística, em particular para a pintura, não se verifica uma dicotomia de posições equivalente à dos ensaios teóricos<sup>53</sup>. Na pintura neo-realista não se encontra o mimetismo que o realismo socialista exigia. É a metáfora da árvore que melhor explica pintores como Lima de Freitas, Júlio Pomar ou Manuel Ribeiro de Pavia, claramente influenciados pelo pensamento teórico que Mário Dionísio vinha aprofundando desde o final dos anos 30.

«Quantas tolices diz o nosso amigo Plekhanov?», perguntava Mário Dionísio numa carta a Joaquim Namorado de 1948<sup>54</sup>, na altura em que começava a trabalhar n'*A Paleta e o Mundo*, cuja escrita só viria a concluir em 1956. A empresa, que implicava um imenso investimento da sua parte, procurava levar à prática o conceito, partilhado com outros criadores marxistas, do artista como militante cultural. Essa militância cultural, a tal que o PCP não considerava prioritária, visava minimizar o tão falado abismo entre arte e público, neste caso através de uma série de pequenos ensaios, inicialmente publicados em fascículos, e que em conjunto acabam por constituir o único *corpus* teórico de grande vulto produzido a propósito da arte neo-realista — e agora é sobretudo de pintura que se trata — em Portugal<sup>55</sup>.

A figura tutelar do neo-realismo de Mário Dionísio é van Gogh<sup>56</sup>. O que o atrai no pintor holandês é o isolamento a que se votou e a abdicação de quase tudo unicamente para poder pintar, o interesse pelos problemas sociais que são assunto de alguns dos seus quadros, mas, mais do que isso, atrai-o o método de *deformação* da realidade para a tornar mais verdadeira do que a cópia literal. É pois um realista, segundo Dionísio, no sentido em que traduz, compreende e actua sobre a realidade, ou seja, van Gogh antecipa os pintores realistas do futuro. Uma preocupação na análise que faz do pintor é salientar que a sua produção artística nasceu dos momentos

de lucidez e não de insanidade. É fundamental para Mário Dionísio a concepção de pintura como fruto do trabalho e da razão.

«[...] o van Gogh andava muito no nosso imaginário, digamos assim, por causa dos livros e de conversas com o Mário Dionísio. O Mário Dionísio foi-nos formando em muita coisa.

[...] Todos sabemos a força do Pomar: ele não precisa de muletas nem de tutelas. O Pomar ia todos os dias ou quase todos os dias a casa do Mário Dionísio, escutava-o e auscultava-o para quase tudo o que fazia; eu não sei até que ponto é que o Mário Dionísio não terá levado a abrir o Pomar àquilo que ele é hoje.»<sup>57</sup>

É talvez esta influência de Mário Dionísio sobre os pintores da sua geração que leva à presença de uma raiz expressionista<sup>58</sup> na pintura neo-realista, e que está muito longe de qualquer realismo socialista. Trata-se de deformar: «Não *fotografar*, repito, mas *deformar*, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do seu sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única, de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar»<sup>59</sup>.

Ora a ideia de *deformação* implicava uma outra que vemos esboçada nos primeiros textos de Mário Dionísio e depois aprofundada: o artista tem de explorar os meios próprios da sua arte. O pintor que trabalhe os meios específicos da pintura poderá encontrar a melhor *forma* para expressar um *conteúdo* e só com esse trabalho poderá influir na sociedade<sup>60</sup>.

Estão aqui presentes duas teses, que de resto também regem os textos de Cochofel já mencionados, e que convém salientar: a primeira é a de que o artista detém uma técnica, que é específica do seu ofício e que deve trabalhar; a segunda é a de que o artista tem uma capacidade visionária que lhe permite estar à frente do seu tempo.

São teses próximas das de Ernst Bloch — as que acabaram por levá-lo ao confronto com Lukács em 1938, nas páginas da revista

*Das Wort [A Palavra]*, naquilo que ficou conhecido como o «Debate sobre o Expressionismo». Pode encontrar-se num texto de Mário Dionísio uma referência a Bloch, no entanto não é possível afirmar que houve uma influência directa deste autor, mas é possível sim identificar algumas sintonias entre os pensamentos que reagiram à ortodoxia marxista sem abdicar do marxismo<sup>61</sup>. Para Bloch existe uma «transformação-na-criação, que é a causa e o fundamento da literatura de estilo perene e universal»<sup>62</sup>, e que descobre uma essência existente na matéria empírica, revela o que ainda não se conhece, o que ainda-não-é.

«[...] nem tudo o que é activamente acrescentado ao objecto é e permanece idealista, no sentido do irreal; pelo contrário, isso pode corresponder ao elemento mais importante do real — o possível não vivido. Deste modo, a grande literatura traz à consciência do mundo uma *corrente dinamizada de acção, uma intuição concreta e esclarecida do essencial*; é neste sentido que o mundo quer ser transformado.»<sup>63</sup>

Existe para Bloch uma função utópica e antecipadora da arte, já afirmada por Marx<sup>64</sup>. Há ainda outro ponto de contacto entre este autor e Mário Dionísio, que diz respeito à relação com a herança cultural. Para Bloch a herança cultural — e podemos restringir a questão à herança técnica — contém em si um potencial subversivo, um momento do Novo que é necessário aproveitar e reconverter a favor do marxismo. Para Mário Dionísio também não é possível fazer tábua rasa das conquistas formais da arte moderna e vanguardista, e cabe ao artista novo trabalhá-las e moldá-las a favor da sua expressão artística, o que implica a presença inevitável de uma instância subjectiva na obra de arte.

Na verdade não há para Mário Dionísio uma estética marxista, mas sim uma *atitude* marxista<sup>65</sup>. A sua concepção de *realismo*, como ele sempre preferiu chamar-lhe, nunca simpatizando com a expres-

são inaugurada por Joaquim Namorado, permitia portanto a aceitação de uma pluralidade estética, sem padrões pré-estabelecidos<sup>66</sup>. Essa atitude de militância cultural, à qual não é alheia a influência de Bento de Jesus Caraça<sup>67</sup>, está por trás da organização das Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAPs) que tinham como modelo ideal a revolução cultural mexicana e cuja condição de admissão era nunca ter exposto ou nunca mais expor a partir dessa data no Secretariado Nacional de Informação (SNI)<sup>68</sup>. Desta forma foi possível congregar uma série de propostas artísticas díspares em torno de um objectivo comum, que era a oposição cultural ao regime. Diz ele, no prefácio não assinado para o catálogo da 1.<sup>a</sup> EGAP, em 1946:

«E o abismo que parecia erguer-se entre o pintor abstracto e o desenhador de cartazes, entre o escultor e o arquitecto, entre o fotógrafo e o aguarelista desaparece aos poucos ante as necessidades que a época impõe a todos os que desejam não somente servir-se da vida, saboreá-la, aproveitá-la, mas servi-la, melhorá-la, torná-la digna de ser vivida. [...]

Não está em causa nesta primeira Exposição Geral de Artes Plásticas propriamente o valor de cada uma das obras apresentadas. Aqui surgem nomes de consagrados e nomes de estreantes, obras de certo fôlego e obras que não vão além de um simples esboço. A atenção deve antes voltar-se para as intenções da exposição, para a afirmação deste desejo de cooperação, para esta necessidade de unidade que a Arte hoje exige em seu favor e aqui irmana artistas tão diferentes e tão afastados até agora.»

Mário Dionísio procurava consciencializar os artistas plásticos para fazer da arte uma intervenção política.

A abertura a uma pluralidade estética, e chego agora ao ponto fundamental, permite-lhe justificar o seu próprio percurso enquanto pintor. Porque a partir dos anos 60, Mário Dionísio começa a fazer pintura abstracta. É que as teses enunciadas há pouco, a de que o pintor deve explorar os meios específicos da pintura e a de que o pin-

tor tem uma capacidade visionária, estando profundamente ligadas entre si, e sendo exploradas até às últimas consequências, tal como o fez Mário Dionísio, podem fazer o realismo cair num paradoxo em relação às suas propostas iniciais.

A saída de Dionísio do PCP não fora apenas motivada pela discordância face às prioridades do partido, fora também porque precisava de tempo<sup>69</sup> para a sua actividade criadora (literária e plástica), fora porque essa actividade exigia dele uma *especialização*, no sentido em que era preciso «dedicar-se ao conhecimento profundo da linguagem específica da arte e seus problemas»<sup>70</sup>. A pesquisa dos meios específicos da pintura vai conduzi-lo ao abstraccionismo, percurso que, embora paradoxal, consegue ser explicado no seu discurso sobre o realismo. Concluirá, aliás, que a teoria deve secundar a prática e moldar-se-lhe segundo os problemas que esta levanta: «Filosofar sobre pintura sem ter passado por aí, que inconsciência!»<sup>71</sup>.

A concepção de realismo de Mário Dionísio era suficientemente elástica para permitir englobar a arte abstracta, ou melhor, uma certa ideia de arte abstracta, sem que os seus princípios fundamentais fossem postos em causa. Há algo que defende desde o início: só se pode escrever ou pintar sobre a experiência vivida, é esse o real que é dado ao artista para ele trabalhar. Irá mais longe n'*A Paleta e o Mundo* e na conferência *Conflito e Unidade na Arte Contemporânea*, proclamando que o assunto do artista é ele próprio<sup>72</sup>. É nisto que reside a humanidade da obra de arte e a proximidade à sociedade do seu tempo, pois há uma instância subjectiva presente na obra, que é a do artista<sup>73</sup>. Esse subjectivismo, sendo individual, é também universal, na medida em que é historicamente determinado pelas condições sociais, políticas, económicas da sociedade do artista.

Mas o que Mário Dionísio vai constatar é que o manancial empírico à disposição do criador como «assunto» é fragmentário, parcelar, aproximando-se, mais uma vez, de Ernst Bloch, que também apontara a descontinuidade do real<sup>74</sup>. Isto entrava em contradição com a

concepção preponderante no pensamento marxista do real como um todo unitário, cujos componentes seriam, não autónomos, mas interdependentes, e susceptíveis de apreensão na sua unidade. Simplesmente, enquanto Bloch defende uma técnica da montagem para trabalhar criativamente o real descontínuo, Mário Dionísio propõe uma técnica ainda da deformação, mas agora uma deformação em concreto, que é a ampliação do pormenor. E é essa a justificação a que chega para a (sua) abstracção. Trata-se da ampliação — ou redução — do real à materialidade da cor e da forma. E nessa ampliação encontra a unidade, o todo, que não existe no real vivido.

«A arte abstracta é o momento extremo — ou *um* momento extremo (sejam prudentes...) — deste conflito desencadeado entre a realidade parcelada e a ilusão que de si mesma tece. É a experiência e a análise exaustiva de um pormenor — um pormenor de pormenores — que se amplia, que se deforma, que se expande, até toda a noção de escala se perder e poder então afirmar-se como o todo. [...]

Não é ausência de realidade, nem desprezo pelo assunto, nem fuga da realidade que estão aqui em causa. Mas as noções de relação, a perda de sentido geral, o grau em que a desmedida ampliação do pormenor se impõe como realidade, em que ela se esforça por substituí-la e poderosamente a dissimula. [...]

Recusa e não fuga. Recusando-se, o artista não se abstém, age. O que ele recusa é a participação na destruição, o seu embelezamento, a demissão da sua função de criador de riqueza. Mesmo na arte abstracta, mesmo naqueles casos que nos fazem às vezes falar em indiferença, em gratuita provocação, ainda aí, é a necessidade humana de enriquecimento que prossegue.»<sup>75</sup>

A recusa em «participar na destruição», através da qual o artista também tem acção sobre a sociedade, passa por uma recusa da mecanização, da reprodução do objecto em série, que para Mário Dionísio

sio constituem uma séria ameaça de desumanização. O papel do artista nesta era da reprodutibilidade técnica será preencher essa lacuna de humanidade desenvolvendo uma técnica, sim, mas uma técnica do fazer-à-mão, do gesto, do artífice, através da qual se criem redutos de invenção, de intimidade e de uma unidade perdida<sup>76</sup>. N' *A Paleta e o Mundo* pode ler-se uma certa resistência à fotografia, cuja mediação mecânica nada tem a ver, para o autor, com a mediação da *paleta* — «Entre a cena natural e a chapa fotográfica há um mecanismo que, com maior ou menor felicidade, lhe permite ser impressionada por aquela. É tudo. Entre a cena natural e o quadro há o homem: um mundo. O homem com a sua sensibilidade, o seu grau de cultura, a sua experiência»<sup>77</sup> —, embora haja a ressalva de que também ela pode ser artística quando o homem tiver dominado e superado a máquina, sobrepondo-lhe o seu olhar. Mas o que fica claro é que Mário Dionísio faz a eleição da pintura, considerando que, mais do que em qualquer outra arte, é nela que o homem se expressa, e com isso expressa o mundo em que vive.

Há ainda uma última e importante citação a fazer da conferência *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*:

«Querer racionalizar a criação artística é impedi-la. É querer ordenar o inordenável, prever o imprevisível, fazer florir por métodos exteriores, planificações, artificios, o que só vive de imprevisto, de surpresa, de inviolável liberdade. Pode-se — e certamente se deve — racionalizar o conhecimento da arte, promover a sua divulgação, determinar as condições em que ela normalmente floresce, tudo fazer para que tais condições surjam e se mantenham. Pode influir-se de mil maneiras *indirectas* no acontecimento estético. Mas esse é o limite. Não se pode intervir directamente no próprio fenómeno da criação, aí, na zona obscura e de certo modo misteriosa, onde o próprio artista falha, se a si mesmo revela em demasia o seu desígnio.»<sup>78</sup>

A racionalização da produção artística que Mário Dionísio fazia questão de exigir nos textos dos anos 40 dá lugar a uma ideia de mistério e obscuridade inerente ao acto de criação. O que necessariamente coloca o artista num plano muito diferente do do público, algo para o qual Mário Dionísio já apontava no ensaio de 54 «O Sonho e as Mãos» quando dizia que ler, ouvir, ver era diferente de escrever, compor ou pintar, e concluindo que «a actividade criadora não será autónoma, mas é diferenciada»<sup>79</sup>. O desnível entre artista e público acentua-se porque o acontecimento estético, sendo expressão humana, produz ao mesmo tempo algo que escapa à história e aos homens, e o criador, sendo aquele que revela a unidade perdida, torna-se numa espécie de guardião de verdades eternas.

Levando às últimas consequências a ideia de explorar os meios específicos da pintura e a ideia de que o artista se pode antecipar ao seu tempo, Mário Dionísio chegou ao abstraccionismo e a uma concepção de artista como alguém que pertence a uma esfera distinta da do público e cujo acto criativo escapa sempre a esse público, habitando uma esfera inatingível.

Carlos de Oliveira passou os últimos anos da sua vida a reescrever os seus poemas e romances. Não teve tempo para terminar a reescrita do romance *Alcateia*, por isso eliminou-o do conjunto da sua obra, sendo essa a razão que justifica a sua ausência do volume que reúne toda a sua produção literária<sup>80</sup>. Que significado tem esta rejeição e esta reescrita? Carlos Reis comparou primeiras edições e últimas versões dos textos de Carlos de Oliveira e chegou à conclusão de que o trabalho de reelaboração implicou «alterações significativas do ponto de vista do funcionamento dos dispositivos ideológicos e do ponto de vista sobretudo [...] dos efeitos que eles podem alcançar»<sup>81</sup>. Isto porque as versões finais têm um trabalho de complexificação formal que elimina a eficácia ideológica da escrita mais antiga. A ideologia deixa de ser literal, passa a um plano secundário relati-

vamente à exploração formal da linguagem literária. Em contrapartida, o texto ganha uma abertura que possibilita uma grande liberdade na interpretação<sup>82</sup>, o que se traduz num papel mais activo do leitor, pois em vez de ser mero receptáculo da obra que por sua vez veicula uma mensagem ideológica, ele é chamado a completar o trabalho do escritor. E a obra terá tantas possibilidades de leitura quanto leitores.

Seria talvez esta ideia de liberdade, para o criador e para o público, que Mário Dionísio ambicionava alcançar na pintura que fez depois de 1960, o que de algum modo se enquadraria ainda numa atitude realista, tal como ele a concebia. Mas não só o leitor ou espectador precisa de estar culturalmente apto para usufruir dessa liberdade, como esse usufruto é privado, íntimo e, em certa medida, não partilhável.

\*

Voltemos a 1946. A crítica de arte que Ernesto de Sousa faz distancia-se claramente da ortodoxia neo-realista. Também ele aponta para a necessidade de explorar a linguagem especificamente pictural por parte dos pintores, para a indissociação forma-conteúdo, para a capacidade do artista de se antecipar ao seu tempo e, por isso, de intervir na sociedade que lhe é contemporânea<sup>83</sup>. Também ele defenderá uma aprendizagem com as técnicas que a arte abstracta, o surrealismo, o expressionismo deixaram, considerando-as «o ponto de partida indispensável para uma nova pintura, um novo realismo, mais amplo, mais completo do que qualquer movimento artístico anterior, o prelúdio de uma arte que sirva a todos e quaisquer homens»<sup>84</sup>. Apela repetidas vezes à cultura integral do artista e do crítico, numa fórmula devedora de Bento de Jesus Caraça, a cujas aulas em Económicas assistira, e de quem se lembrará muitos anos depois como exemplo de dissidência cultural e política<sup>85</sup>.

Há no entanto quatro aspectos na crítica de Ernesto de Sousa desta época a salientar. O primeiro é a preocupação desde logo muito marcada com a construção de uma arte especificamente portuguesa, em relação à qual sente que o crítico tem um papel fundamental a desempenhar.

«Onde há pintura ou desenho, há sempre encontro de dois factores essenciais: uma *superfície* que é necessário animar e uma cultura (complexo de conceitos e sentimentos) que procura concretizar-se em imagens formais. [...]

Assim toda a pintura tem uma parte activa nos pensamentos e sentimentos dos homens: faz parte da sua linguagem. Mas o seu papel não é nunca passivo, não se limita a simples narrativa. Ela exprimirá sempre a “opinião” do artista e, através desta, a “opinião” da colectividade a que pertence e para quem é concebida. [...] de colectividade para colectividade a pintura tem uma linguagem diferente, densa de emoções e de ideias gerais — só espontânea e facilmente compreendidas por cada uma. Uma mesma sociedade está regra geral dividida em várias, com interesses e culturas diferentes.»<sup>86</sup>

Logo, só quando o artista expressa os interesses com que determinada colectividade se identifica é que pode agir sobre a sociedade, e é isso que determina a qualidade de uma obra: «a *qualidade* é o valor local e universal»<sup>87</sup> da obra de arte.

Quando destaca Moniz Pereira, Vespeira e Júlio Pomar, entre os expositores da 1.<sup>a</sup> EGAP, como aqueles que estão à procura «duma expressão própria e *sobretudo especificamente pictural* das dúvidas e certezas pessoais e colectivas» e porque a sua pintura é «já de princípio *não imitativa*»<sup>88</sup>, está a vincar o seu desacordo em relação a uma arte enquanto espelho da sociedade e submetida ao conteúdo. E está também a fazer uma eleição, como crítico, dos valores plásticos portugueses que considera capazes de produzir obras de «valor universal e interesse nacional»<sup>89</sup>, sem abdicarem da pesquisa formal.

Em segundo lugar, Ernesto de Sousa vai propor algo muito importante:

«Quais as superfícies em que os artistas pintarão para a maioria do povo? Aqui se verá mais uma vez, o encontro desses dois factores determinando-se reciprocamente: por um lado, uma vida colectiva mais intensa e em formas mais evoluídas, está oferecendo ao pintor vastas construções colectivas, com vastas superfícies; por outro, essa cultura que vimos ser a da maioria dos homens, a do povo, determinará uma pintura que não se poderá contentar com os quadros de cavalete, mais interessantes para as actividades recônditas de quem se isolou dos homens. Estes dois factores concorrerão para uma nova pintura mural — o que já começou a acontecer. Porém, e se atentarmos em especial no caso português, uma pergunta se formula no nosso espírito: Quando essa cultura surge e se estrutura no coração e na consciência dos homens e dos artistas, sem que se verifique (por razões que aqui não interessa enumerar) o seu correspondente de realizações arquitecturais — há-de o artista continuar acanhado com seus cavaletes, seus quadros mais próprios para paisagens idílicas? Não haverá outras superfícies, em que seja possível divulgar a pintura — a sua linguagem — como é exigido pelo próprio modo de ser desta? Não é um problema fácil de resolver: é necessário uma superfície que corresponda exactamente ao espírito da cultura em questão. Suponho que seria apressado responder pela negativa. Por ora, uma coisa me parece não ser para desprezar: o cartaz. [...] Porque não utilizá-lo em associações recreativas e culturais, clubes, escolas, etc., para uma grande divulgação duma nova arte que não consente ficar na sala de jantar ou na sala de visitas?»<sup>90</sup>

A preocupação com o problema de fazer chegar a pintura ao público era geral entre os neo-realistas, e a experiência mexicana, que Ernesto de Sousa evoca ao falar da nova pintura mural, era uma das maiores referências para o grupo. No entanto, abre-se aqui a possibilidade de fazer divulgar a arte através da utilização de suportes dife-

rentes, e conseqüentemente de linguagens artísticas também diferentes, que permitam a adaptação formal ao discurso neo-realista. Isto é, mesmo que sejam só referenciados a pintura mural e o cartaz no texto de Ernesto de Sousa, está aberta a porta a uma *experimentação* formal que possa responder melhor às necessidades — de divulgar uma mensagem política — do «espírito da cultura em questão».

Em terceiro lugar, Ernesto de Sousa faz neste mesmo ano de 1946 uma reflexão sobre o conceito de *moderno*, que coloca o neo-realismo numa linha de continuidade com a modernidade<sup>91</sup>. Ao fazê-la, vai contra a tendência geral da maior parte dos textos neo-realistas, incluindo os de Mário Dionísio, para os quais o conceito está eivado de historicidade, logo é referente a determinado tipo de arte ou escola cronologicamente delimitada, que criticam<sup>92</sup>. Em Ernesto *moderno* é um conceito não determinado historicamente, que vai denotando e conotando vários significados ao longo da história da arte, estando em permanente mobilidade e renovação:

«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.»<sup>93</sup>

Finalmente, o quarto aspecto a salientar na crítica de Ernesto de Sousa desta fase, dedutível dos três pontos mencionados antes, diz respeito ao papel atribuído ao crítico, que deve ser, segundo ele, uma peça-chave na construção de uma nova arte. Para tal precisará de adquirir o «conhecimento total do fenómeno artístico», que passa pelo estudo das condições de recepção da obra de arte em cada época e lugar, e deverá «julgar utilmente os gostos», no sentido de ajustar o sistema de pensamento da criação artística às novas necessidades prá-

ticas que vão surgindo<sup>94</sup>. Neste ponto Ernesto aproxima-se de Mário Dionísio, quando este fala da necessidade de uma orientação que permita ao crítico agir «*em volta das obras, depois das obras e antes das obras*»<sup>95</sup>.

Em 1946 Ernesto deixara o curso de Físico-Químicas inacabado por dificuldades financeiras<sup>96</sup>. Para ajudar no sustento da família, oferecera-se como miliciano na tropa em 1942, e, entre licenças e baixas, só será oficialmente dispensado do serviço militar em 1953<sup>97</sup>. Depois de encerrado o Círculo de Cinema em 1948, Ernesto inicia actividade profissional no cinema, realizando filmes promocionais para a Ford e consegue o lugar de 2.º assistente de realização num filme com argumento de Aquilino Ribeiro<sup>98</sup>. Envia cartas para produtoras italianas disposto a aceitar qualquer espécie de trabalho desde que fosse área de cinema<sup>99</sup>. Portanto, apesar do seu interesse pelas artes plásticas, que o leva mesmo a manifestar o desejo de ser pintor em cartas de 1944<sup>100</sup> ou a dar aulas de história de arte aos colegas do serviço militar, além da actividade crítica que já vimos, é no cinema que tenta uma carreira profissional. Acaba por ir para Paris em 1949 onde frequenta a cinemateca e os cineclubes gratuitamente graças à sua carta de jornalista, estagia num estúdio sem remuneração, frequenta cursos de cinema da cinemateca, da Sorbonne e do Institut des Hautes Études Cinematographiques. Mas também frequenta aulas de arte na École du Louvre e faz o Cours d'Initiation aux Arts Plastiques de Jean d'Yvoire, com quem manterá relações de amizade<sup>101</sup>. Finalmente, é assistente estagiário no filme de Jean Dellanoy *La Minute de Verité* — a sua grande conquista profissional nestes três anos que passa em Paris, e em que sobrevive como correspondente de jornais, revistas e rádio<sup>102</sup>.

Quando volta, em 1952, é de cinema que vai tratar, como crítico, como dinamizador do cineclubes Imagem, como colaborador e depois redactor da revista *Imagem*, como editor de pequenos livros

sobre técnica cinematográfica<sup>103</sup> e como realizador de filmes publicitários ou documentais. Pelo caminho cria uma revista sobre técnica fotográfica em 1953, *Plano Focal* (de que é chefe de redacção), que só sobrevive quatro números, e deixa inúmeros projectos cinematográficos por concretizar, por falta de apoios financeiros.

Em 1959, forma a Cooperativa do Espectador com o objectivo de recolher fundos para produzir filmes portugueses. Na verdade o único filme que a Cooperativa subsidia é o seu, *Dom Roberto*, que estreia em 1962. Depois disso Ernesto ainda projecta outro filme, mas já não conseguirá meios para o concretizar.

Regressa à crítica de arte, outra vez na *Seara Nova*, ainda em 1959.

Ernesto de Sousa vai agora intensificar a sua tentativa de criar uma arte especificamente portuguesa, focando constantemente a sua atenção na emergência dos novos artistas, interpretando o seu trabalho à luz do neo-realismo que vinha defendendo e esforçando-se por cativá-los para o seu projecto.

Para que a arte se torne especificamente portuguesa Ernesto propõe um mergulho no quotidiano e um regresso às origens, que crê possível através do estudo aprofundado da arte popular nacional<sup>104</sup>. Isto porque não acredita «que possa haver uma arte portuguesa moderna e válida, universal e eficiente (e em particular uma arte realista) que comece por negar-se a si própria na sua originalidade cultural»<sup>105</sup>. Embora em 1946 estas ideias estivessem presentes em embrião nos seus textos críticos, é nos anos 50 que alguns acontecimentos vão desencadear uma reflexão mais aprofundada que se traduzirá em propostas mais concretas. Esses acontecimentos são, em primeiro lugar, os passeios do «Ciclo do Arroz», excursões organizadas por pintores em colaboração com Alves Redol pelos arrozais do Ribatejo, que tinham como objectivo a imersão no real e daí tirar consequências para a pintura. Ernesto chamar-lhe-á «a realização mais coerente» do neo-realismo<sup>106</sup>. Depois, em 1954, co-realiza o

documentário *O Natal na Arte Portuguesa*, sobre o tema do Natal na pintura e nos presépios desde o século XV, trabalho que o leva a estudar os cruzamentos entre arte erudita e arte popular ao longo de vários séculos<sup>107</sup>. Além disso, outros documentários e filmes promocionais fizeram-no percorrer o país de lés a lés, e a contactar com a realidade rural da maior parte da população<sup>108</sup>. Finalmente, nalguns dos projectos que concebe mas não chega a realizar tencionava abordar a arte popular, nomeadamente num documentário sobre José Malhoa (1952), noutro sobre restauro de pinturas (1954), num filme sobre bonecos de Estremoz (1952) e ainda noutro sobre arte negra a partir das colecções de Diogo de Macedo e da Sociedade de Geografia (1952)<sup>109</sup>.

Nesta crítica de 1959 há a assinalar a importância do aparecimento da referência a um nome que será recorrente nos textos de Ernesto daqui em diante: Bertolt Brecht<sup>110</sup>. Bertolt Brecht fora precisamente o único, entre os que reagiram à ortodoxia do realismo socialista, a abordar a questão do carácter popular da arte. O problema da arte como técnica operativa na sociedade implica, para Brecht, aproveitar técnicas de expressão *populares*, no sentido de pertencentes ao povo, que depois serão sujeitas ao trabalho do artista. Diz ele:

«Popular significa: compreensível para as grandes massas, adoptando e enriquecendo a sua forma de expressão / aceitando o seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o / representando o sector progressista do povo de tal modo que ele possa assumir o comando (portanto, compreensível também para o resto do povo) / ligando-se às tradições e continuando-as / transmitindo ao sector do povo que luta pelo poder as conquistas do sector que neste momento detém o poder.»<sup>111</sup>

Mais ainda, Brecht afirma que é preciso apresentar ao povo obras ousadas e invulgares, sem preocupações pedagógicas, sem

receio que ele não entenda, pois desde que tenham a ver com a sua realidade, serão compreendidas e aceites. Encontramos aqui uma sintonia de Ernesto de Sousa com Brecht quanto a esta necessidade de absorver para a arte culta características marcadamente populares, de forma a obliterar a fronteira entre arte erudita e arte popular. E essa reivindicação vai de encontro à simbiose arte-vida tão reclamada pelo neo-realismo.

Mas Brecht propõe que se absorva para a arte realista algo de muito concreto da cultura popular. Trata-se da arte *agitprop*, termo dos anos 20 que se referia a expressões artísticas híbridas feitas por trabalhadores, com uma forte componente teatral e com o objectivo de veicular determinada mensagem política e provocar o público. O teatro *agitprop* desenvolve-se sobretudo entre o proletariado da Alemanha, sendo depois violentamente combatido pelo Partido Comunista Alemão<sup>112</sup>. Entre as características do teatro *agitprop* que atraem Brecht é fundamental destacar a alternância/montagem de formas, a utilização de elementos não-literários como o cinema ou a acrobacia, a montagem de conteúdos e o comentário intercalado na acção através de canções ou discursos dirigidos directamente ao espectador. Porque é aqui, a estas propostas *agitprop* filtradas por Brecht, que Ernesto de Sousa vem buscar, pelo menos em parte, fundamento teórico para o percurso que vai ter daqui para a frente. E assim o denuncia, já em 1959, quando ao apelar a uma militância cultural por parte do crítico e do artista, proclama a necessidade de que «os intelectuais e artistas saibam forçar o gelo da especialização»<sup>113</sup>, de forma a poderem usufruir das técnicas da cultura popular. Ou quando considera absolutamente necessário o estudo do mau gosto porque ele corresponde à absorção *ingénua* da arte erudita pelas massas<sup>114</sup>:

Ou ainda quando conclui: «E em pintura, como no cinema ou no teatro, o caminho do futuro é perfeitamente previsível: *o espectador fará parte do espectáculo*»<sup>115</sup>.

No número de Novembro-Dezembro de 1960 da *Seara Nova* Ernesto de Sousa faz uma violenta crítica à exposição do Grupo KWW na Sociedade Nacional de Belas Artes, acusando-os de exibirem a «péssima, anódina, académica e indiferente pintura que nos trouxeram de Paris», de ambicionarem a Pintura com maiúscula e de repetirem propostas gastas segundo o figurino da moda<sup>116</sup>. É preciso notar que as obras expostas por este grupo nesta altura ainda seguiam muito de perto o abstraccionismo lírico na esteira da Escola de Paris. E a pintura abstracta era não só motivo de crise para o neo-realismo, por se ter generalizado desde os anos 50, mas era também símbolo de academismo ou de pintura oficial, em particular porque era o abstraccionismo que ganhava bolsas e prémios<sup>117</sup>. A questão a levantar aqui não é por que é que Ernesto recusa a arte de nomes que virá a acarinhar no futuro, como René Bertholo, Lourdes Castro ou João Vieira. A arte abstracta que faziam na época em que escreve a sua crítica era para ele a negação de tudo em que acreditava, nomeadamente, a ligação à realidade, a preocupação com a adesão do público, a noção de artista como militante cultural e revelador das lutas da sociedade e tratava-se, para Ernesto, de uma colagem irreflectida a modelos estrangeiros. A arte abstracta era a dominação do eu, do subjectivo, era o resultado de uma especialização da pintura fechada sobre si mesma, desligada da sociedade — a pesquisa formal defendida por Ernesto de 1946 não abre nunca a possibilidade a uma especialização meramente auto-referencial, como a que ele identifica nos abstraccionistas. E além disso, vinha de artistas que em Janeiro do ano anterior, na mesma revista, assinalara como potenciais novos valores da arte portuguesa<sup>118</sup>, significando a mostra que agora faziam na Sociedade Nacional de Belas Artes uma enorme decepção para Ernesto.

Neste contexto, a questão mais pertinente não é «porquê a recusa do abstraccionismo?». A questão pertinente é: porquê a recusa do sur-realismo? De facto Ernesto revelou uma grande incompreensão do

potencial *agitprop* contido nalgumas propostas surrealistas, ainda para mais um surrealismo que se colocara «ao serviço da revolução»<sup>119</sup>. Talvez porque também aqui a preponderância do subjectivo, na forma do inconsciente, o incomodava. Ou talvez porque considerasse o surrealismo historicamente ultrapassado (precedendo o realismo em França)<sup>120</sup> — isto tendo em conta que o neo-realismo não se concebia a si mesmo como susceptível de ser «ultrapassado»: «Esse movimento teve como nenhuma outra dificuldade em se ver como histórico, em se relativizar por um olhar pousado sobre si, porque ele mesmo se quis e pretendeu o olhar da própria História»<sup>121</sup>. Sendo *a arte* (ou atitude) da revolução, o neo-realismo não poderia ser suplantado por outro movimento que cumprisse melhor essa função.

No livro de 1965 *A Pintura Portuguesa Neo-Realista* atribui a súbita preferência pelo surrealismo por parte de alguns pintores originalmente neo-realistas a uma insuficiência teórica no seio do neo-realismo, e ressalva que, longe de ser seguidista de modelos estrangeiros, o surrealismo nasce de uma força que é neo-realista<sup>122</sup>. Em 1988, em conversa com Leonel Moura, as suas ideias sobre o surrealismo não estão muito longe das expressas em 1965, mas colocará a tónica no problema, fulcral para o neo-realismo e onde o surrealismo supostamente falhara, de criar uma arte com uma personalidade regional. Encontra assim a justificação, *a posteriori*, para a sua recusa do surrealismo:

«O neo-realismo nas suas diversas cambiantes não se pode compreender sem o surrealismo. O tardo-surrealismo português. Tanto que os protagonistas de uma coisa são os mesmos da outra. O surrealismo só apareceu em Portugal quando já não tinha nenhuma força noutros países. Nasce da descoberta do subconsciente, da fantasia, dos sonhos, da liberdade, num país em que precisamente era a liberdade que estava em questão. Os dois movimentos eram as faces da mesma moeda. Um era o confronto directo aos tabus do sistema e o outro o confronto indirecto. Por isso o Moniz Pereira hoje faz um quadro neo-realista, e amanhã faz um qua-

dro surrealista. O Moniz Pereira, o Fernando de Azevedo, o Vespeira, toda essa gente, mudou num dia, não houve sequer evolução. [...]

Na pintura por exemplo, fazem um empolamento das obras da época do Fernando de Azevedo, do António Pedro, do Costa Pinto que são os mais antigos, e por cada dez obras dos surrealistas põem uma de um neo-realista. É um disparate. Foi muito mais entusiástico e denso o movimento do neo-realismo que o do surrealismo. Porque o neo-realismo em Portugal tinha o aspecto de um movimento de afirmação regionalista. Havia qualquer coisa de movimento autarca, como se diria hoje. Rivera, o pintor mexicano, que seguiu a escola de Paris, e chegou ao México a pintar à escola de Paris, de repente deu o grito do Ipiranga. E disse: é preciso pintar à mexicana. Realmente havia aqui uma preocupação de regionalização. Enquanto que o surrealismo em França parte de uma evolução onde o contínuo e o descontínuo se detectam muito bem, em Portugal não. A nossa pintura anterior moderna não era suficientemente forte para se lutar contra ela. Por isso, o que estava em causa era afirmar uma personalidade para esta região do mundo.»<sup>123</sup>

O ataque à arte abstracta por parte de Ernesto, ainda que prolongado pelos anos 60 adentro, numa altura em que a fractura abstracção/figuração deixava de fazer sentido, nunca significou, contudo, a defesa estrita da figuração. Tal como Mário Dionísio, importa-lhe definir uma atitude para o artista, e não um formulário estético. Para Ernesto de Sousa, abstraccionismo e surrealismo falham precisamente na ausência dessa atitude, de que depende a construção de uma arte verdadeiramente moderna — e que consiste no compromisso com a realidade específica e original portuguesa. Num texto em que se mostra desapontado com uma exposição de Lima de Freitas na SNBA, em cuja pintura vê a repetição de fórmulas adquiridas dez anos antes, logo com tendência a tornar-se «académica», Ernesto escreve:

«Não sou contra a pintura abstracta. Parece-me tão cómico e inútil ser contra a pintura abstracta como ser contra a pintura figurativa. Sou con-

tra aqueles que pretendem identificar o abstraccionismo e a arte moderna. [...] uma arte verdadeiramente moderna só pode ser a descoberta — sempre renovada — da nossa situação original e particular, agora e aqui, nesta totalidade.

[...] O realismo está em crise. Pessoalmente, e embora não me conforme, regozijo-me com isso. Porque me parece evidente que a crise do realismo é a crise deste nosso mundo contemporâneo, e daí concluo que uma arte verdadeiramente moderna será aquela que de um modo ou de outro participará, assumindo integralmente os termos dessa crise na sua resolução.»<sup>124</sup>

O percurso de Ernesto de Sousa, embora partindo das mesmas premissas, é antagónico ao de Mário Dionísio. Se este é levado ao abstraccionismo, Ernesto mergulhará definitivamente no real, mais concretamente no real nacional. Se Mário Dionísio foi propondo uma especialização cada vez maior do artista, Ernesto vai cada vez mais em direcção a uma des-especialização, ou mesmo, anti-especialização, do artista, do crítico, do intelectual. Se Mário Dionísio acaba por desnivelar as esferas da arte e do público, Ernesto de Sousa vai mesclá-las irremediavelmente.

CAPÍTULO 2  
UMA TEORIA DA INGENUIDADE



*Estou a escrever-te à noite. Em Tahiti, o silêncio nocturno ainda é mais estranho do que o resto. Só aqui existe assim, sem um simples pio de ave que lhe perturbe o sossego. De vez em quando, uma grande folha seca que cai mas não chega a dar ideia de ruído. Parece mais um roçar ligeiro no nosso espírito. Os indígenas andam muito à noite, mas descalços e silenciosos. Sempre o mesmo silêncio. Compreendo bem por que podem estes indivíduos estar horas, dias inteiros, sem dizer palavra e a olhar o céu com melancolia. Sinto bem tudo isto, que também a mim me há-de invadir e já neste instante me tranquiliza extraordinariamente. Parece-me que toda essa agitação da vida europeia já não existe e amanhã será como sempre, e deste modo até ao fim. Não penses que sou egoísta e vos abandono. Concede, porém, que viva assim algum tempo. Quem me censura não sabe o que há numa natureza de artista. Por que haveriam de impor-me deveres iguais aos deles? Não lhes imponho os meus. Que bela noite, a de hoje! Como eu, milhares de indivíduos vivem esta noite, deixam-se viver e os seus filhos educam-se a si próprios. Toda esta gente vai para qualquer lado, qualquer aldeia, estrada, dorme em qualquer casa, come, etc., sem dizer sequer um obrigado, pagando depois pela mesma moeda. E chamam-lhes selvagens? Cantam, nunca roubam, tenho a porta sempre aberta, não assassinam. Duas palavras tahitianas os definem: lá oraná (bom-dia, adeus, obrigado, etc.) e Onatu (que me importa, quero lá saber, etc.). E chamam-lhes selvagens? O chão tahitiano vai-se tornando verdadeiramente francês e todo este tradicional estado de coisas desaparecerá.*

PAUL GAUGUIN, carta à mulher, Mette Gad, Julho 1891

*O pensamento moderno está comprometido com uma espécie de Hegelianismo aplicado: procurando o seu Eu no seu Outro. A Europa busca-se a si mesma no exótico — na Ásia, no Médio Oriente, entre os povos pré-literatos, numa América mítica; um fatigado racionalismo procura-se a si mesmo nas energias impessoais do êxtase sexual ou das drogas; a consciência procura o seu significado na inconsciência; problemas humanísticos procuram o seu esquecimento no «valor neutral» científico e na quantificação. O «outro» é experimentado como violenta purificação do «eu». Mas ao mesmo tempo o «eu» ocupa-se a colonizar todos os domínios ainda estranhos da experiência. A sensibilidade moderna move-se entre dois impulsos aparentemente contraditórios, mas na verdade relacionados: render-se ao exótico, ao estranho, ao outro; e a domesticação do exótico, sobretudo através da ciência.*

SUSAN SONTAG, *The Anthropologist as Hero*, 1963

Ernesto de Sousa não é o único a interessar-se por arte popular. Outros autores do neo-realismo vão dedicar-se ao seu estudo e à sua divulgação. A militância pela arte popular tem algum eco nas páginas da *Vértice*, mas é na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, pela mão de Fernando Lopes-Graça, que ela se fará com mais intensidade. A revista *Vértice* nunca recuperou verdadeiramente depois da polémica, e os seus colaboradores mais assíduos passaram a ser os representantes da linha mais ortodoxa do neo-realismo<sup>1</sup>. Assim, foi na *Gazeta*, muitas vezes paginada em casa de Mário Dionísio por ele e por Fernando Piteira Santos<sup>2</sup>, que se reuniram os resistentes ao neo-realismo mais duro.

Fernando Lopes-Graça vai bater-se pela recolha e pelo estudo do *corpus* da música popular nacional — o que será feito de forma sistemática por Michel Giacometti a partir de 1959, com a colaboração do próprio Lopes-Graça — para que pudesse ser possível, através do aproveitamento da linguagem musical popular, a criação de uma

música nacional, especificamente portuguesa. Não se trata porém de folclorismo, mas de levar a cabo uma investigação crítica para construir uma linguagem e pensamento musicais autónomos, que, ao sintetizar elementos eruditos e populares, elimine a distinção entre essas duas esferas e assim faça com que a música se torne domínio colectivo<sup>3</sup>. Como se vê, são preocupações comuns a Ernesto de Sousa, e o próprio Lopes-Graça crê necessário alargar a investigação a outros aspectos da criação artística do povo.

Paralelamente à campanha pela arte popular<sup>4</sup>, vários artistas ou autores neo-realistas vão conferir atenção à arte dita primitiva e à arte das crianças. Se Huertas Lobo tem o papel de estudioso da arte primitiva, divulgando o seu trabalho etnográfico nos periódicos de tendência neo-realista<sup>5</sup>, artistas como Júlio Pomar ou Victor Palla vão mencionar a arte negra ou a arte infantil nos seus textos, considerando-as dotadas de uma clareza e imediatez pré-erudita, cuja absorção por parte do artista contemporâneo poderá levar a uma comunicação mais eficaz com o seu público<sup>6</sup>. De resto, não podemos esquecer a exposição «Semana de Arte Negra» organizada por Ernesto de Sousa em 1946 na Escola Superior Colonial, com a colaboração de Diogo de Macedo, então director do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Nessa exposição comparava-se arte moderna e arte primitiva, através sobretudo de reproduções de Picasso, Matisse e outros, mas também se conseguira arranjar um original de Amadeo de Souza-Cardoso, outro de Almada Negreiros (que emprestara o Amadeo), ainda outro de Modigliani, e a preciosa colecção de esculturas de Benim da Sociedade de Geografia<sup>7</sup>. Foi a primeira vez que se fez em Portugal este tipo de exposição comparativa entre primitivos e modernos<sup>8</sup>.

O estudo que Ernesto de Sousa dedica à arte popular intensificou-se na década de 60, o que coincide com um acréscimo das pesquisas etnográficas que procuravam o país real, com os seus contrastes e instabilidades — algo que a propaganda turística do regime fazia por

ocultar, entre concursos do tipo «A Aldeia mais Portuguesa» (1938) e festivais de folclore, que tentavam passar uma imagem pitoresca e pacata de Portugal<sup>9</sup>. Dentro desse furor etnográfico podemos incluir o inquérito, iniciado em 1955 e publicado em 1961, feito pelo Sindicato dos Arquitectos sobre arquitectura popular portuguesa, bem como a publicação em disco, entre 1960 e 1970, de parte da recolha de Giacometti, e ainda a investigação de Ernesto Veiga de Oliveira sobre os instrumentos musicais populares, solicitada e apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian<sup>10</sup>. E também outras publicações, como os *Contos Tradicionais Portugueses* por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, os trabalhos inéditos de Leite de Vasconcelos *O Romanceiro Português* e o quarto volume de *Etnografia Portuguesa*, ou a revista *Análise Social*, que surge em 1966. Joaquim Pais de Brito destaca ainda a fixação de textos teatrais da tradição oral pela Comissão para o Teatro Popular Português criada no Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) e o papel fulcral do cinema em registar imagens que contribuíssem para a revelação do país, como o filme *Auto de Floripes*, realizado pelo Cineclubes do Porto em 1959 ou *O pão e Acto de Primavera* de Manoel de Oliveira, em 1959 e 1962, respectivamente.

Ernesto de Sousa vai nesta altura para a rua recolher os dichotes populares de Lisboa para integrar no filme *Dom Roberto*<sup>11</sup>. Faz uma viagem por África, entre 1962 e 1963, de onde envia uma série de crónicas intitulada «Cartas do meu Magrebe» para o *Jornal de Notícias*. Convive com Rosa Ramalho e Franklim Vilas Boas Neto<sup>12</sup>, entre outros artistas populares, que traz a Lisboa para exporem na Galeria Divulgação — ou seja, desloca a arte popular para o espaço da arte erudita, tentando claramente gerar uma indefinição entre as duas<sup>13</sup>. É também nesta altura, a partir de 1966 e até 1968, que, secundando Veiga de Oliveira, começa a receber uma bolsa da Gulbenkian para estudar arte popular, o que demonstra o interesse desta instituição em participar activamente no levantamento etnográfico do país. Os

relatórios que Ernesto de Sousa, na condição de bolseiro, escreveu para a Fundação constituem um mapa para perceber a evolução da sua investigação e teorização. Finalmente, já em 1970, participa em dois colóquios com os textos seminais *Arte Popular e Arte Ingénua e O Romantismo e a Sensibilidade Ingénua*<sup>14</sup>.

Na exposição que organiza na Galeria Divulgação, *4 Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários*, Ernesto faz uma conferência onde esboça já ideias centrais da sua análise da arte popular, que virá a aprofundar nos anos seguintes<sup>15</sup>. A arte popular terá, diz ele, uma componente mais expressiva do que formal, sendo essa expressão a de uma tradição colectiva que permanece, mesmo quando novos elementos, de outras culturas ou dos meios urbanos, se vão incorporando nela. Conserva, pois, determinados hábitos e maneiras de ver o mundo que a arte culta vai perdendo ao longo das suas mutações. Ernesto faz distinção entre os artistas que expõe, colocando de um lado Quintino Vilas Boas Neto e Mistério<sup>16</sup>, o primeiro santeiro de Esposende e o segundo barrista de Barcelos, como artistas de oficina, perpetuadores de uma tradição que se mantém sem grande inovação; do outro lado coloca a barrista Rosa Ramalho de Barcelos e o entalhador Franklim Vilas Boas Neto de Esposende, como artistas que conferem uma marca estética individual e criativa aos objectos que fazem, sem por isso deixarem de veicular a tradição de séculos que carregam em si. Ou seja, Quintino e Mistério estarão entre o artista e o artesão, ao passo que Rosa e Franklim serão, sem sombra de dúvida, artistas.

Joaquim Pais de Brito notou já esta *invenção do artista* que fez emergir do anonimato característico das produções populares alguns nomes individualizados. A invenção partiu do meio erudito mas rapidamente se tornou também auto-invenção, quando estes artistas tomaram consciência de si e da sua obra, através da procura que se gerou fora dos círculos restritos onde habitualmente vendiam, como

mercados e feiras. E com essa autoconsciência surge a assinatura das peças, que passam a ter as iniciais dos seus autores<sup>17</sup>. Em última análise, isto implica a invenção da própria arte popular, porque se «o *popular* não pode ser pensado e existir sem o discurso que o designa»<sup>18</sup>, então a existência do popular só é reconhecida enquanto diferença face ao erudito. Isto significa que há necessariamente uma interação entre o popular e o erudito, que permite a diferenciação entre ambos, mas leva, consequência inevitável, a uma aculturação.

Se Rosa Ramalho já tinha sido «inventada» quando Ernesto contactou com ela, por um grupo de professores e alunos da Escola de Belas Artes do Porto no final dos anos cinquenta, Franklim é uma «invenção» que Ernesto de Sousa pôde reivindicar sua<sup>19</sup>. Engraxador de profissão, Ernesto encontrou-o em 1964, marginalizado pela família de canteiros por não ter jeito para trabalhar a pedra com as formas tradicionais da oficina, mas incapaz de deixar de esculpir madeira. Franklim procurava na praia raízes e bocados de troncos cujas deformações, nódulos e buracos o inspiravam a encontrar nelas deuses e animais fantásticos, respeitando sempre, no entanto, a forma original da matéria em que trabalhava. Ernesto vê nele um «escultor genial» que poderá ensinar o meio erudito a encontrar uma simplicidade perdida<sup>20</sup>. Durante alguns meses de 1964 pagar-lhe-á, com custo, uma avença mensal para que ele produza em liberdade, sem outros aliciamentos de mercado. Franklim manda-lhe peças regularmente, por comboio, que Ernesto estuda, dando-lhe depois indicações por carta. Ernesto não encara esta influência que podia exercer sobre ele como prejudicial pois, convencido de que a arte popular não é imutável, considerava que o encontro com o meio erudito podia trazer frutos para ambos os lados. Fará, aliás, o mesmo com Rosa Ramalho e sobretudo com Júlia Ramalho, aconselhando-a a estudar para encontrar a sua própria expressão e não fazer meras cópias das obras da avó<sup>21</sup>. A aculturação pode ser, portanto, de sinal positivo. No entanto, as precauções de Ernesto em proteger Fran-

klim da procura do mercado urbano, bloqueando todas as influências exteriores excepto a sua, demonstram uma preocupação em evitar ou adiar uma corrupção que se julga incontornável a partir do momento em que o artista popular é descoberto pelo meio culto. Voltarei a esta questão mais adiante.

Num outro texto, produzido no rescaldo da exposição, «Conhecimento da Arte Moderna e Arte Popular», caracterizará a actividade artística popular como um eterno começo absoluto, «uma imediata e total produção de si próprio nas coisas externas»<sup>22</sup>:

«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 do cânone formal. A noção abstracta de harmonia é-lhe estranha, pois [...] 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.»<sup>23</sup>

Logo, a absorção que necessariamente se produz ao longo dos tempos, por parte do artista popular, de elementos da arte culta é feita com a mesma espontaneidade e o mesmo carácter mágico, ou seja, o modelo culto, tal como toda a novidade quotidiana, é tomado como «um ponto de partida, um começo» para elaboração artística. É para interpretar expressionisticamente, não para imitar. A arte culta vai penetrando no imaginário cultural popular de ritos, superstições e cristianismos, por um lado impossibilitando a fixação de fórmulas, mas por outro permitindo uma permanência de uma espécie de corrente profunda que caracteriza a relação do homem com a natureza e a sua transformação do Mundo. A arte culta em si mesma é preterida por Ernesto em relação à arte popular, por criar cânones formais e por se enquadrar numa perspectiva evolucionista que não

pode deixar, crê ele, de desembocar no tecnicismo e no formalismo. A esse perigo contrapõe esta relação de começo com todas as coisas que ocorre, defende, na arte popular.

Estas ideias serão sistematizadas e teoricamente sustentadas nos já mencionados relatórios que escreve para a Gulbenkian entre 1966 e 1968.

A bolsa que lhe é concedida pela Gulbenkian, primeiro por doze meses, depois prolongada por mais um ano, vai levá-lo a fazer uma prospecção da arte popular, mais concretamente da escultura popular, pelo país fora. Ernesto viaja de norte a sul estudando a escultura românica, gótica e renascentista portuguesa, tentando nela detectar os cruzamentos de arte culta e arte de raiz pagã, para depois comparar com cruzamentos e permanências medievalizantes em artistas populares contemporâneos. Ou seja, para usar os seus termos, o que lhe interessa é detectar, ao longo da diacronia, as sincronias de formas provenientes de várias épocas e culturas. Para tal, Ernesto mune-se de ferramentas teóricas que constituem o fundamento da sua análise e que adquirira certamente nas suas viagens pela Europa, sobretudo a França, nos dois anos que passou a promover o filme *Dom Roberto*. Recorre, nomeadamente, à fenomenologia e ao estruturalismo.

Importa aqui referir, antes de especificar o sustento teórico de Ernesto, que a sua proposta de estudo vai para além de uma mera recolha de campo de permanências e evoluções dentro da arte popular. O seu objectivo é encontrar directrizes para o conhecimento da arte *hoje*:

«O nosso trabalho não é o do etnógrafo; tão-pouco é o do arqueólogo ou o do historiador. Podíamos considerá-lo como fazendo parte de um vasto domínio, e vago, o da estética. Mas preferimos situá-lo com mais precisão como uma tentativa de deontologia do conhecimento estético.»<sup>24</sup>

Vai haver então no seu trabalho um paradoxo curioso: por um lado procura definir, através do mergulho nas origens da escultura portuguesa, uma *deontologia do conhecimento estético*; por outro lado, essa deontologia é já aplicada por ele próprio no estudo que faz dessas esculturas portuguesas de cariz popular<sup>25</sup>. À partida, e graças ao contacto prévio com artistas populares e ao estudo da escultura portuguesa que leva a cabo nos anos anteriores, Ernesto tem já uma deontologia definida, mas vai querer comprová-la com um levantamento mais alargado, ao nível geográfico e cronológico, de obras de expressão popular, e para isso lhe serve o apoio da Gulbenkian.

Que contributos podia trazer a fenomenologia a uma deontologia do conhecimento estético? A Ernesto vão interessar alguns conceitos fenomenológicos fundamentais: *redução, essência, modificação* ou *variação e intencionalidade*.

A fenomenologia propõe o retorno às coisas mesmas, isto é, ao objecto. Para a fenomenologia a primeira evidência é que o mundo existe e o sujeito é um ser-no-mundo. O seu objecto de estudo são as essências, incluindo a essência do conhecimento<sup>26</sup>. Mas para que seja possível esse retorno ao objecto em si, à essência do objecto, é necessário eliminar todo o conhecimento, toda a reflexão, toda a ciência adquirida:

«Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento fala, e em relação ao qual toda a determinação científica é abstracta, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem — primeiramente nós apreendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho.»<sup>27</sup>

É necessário descrever o real, em vez de analisá-lo ou de o construir com o próprio discurso, ou de sobre ele emitir juízos. A fenomenologia quer chegar à compreensão da percepção do evidente, à pura percepção. Para isso é preciso fazer aquilo a que Husserl chama *redução fenomenológica*, e que o filósofo alemão explica da

seguinte forma: «a todo o transcendente (que não me é dado immanentemente) deve atribuir-se o índice zero, isto é, a sua existência, a sua validade não devem pôr-se como tais, mas, quando muito, como *fenómenos de validade*. É-me permitido dispor de todas as ciências só enquanto fenômenos, portanto, não como sistemas de verdades vigentes que possam para mim ser empregues a título de premissas ou até de hipóteses como ponto de partida. [...] não é exclusão do verdadeiramente transcendente [...], mas exclusão do transcendente em geral como de uma existência a admitir, isto é, de tudo o que não é dado evidente no sentido genuíno, dado absoluto do ver puro»<sup>28</sup>. Portanto, a redução é um colocar em suspenso de tudo o que é conhecimento, ou, como diz Merleau-Ponty, é romper a nossa familiaridade com o mundo.

«É porque somos do começo ao fim relação ao mundo que a única maneira, para nós, de apercebermo-nos disso é suspender esse movimento, recusar-lhe a nossa cumplicidade [...], ou ainda colocá-lo fora de jogo. Não porque se renuncie às certezas do senso comum e da atitude natural — elas são, ao contrário, o tema constante da filosofia —, mas porque, justamente enquanto pressupostos de todo o pensamento, elas são “evidentes”, passam despercebidas e porque, para despertá-las e fazê-las aparecer, precisamos abster-nos delas por um instante.»<sup>29</sup>

O filósofo será alguém que perpetuamente começa o processo de conhecimento do mundo e a sua filosofia será descrever esse começo. Merleau-Ponty refere-se a um assistente de Husserl, Eugen Fink, como aquele que terá dado a melhor definição de redução: trata-se de uma *admiração* diante do mundo. É aquilo a que Ernesto se refere como «olhar primeiro», desprovido de preconceitos, ou aquilo a que Husserl se refere como intuição pura, ou ainda como olhar ingênuo (*naïf*) — uma expressão, como se verá, muito importante para Ernesto.

A noção de *essência* (*eidós*) para Husserl é também fruto de uma operação de redução, efectuada ao nível do outro, do objecto: é o objecto sem tudo o que é retorno sobre nós mesmos, isto é, sem as nossas construções sobre o objecto, sem qualquer laço relacional estabelecido entre o objecto e o eu. Essência será a invariante que permanece inalterável através das variações<sup>30</sup>. A redução à essência, ou *redução eidética*, faz-se através daquilo a que Jean-François Lyotard chama «processo de *variação* imaginária», que consiste em fazer variar determinado objecto na imaginação até que o próprio objecto imponha limites à fantasia sobre ele. Atinge-se então uma «consciência da impossibilidade»<sup>31</sup> que é reveladora da essência como intuição vivida. Portanto, essência é redução a tudo o que não seja variação, mas só através da variação (ou *modificação*, na terminologia de Husserl) se pode descobri-la. A variação tem uma acção neutralizante da experiência adquirida, é ela que a coloca entre parênteses.

Finalmente o conceito de *intencionalidade*. Ao fazermos a variação imaginativa sobre a nossa própria consciência verificamos que ela não pode ser pensada senão como consciência de algo — essa é a sua essência<sup>32</sup>, a que Husserl chama intencionalidade. É graças à intencionalidade que é possível atribuir sentido aos objectos.

«É porque a consciência é intencionalidade que é possível efectuar a redução sem perder o que é reduzido; reduzir é, no fundo, transformar todo o dado em face-a-face, em fenómeno, e revelar assim os caracteres essenciais do Eu: fundamento radical ou absoluto, fonte de toda a significação ou potência constituinte, nexó de intencionalidade com o objecto.»<sup>33</sup>

Há intencionalidade actual, no momento de percepção, mas há também todo um conjunto de intencionalidades inactuais, já vividas. Todas essas intencionalidades são as que atribuem sentido ao objecto, são as que operam a redução, colocando a consciência face-a-face com a essência, sem que ela desapareça. E daqui se infere que

a essência husserliana não tem um carácter metafísico, porque tem sempre um sentido dado pela consciência que a percebe, isto é, está sempre ligada ao mundo: «porque estamos no mundo, estamos *condenados ao sentido*, e não podemos fazer nada nem dizer nada que não adquira um nome na história»<sup>34</sup>. Para Husserl, «a análise intencional é o desvelamento das actualidades e potencialidades, nas quais se constituem objectos como unidades de sentido»<sup>35</sup>. O sentido do mundo é então sempre o sentido que *eu* dou ao mundo, e é potencialmente múltiplo, pois a intencionalidade é ela própria múltipla.

Quanto ao estruturalismo, ele serve a Ernesto como meio operativo<sup>36</sup>, no sentido em que lhe possibilita enquadrar as suas análises num sistema que busca a invariante dentro do conjunto de variações, e a essa invariante pode fazer-se equivaler a essência husserliana. O método estrutural consiste na procura da forma invariante dentro de conteúdos diferentes, e não o contrário, como ressalva Lévi-Strauss<sup>37</sup>. Ernesto também o especifica, recorrendo a Husserl: «só a forma transporta o carácter da intencionalidade: a forma é uma componente concreta do conteúdo»<sup>38</sup>. Outra ferramenta que Ernesto de Sousa vai buscar ao estruturalismo é o a-historicismo da noção de análise sincrónica. Embora se proponha abordar o estudo nos dois eixos, sincrónico e diacrónico, das permanências e das variações, na verdade é com base na sincronia que irá trabalhar, isto é, na detecção das simultaneidades, formais bem entendido, independentemente do factor tempo. Aliás, a pretensão a-histórica está também presente na fenomenologia.

«O fundamento do método fenomenológico reside, como se sabe, no processo (por vezes na astúcia) da modificação (ou variação) [...]. Variando os nossos exemplos (ou as hipóteses *por absurdo*, como usam demonstrar nas matemáticas), procuramos a essência de um tema, ou de uma forma, dando assim um carácter de rigor às respectivas conclusões, à investigação

estética e iconográfica, no nosso caso. Trata-se, neste caso, de uma iconografia com fundamento fenomenológico, posteriormente de uma iconografia estruturalista; ao contrário de uma iconografia genética.»<sup>39</sup>

Assim Ernesto vai encontrar a mesma intencionalidade entre uma escultura de Franklim e uma peça ioruba do século XVI, ou entre uma peça do mesmo Franklim e outra de Rosa Ramalho, ou ainda entre peças destes (e de outros artistas populares) e esculturas do repertório românico português<sup>40</sup>. Mas por outro lado há uma certa distanciação face ao estruturalismo na medida em que Ernesto não procura atingir um conjunto de leis determinativas que constituam o sistema ou a estrutura da arte popular<sup>41</sup>. Interessa-lhe precisamente não estabelecer leis, possibilitar sempre o olhar primeiro, e por isso, o eterno recomeço do processo de conhecimento destes artistas. A sua análise não é conclusiva, é um deixar em aberto<sup>42</sup>:

«[...] a invariante *primitividade* cuja essência ou eidos pretendemos assim revelar, é em si... aberta, denuncia e esconde um sentido para amanhã; um sentido profundo que se perfila essencialmente no horizonte das respectivas significações.»<sup>43</sup>

Outros autores a que Ernesto de Sousa recorre para explicitar (e legitimar) a sua deontologia serão Konstantin Stanislavski e, mais uma vez, Bertolt Brecht<sup>44</sup>. Pois este olhar primeiro de que fala Ernesto não é mais, crê ele, do que o *se mágico* de Stanislavski ou o *efeito de distanciação* de Brecht. Estes autores são por isso exemplo de alguém que pôs este tipo de preocupações filosóficas em prática, sem necessariamente terem passado pela filosofia<sup>45</sup>.

Vejamos como no seu livro *A Preparação do Actor*, de 1936, Stanislavski dedica um capítulo ao papel da imaginação na construção de determinada personagem por parte de um actor<sup>46</sup>. Para despertar a imaginação o actor deve socorrer-se da fórmula do *se*, isto é, deve

perguntar-se «se eu fosse determinado objecto ou determinada pessoa como me comportaria?». Esse exercício obrigá-lo-á a definir uma trama de explicações que torne o seu comportamento coerente. A imaginação é obrigada a construir e a atribuir um sentido a todos os momentos da vida de determinada personagem. É portanto um exercício consciente, que obriga o actor a abandonar a sua maneira habitual de ver o mundo e fazer de conta que o vê pelos olhos de outrem, ou seja, é um exercício que pode ser comparado ao método da redução fenomenológica. Mas o *se* não permite que se inventem do nada novas emoções ou novas experiências. O actor tem de trabalhar a partir do seu próprio manancial emotivo, que, quando estimulado, se pode combinar de novas formas e dar resposta às exigências de determinado papel<sup>47</sup>. Para usar a terminologia husserliana: ao operar a técnica do *se*, o actor está a fazer uma «*variação imaginária*» para procurar a *essência* de uma personagem, cujo sentido é dado consoante a *intencionalidade* do actor.

Brecht, quando propõe o seu *efeito de distanciação*, está precisamente a demarcar-se da técnica naturalista que enforma as propostas de um Stanislavski, que se podem enquadrar ainda dentro do teatro dramático clássico, particularmente desenvolvido a partir do século XIX. O realismo que Stanislavski procura atingir falha à partida, segundo Brecht, porque escamoteia as duas maiores realidades inerentes ao teatro: o público e a ilusão. Em oposição ao teatro dramático, Brecht vai propor a construção de um novo teatro épico. A diferença entre os géneros dramático e épico (ou entre trágico e épico), segundo Aristóteles, estava nos mecanismos de construção, o primeiro baseado na cena, o segundo recorrendo ao livro, ou, por outras palavras, um baseado na *mimesis* de uma acção real, ou de uma súmula de acções que constituem a fábula, outro assumindo-se como narrativa de algo que não ocorrera ou não ocorreria no palco<sup>48</sup>. No entanto, poderia haver elementos épicos no teatro dramático e vice-versa. Segundo explica Brecht, o teatro burguês desenvolveu o

género dramático, o que implicava que a representação se fizesse como se uma quarta parede existisse entre o palco e o público, como se os actores estivessem sozinhos a viver uma situação real, e o público agisse como *voyeur*, assistindo como se espiasse. À semelhança, de resto, do cinema clássico americano, em que era praticamente proibido manifestar a presença da câmara, salvo em situações muito específicas e de preferência curtas em que se usava a câmara subjectiva, isto é, situações em que a câmara representava (e o verbo aqui tem os dois sentidos: fazer a vez de e representar como actor) o ponto de vista de uma personagem. O espectador do teatro dramático identificar-se-á com determinada personagem — a principal, regra geral —, acompanhando a sua evolução emotiva ao longo da peça até ao desenlace final, pelo qual espera sempre ansiosamente. Brecht propõe que a tónica seja deslocada no sentido do género épico, ou seja, no sentido de assumir a ilusão de que é feito o teatro. No quadro seguinte, publicado nas *Notas sobre Mahagonny*<sup>49</sup>, esquematiza as diferenças entre dramático e épico.

A FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO	A FORMA ÉPICA DO TEATRO
é acção	é narração
implica o espectador numa acção cénica esgota a sua actividade intelectual	faz do espectador um observador, mas acorda a sua actividade intelectual
proporciona-lhe sentimentos	obriga-o a tomar decisões
experiência afectiva	visão do mundo
o espectador é mergulhado em qualquer coisa	o espectador é colocado diante de qualquer coisa
sugestão	argumentação
os sentimentos são conservados tal e qual	os sentimentos são exaltados até se tornarem em conhecimento

o espectador está no interior e participa	o espectador está em frente e estuda
parte-se do princípio que se conhece o homem	o homem é objecto de investigação
o homem é imutável	o homem transforma-se e transforma
interesse apaixonado pelo desenlace	interesse apaixonado pelo desenvolvimento
uma cena para a seguinte	cada cena por si
crescimento orgânico	montagem
evolução contínua	saltos
o homem como dado fixo	o homem como processo
o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento
sentimento	razão

O deslocamento de tónica faz-se provocando aquilo a que chama *efeito de distanciação*, que impossibilita qualquer identificação do espectador com as personagens. Isto é conseguido através de uma técnica de representação que consiste na não identificação total do actor com a personagem, mantendo-se este duplamente em cena: como ele próprio e como personagem. A sua função é *demonstrar*, e não representar. A peça de teatro não tem então nenhuma pretensão de recriar determinada cena real, e por isso o seu desenvolvimento não é evolutivo, em crescendo, mas em montagem. E por isso, também, o espectador é confrontado com elementos estranhos a qualquer cena real, que têm ao mesmo tempo a função de desconstruir os mecanismos de ilusão do teatro dramático, como por exemplo narrativas cantadas, ou malabarismos, e que o interpelam directamente chamando-o a reflectir sobre determinada situação — são as técnicas do teatro *agitprop* que destaquei no capítulo anterior. Não há finais felizes ou infelizes, o final não conta, conta apenas o mecanismo que desencadeia a intervenção crítica do espectador.

Mais uma vez recorro a Brecht para melhor clarificar as propostas do seu novo teatro épico:

«*O espectador do teatro dramático diz*: Sim, também eu já senti isso. — É assim que eu sou. — É uma coisa bastante natural. — E será sempre assim. — O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele não há saída. — Esta arte é sublime: tudo aqui é indiscutível. — Choro com aquele que chora, e rio com o que ri.

*O espectador do teatro épico diz*: Nunca tinha pensado nisto. — é insólito, quase inacreditável. — Isto tem de acabar. O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele poderia existir uma saída. — Esta arte é sublime: nada aqui é indiscutível. — Rio-me daquele que chora, e choro pelo que ri.»<sup>50</sup>

Ora se o teatro dramático se baseia nesta identificação passiva e indiscutível do espectador com a personagem, então só pode representar algo que o espectador reconheça como seu, como sendo ou podendo ser a sua vida. É então uma forma de teatro que não tem qualquer interesse em intervir na sociedade — convém-lhe, pelo contrário, manter o *status quo* —, e que fica condenada a um leque restrito de fórmulas que são em si miméticas da vida real, e que não pode senão repetir, em auto-*mimesis* sucessivas<sup>51</sup>. O teatro épico procura constantemente novas formas de estimular o espectador a reflectir e agir sobre a sociedade em que vive, o que implica uma construção cénica livre de fórmulas e aberta à miscigenação com outras artes. O seu mecanismo de distanciação provoca uma estranheza<sup>52</sup> no espectador, que o obriga a ver determinada situação de novas formas, com um novo olhar. Encontram-se aqui, portanto, os pontos de contacto com a redução husserliana e o olhar *naïf*.

Stanislavski procurava atingir maior fidelidade ao real, ou, se se quisesse, uma ilusão melhor conseguida, através da preparação do actor para despertar em si mesmo emoções reais em situações fictí-

cias. Brecht irá, não melhorar a ilusão, mas desconstruí-la aos olhos do espectador. Apesar da diferença entre um e outro, Ernesto de Sousa encontra neles a mesma operabilidade do olhar primeiro ou *naïf* de Husserl e do seu conceito de redução fenomenológica. Recorrendo mais uma vez à terminologia fenomenológica: em Stanislavski o olhar *naïf* é trabalhado apenas pelo actor, para si mesmo, ao passo que em Brecht o actor opera para si a redução fenomenológica, no seu processo de distanciamento da própria personagem, mas provoca-a também no espectador, obriga-o a um novo olhar desprovido de pré-conceitos. O actor brechtiano, agindo como demonstrador, é simultaneamente actor e público, pois o distanciar-se da sua própria personagem (ou das suas personagens), mostrando estranheza face a ela, significa criticá-la e opinar sobre ela na condição de espectador. É, aliás, este jogo de vestir e despir alternadamente as peles das personagens, a pele de actor e a pele de espectador que expõe a ilusão e obriga o espectador a confrontar-se consigo mesmo na sua condição de iludido.

É preciso ainda explicitar como é que o carácter anti-mimético do teatro brechtiano não implica a ausência do real no palco.

Quando Brecht resolve dar o modelo-base do seu teatro épico, escolhe precisamente uma situação do quotidiano, uma cena de rua<sup>53</sup>. Numa esquina de rua a testemunha ocular de um acidente procura relatá-lo a uma assistência, *demonstrando* como tudo se passou. O demonstrador não pode, à partida, levar a assistência a viver o que ele viveu, a testemunhar o mesmo que ele, e o relato que faz é necessariamente parcial, podendo mesmo entrar em contradição, ou não se lembrar exactamente de um ou outro pormenor. Numa situação de teatro clássico procurar-se-ia reconstituir o acidente, dando a ilusão de que ele se passava ali, no palco, diante dos olhos do espectador, sendo todo o público testemunha ocular. As personagens teriam características muito bem definidas, que permitiriam imediatamente identificar o herói, a vítima e o culpado, e ficar a favor de um ou de

outro. Mais ainda, haveria um final-solução ou final-explicação que esclareceria todas as dúvidas e contradições. No teatro épico o público é colocado à distância, não é possível saber exactamente quem foi culpado, onde estava a vítima e nem sequer é possível averiguar a veracidade do testemunho do demonstrador. Simultaneamente, o actor-demonstrador põe em causa as declarações da sua própria personagem, distanciando-se dela e assumindo o texto decorado, a repetição da intriga no palco, o aparelho teatral. Não há solução a dar ao espectador, pois é ele quem tem de tirar as suas ilações, sendo-lhe demonstrado que também elas serão necessariamente parciais. O realismo do teatro brechtiano consiste não só em assumir a realidade do espaço teatral, mas também a complexidade e contradição humanas<sup>54</sup>, através do efeito de distanciação aplicado ao que habitualmente não é pensado, mas apenas vivido: o quotidiano. Henri Lefebvre no seu livro *Critique de la Vie Quotidienne*, destaca precisamente essa operabilidade (política) do efeito de distanciação:

«Brecht definiu magnificamente o conteúdo épico da vida quotidiana: a duração do acto e do acontecimento, a exigência do julgamento. Acrescentou-lhe uma arguta consciência da alienação na mesma vida quotidiana. Para ver bem as pessoas precisamos de nos pôr a certa distância delas; como em relação aos objectos que observamos. Então a sua múltipla estranheza é-nos revelada: não só a nós, mas também nelas e em relação a elas próprias. Esta estranheza contém a sua verdade, a verdade da sua alienação. Nesse momento a consciência da alienação — a consciência estranha da estranheza — liberta-nos ou começa a libertar-nos da alienação. Ela é verdadeira. Na hora da verdade, somos tomados por um desenraizamento que determina a nossa posição face aos outros e face a nós próprios. O olhar *estranho* — exterior e a certa distância — é o olhar *verdadeiro*.»<sup>55</sup>

Não é por acaso que Ernesto de Sousa vai buscar o exemplo de Stanislavski e Brecht para o seu primeiro relatório de bolseiro da

Fundação Gulbenkian. Pouco tempo antes encenara duas peças no Teatro Experimental do Porto (TEP), *Desperta e Canta* de Clifford Odets em 1965 e *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, no início de 1966, tendo sido esta última também apresentada no CITAC<sup>56</sup>. O teatro foi certamente a alternativa face à impossibilidade de rodar um segundo filme depois de *Dom Roberto*<sup>57</sup>. Numa carta a Isabel do Carmo, não datada mas certamente de 1965, Ernesto conta-lhe como se impusera a leitura de uma peça por dia a fim de se preparar para o trabalho de encenação. Sem ter ainda decidido qual o texto que iria trabalhar no TEP, fala de um antigo projecto que gostaria de levar a cabo se tivesse tempo: «uma remodelação-tradução de Brecht, com outro nome»<sup>58</sup> — com outro nome, porque a representação de Brecht era proibida em Portugal<sup>59</sup>. Embora não tenha posto em prática esse projecto, Bertolt Brecht marca presença no seu trabalho de encenador, o que é plenamente assumido na nota que escreve para o programa de *O Gebo e a Sombra*:

«... se o autor de uma peça não é também o seu próprio encenador, como *Ésquilo* e *Molière*, como *Brecht* e tantos outros, há necessariamente dois autores, o autor da peça e o autor do espectáculo. “Entretiens de Vienne ou les droits et devoirs du metteur en scène”, Paris, 1963 [...]

[Todas as realizações da peça de Raul Brandão] optaram, legitimamente, por um entendimento *naturalista* do texto brandoniano. Era a opção mais evidente, mais imediata... O nosso encontro com a peça seria outro: expressão do que para nós é a sua absoluta modernidade. Não modernidade acrescentada, roupagem superficial de hoje, imposta a uma obra de ontem; mas modernidade estrutural, se assim nos podemos exprimir, resultado de uma permuta, um diálogo actual e apaixonado, não só com esta peça mas com toda a obra genialmente precursora de Raul Brandão. [...]

Quanto ao “O Gebo e a Sombra”, eis a classificação que lhe convém: tragédia épica, e não melodrama naturalista. [...] assim devia ser concebida

a encenação de “O Gebo e a Sombra”, ao mesmo tempo narrada e representada — como convém a uma tragédia épica. Já lemos algures que “na forma” a peça é convencional... Ou serão convencionais os olhos que a lêem? E como é isto de uma “forma” convencional, e um conteúdo inconformista? Na verdade, hoje, fala-se muito da distanciação brechtiana, reconhecendo-lhe o papel importante que lhe compete, no entendimento do teatro moderno; mas esquece-se, por exemplo, que os “à parte” do melodrama são, pura e simplesmente, uma forma de distanciação. Os monólogos e os à partes da peça de Raul Brandão exigem obviamente um tratamento distanciado, entre a representação do quotidiano e a réplica dirigida ao público. [...]

Eis, pois, o que fizemos:

A criação de um espaço abstracto, simbólico (correspondente aos símbolos de R.B.): entre o “negrum” da Noite, e a “parede enorme, sem um rasgão” da Casa; entre os espaços adversos do não-eu e do eu angustiado; entre o quotidiano “miserável e mesquinho”, e a vida sem lei, os “crimes de arripiar”.

3 praticáveis precisam a estrutura humana desses

ESPAÇO

ESPANTO

uma rua

um trapézio onde se enovela o quotidiano

e um degrau, para as grandes confissões, para cismar

entre estes dois últimos locais, sobretudo, transitam os personagens.

Essa transição não é natural, é humana, é uma invenção, uma mentira necessária: [...]

esta mentira, esta necessária convenção, tem por objectivo fazer explodir os limites dos personagens, os nossos limites: para isso era necessário desfazer a ilusão cénica, obrigar o público a participar criticamente.

para isso era necessário música, não música adormecedora e com melodias como arabescos bidimensionais, repousantes e paliativos; era preciso fazer vibrar de inquietação sonora a passagem dos personagens do prati-

cável A para o praticável B (do quotidiano para o cisma, do espanto para a verdade, do silêncio para o grito).

Uma palavra sobre a representação: naturalismo expressivo no praticável A; recitativo no praticável B.[...]»<sup>60</sup>

\*

Nos relatórios seguintes Ernesto não adianta muito mais sobre a sua teorização da ingenuidade, relatando antes vários aspectos do seu trabalho de campo<sup>61</sup>. No final do trabalho sobre escultura popular apoiado pela Fundação Gulbenkian, Ernesto contava publicar dois livros, por intermédio da mesma instituição, nos quais sistematizaria a investigação que levava a cabo desde o início da década de sessenta, ou mesmo desde a pesquisa efectuada para o documentário *O Natal na Arte Portuguesa* de 1954<sup>62</sup>. Os livros, com os títulos *O Ingénuo e o Selvagem na Arte Portuguesa* e *Uma Renascença de Fronteira*, não chegaram a ser publicados. Deles restam vários excertos, notas e imagens no espólio depositado na Biblioteca Nacional<sup>63</sup>, e do primeiro conhece-se a planificação<sup>64</sup>. No entanto, Ernesto acabou por publicar parcialmente o conteúdo dessas obras, sob a forma de ensaios, onde se encontra a súpula do seu pensamento sobre arte ingénua<sup>65</sup>.

O texto «O exotismo e o espaço na arte portuguesa quinhentista», publicado na revista *Arquitectura* em 1967<sup>66</sup>, permite avaliar a extensão dos estudos de Ernesto de Sousa sobre arte portuguesa de épocas mais recuadas e perceber a rede de cumplicidades que estabelece entre objectos produzidos em tempos distintos. Neste texto Ernesto aborda aquilo a que chama os «temas da descoberta», isto é, a flora, a fauna e os homens de novos mundos, «o exotismo ultramarino»<sup>67</sup> que a partir do século XIV aparece na iconografia plástica portuguesa, juntando-se a uma já antiga tradição de tematização do mar, cruzada com a terra e a agricultura. Um dos temas da descoberta será o «homem silvestre» ou «homem selvagem» que teria surgido na

iconografia europeia a partir do século XIV após a descoberta dos primeiros habitantes das ilhas Canárias. Mas este «homem silvestre» surge coberto de pêlos, o que Ernesto considera ser já uma elaboração do espanto primeiro e sincero dos descobridores, de que é exemplo máximo a carta do escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, Pêro Vaz de Caminha, ao rei D. Manuel I. Nessa carta os primeiros habitantes do Brasil vistos pelos portugueses eram descritos da seguinte forma: «A feição deles é serem pardos, maneira d'avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam [= nem se importam com] nenhuma cousa cobrir nem mostrar suas vergonhas. E estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostrar o rosto». E, mais à frente: «Ali andavam entre eles três ou quatro moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos, pelas espáduas; e suas vergonhas tão altas e tão çarradinhas e tão limpas das cabeleiras que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha. [...] E uma daquelas moças era toda tinta [= tingida], de fundo a cima, daquela tintura, a qual, certo, era tão bem feita e tão redonda e sua vergonha, que ela não tinha, tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela»<sup>68</sup>. Estes dois excertos foram citados por Ernesto no texto já referido, mas destaco ainda um outro, que ele não menciona:

«[O capitão-mor] perguntou mais se seria bom tomar aqui por força um par destes homens para os mandar a Vossa Alteza e deixar aqui por eles outros dous destes degradados. A isto acordaram que não era necessário tomar por força homens, porque geral costume era dos que assim levavam por força para alguma parte dizerem que há aí tudo o que lhes perguntam, e que melhor e muito melhor informação da terra dariam dous homens destes degradados que aqui deixassem do que eles dariam, se os levassem, por ser gente que ninguém entende; nem eles tão cedo aprenderiam a falar para o saberem tão bem dizer que muito melhor o estoutros não

digam, quando cá Vossa Alteza mandar. E que, portanto, não curassem aqui de, por força, tomar ninguém nem fazer escândalo [= ofensa, agravo], para os de todo mais amansar e apacificar, senão somente deixar aqui os dous degradados, quando daqui partíssemos. E assim, por melhor parecer a todos, ficou determinado.»<sup>69</sup>

A nudez dos índios é descrita por Pêro Vaz de Caminha, tal como os seus adereços (penas, ossos perfurando a pele, pinturas no corpo), com uma inocência desprovida de comentários moralistas de condenação. A nudez é vista com espanto, mas respeitada como hábito daquela população. A diferença é aceite. Em breve esta atitude por parte dos descobridores portugueses mudaria, mas é este primeiro contacto, este *olhar primeiro*, que interessa a Ernesto de Sousa. E é curioso notar que, querendo «amansar e apacificar» estes homens silvestres, os portugueses evitaram, nesta primeira abordagem, causar-lhes ofensas, preferindo deixar dois dos seus a levar homens locais à força para mostrar ao rei. Evitaram, pois, violentar a comunidade que tinham encontrado. O convívio com os índios relatado por Vaz de Caminha indicia aliás a tolerância e o fascínio mútuos, que os levam a trocar objectos entre si, a dançar e brincar juntos e a celebrar uma missa em conjunto, sem nunca perceberem a língua uns dos outros, num ambiente de comunhão entre descobridores e descobertos, sem destrição entre uns e outros. A nudez e candura dos índios é para Pêro Vaz de Caminha sinal da sua inocência, uma inocência anterior ao pecado original, própria dos habitantes do Jardim do Éden<sup>70</sup>.

O homem silvestre, já pudicamente coberto por longos pêlos, é uma interpretação do exótico, uma leitura em segunda mão dos longínquos relatos que iam chegando das novas terras. Mas a apropriação do mar levou a uma modificação iconográfica do homem silvestre, que passa a ser tratado de forma mais realista, naquilo a que Ernesto chama «verismo crítico e/ou fantástico»<sup>71</sup>, e que implica uma

nova atitude perante a diferença — o hábito do diferente, do estranho permite encará-lo como natural, mesmo quando é tratado de forma fantasiada: «É a metamorfose do exotismo, a aceitação da realidade desmitificada: a distância compreendida»<sup>72</sup>. No entanto, o exotismo não desaparece como valor real e convive em simultâneo com o verismo ou temas da teratologia medieval, nomeadamente naquele que é o «lugar alto de hibridismo na história da arte europeia»<sup>73</sup>, o ornamento manuelino.

Além disso, a mudança de mentalidade trazida pela apropriação do mar significa também, segundo Ernesto, um novo sentido do mundo e uma nova consciência do espaço, isto é, uma nova noção de distância, que a nível formal se traduz na passagem quase directa, defende, do românico ao pré-barroco. A ideia de grande distância e a consciência do infinito passam para a linguagem plástica através das formas barrocas, e também através dos temas barrocos: nos temas da Assumpção, da Ascensão, dos voos líricos dos anjos, das paisagens em «ângulo mergulhante», Ernesto vê a corroboração da sua tese.

«Não é evidentemente por acaso que se multiplicam no Portugal da primeira metade do século XVI, a elevação e o voo, tratados com franca eloquência e ênfase barroca. Este fenómeno compreender-se-á num país estreitamente condicionado por uma longa fronteira marítima, e que a excede não em simples navegações costeiras, mas numa primeira apreensão da distância ultramarina. Sem falar numa possível tradição céltica (que predisporia a sensibilidade artística para a aceitação do que está para além do mensurável), o facto em si de se ter arrostado com o mar, em navegações, embora metódica e cientificamente preparadas, dirigidas mesmo assim para um destino vago, largamente desconhecido, explica uma nova dimensão cósmica in-formando e en-formando os objectos estéticos produzidos neste ambiente. Para o homem familiar das caravelas, o mar e o céu confundem-se necessariamente, e navegar, nos séculos de trezentos a quinhentos, teria muito de semelhante, psicológica e emotivamente, com

o acto de voar [...]. Assim o mar, de facto irrepresentável (quando muito os pintores podem descrever uma onda, uma porção limitada, assim o fizeram os japoneses, Courbet e os impressionistas por exemplo), metamorfoseia-se precursoramente na arte portuguesa em termos de espaço infinito, em distância lírica, correlato de crescimento sem limites definidos, erguendo-se do solo e rompendo o quadro até ao infinito.

Estas características oferecem-se como alguns dos aspectos mais característicos da nossa arte. Por um lado, uma espontânea adesão ao realismo e mais tarde a transformação do exotismo em realismo [...]; por outro, a passagem do românico (rural e telúrico) ao pré-barroco, domínio da distância infinita.»<sup>74</sup>

Por via destas associações discutíveis entre temas aéreos e entendimento do infinito, Ernesto encontra duas *invariantes estruturais* na arte portuguesa, pelo menos desde o século XIV: por um lado, o diálogo com o mar e, através dele, com o Outro; ao mesmo tempo, e consequentemente, a mistura «de espiritualismo exaltado e de laicismo»<sup>75</sup>. São estas invariantes, marcas de uma tradição plástica portuguesa, que ele encontra ainda presentes nalguma arte popular, ou, para usar a sua terminologia, ingénua, sobretudo nas obras de Franklim.

O termo «ingénua», que Ernesto vai preferir a «popular», é a tradução directa do francês *naïf* usado por Husserl<sup>76</sup>. «Arte popular» é uma designação vaga, ambígua, e pode referir-se a arte produzida em vários contextos, tanto citadinos como rurais. Com a expressão «arte ingénua» Ernesto pretende falar de objectos produzidos no contexto de uma cultura rural, marcada pela transmissão oral dos saberes e por uma informação *naïve*, a que corresponde o «olhar primeiro» ou a «atitude natural» de Husserl. Essa informação *naïve* tende a condensar todo o saber adquirido numa sincronia, «num presente absoluto, no qual se concentram herança e reflexão potencial», existindo mesmo um «*cogito* pré-reflexivo»<sup>77</sup>. Em contacto com a arte culta o artista ingénua assimila-a de forma parcial e fragmentária e o frag-

mento adoptado torna-se um estímulo para um começo absoluto<sup>78</sup>. Para o artista ingénuo esse fragmento de arte culta vai ter o que Ernesto chama *valor de uso*, um valor que não é económico, mas que é dado pela utilidade-para-si desse pedaço de informação.

«Para nós, [...] a invenção situa-se ao nível da aventura individual ou colectiva, do valor de uso, que se relaciona com aquilo a que Husserl chama começo criador, e é a conversão do adquirido a uma nova actualidade.»<sup>79</sup>

A atribuição de *valor de uso* às coisas corresponde para Ernesto a um máximo de liberdade criativa, a um máximo de abertura perante o mundo<sup>80</sup>. A questão do valor de uso vai ser particularmente explorada na comunicação que apresenta ao I Colóquio do Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, subordinado ao tema *Estética do Romantismo em Portugal*.

Como característica geral do romantismo em Portugal, Ernesto encontra uma «erudição ingénua», particularmente intensa no uso de amálgamas de revivalismos na decoração arquitectónica. Ao contrário do ingénuo de que fala a propósito de Franklim, ou de Rosa Ramalho ou de outros artistas populares, a «erudição ingénua» é predominantemente urbana, mas ainda assim marcada por um passado rural efectivo<sup>81</sup>. As correntes cultas românticas teriam sido assimiladas apenas parcialmente, não se reflectindo na arquitectura, que continuaria marcada pelo estilo chão, mas sim na decoração arquitectónica.

«[...] se, por exemplo, o Palácio da Pena pode ser considerado obra de requinte cultural (e onde a ingenuidade se descobre a um outro nível), é possível encontrar no Romantismo, ou com ele relacionada, toda uma série de obras nas quais se pode verificar que as correntes cultas foram assumidas sem um entendimento canónico das respectivas relações formais e literárias, tomadas como realidades absolutas, descobertas brutas,

novidades totais — ou seja, com um descomprometimento máximo, um máximo valor de uso.»<sup>82</sup>

O valor de uso dos fragmentos eruditos é frequentemente resolvido ao nível formal através do recurso ao inventário: «O inventário é da ordem da maravilha, da ordem da descoberta; da des-ordem: enumera-se aquilo que nos espanta. [...] Sintra é um inventário. O manuelino já o fora — e não é por acaso que o manuelino, como estilo, é uma invenção romântica»<sup>83</sup>. A decoração assim utilizada destrói a ordem arquitectónica e «pode abri-la a insuspeitados valores de uso, quer individuais, quer colectivos»<sup>84</sup>.

A questão do valor de uso e da erudição ingénua no Romantismo vai revestir-se de particular importância na teorização de Ernesto de Sousa, pois para ele é nesta altura que a ingenuidade começa a ser procurada voluntariamente pelo meio culto. O desejo de fuga ao quotidiano, a procura da alteridade, do Outro, a loucura como valor — que Gauguin levará às últimas consequências quando no final do século XIX resolve ir viver para o Tahiti<sup>85</sup> —, são indícios do que Ernesto vai chamar, apropriando-se de uma expressão de José de Almada Negreiros, *ingenuidade voluntária*.

Voltemos porém ao caso específico de Franklim. Embora trabalhando no contexto de uma cultura da oralidade e da aprendizagem mnemónica que passa de pais para filhos, Franklim é um marginal, pois repudia a pedra que a sua família trabalha há várias gerações<sup>86</sup>. Mas mesmo dentro dos objectos que faz, Ernesto encontra também zonas de menor ou maior marginalidade. Franklim trabalha com dois tipos de madeira, um vindo directamente da árvore, de troncos, do qual nascem «temas, tipos e formas estáveis», outro proveniente da madeira apanhada na praia, comida pelo mar, ou proveniente de raízes, que dão origem a «temas instáveis, de mais evidente invenção»<sup>87</sup>. Os temas do primeiro tipo de madeira são geralmente de carácter antropomórfico e representam figuras da mitologia cristã.

Os do segundo são mais abertos à criatividade, figurando monstros e seres fantásticos, muitas vezes perceptíveis só depois de conhecido o título da peça. Ernesto faz uma interpretação simbólica destas diferenças, associando a árvore ao mundo do semelhante, do Mesmo, e a raiz ao mundo do Outro. A árvore é um ser completo, adulto, definido, com uma ordem, ao passo que a raiz é um ser em potência, da qual não se sabe o que pode nascer<sup>88</sup>. Para Franklim era necessário encontrar uma «cadença» na madeira, um certo ritmo ou disposição que lhe sugeriam o que a peça poderia ser, o que, no caso das raízes, se traduz numa «cadença» máxima e numa intervenção mínima do escultor. Intervenção que é porém suficiente para transfigurar o pedaço de madeira e transformá-lo num objecto mágico, de maneira que os objectos produzidos por Franklim «não representam, são... aquilo que representam»<sup>89</sup>.

Franklim assume para Ernesto o papel de guardião dessa corrente profunda que caracteriza a arte portuguesa, quer na relação com o Outro, que por vezes lhe chega literalmente por mar, quer na mistura de laicismo e religião que preside ao trabalho de cada uma das peças. E, mais do que isso, no olhar primeiro e ingénuo que corporaliza nas suas obras, atribuindo valor de uso à informação que lhe é transmitida pelo meio culto — nomeadamente por Ernesto de Sousa. O que o diferencia dos seus familiares canteiros é uma liberdade criativa total, que não põe restrições à mesclagem entre tradição e novidade. Franklim é um artista e não um artesão precisamente porque não se adapta à repetição das fórmulas artesanais, fechadas na sucessiva imitação de si mesmas: «O carácter fruste da pretensa imitação concede não raras vezes ao artesão “ingénuo”, uma espontaneidade e uma vibração que o artesão culto sabe disciplinadamente eliminar»<sup>90</sup>. Outra característica em que a arte ingénua se diferencia do artesanato diz respeito à noção de *acabamento* das obras. O acabamento conduz à eliminação da criatividade individual sobrepondo-lhe uma ideia canónica de perfeição, importada do meio culto,

e que nada mais é do que o academismo<sup>91</sup>. Este tipo de assimilação da informação culta é diferente da que faz o artista ingénuo, que «não apreende formas, aprende comportamentos»<sup>92</sup>.

Uma das últimas peças feitas por Franklim, que morreria num acidente em 1968, é um Senhor de barba com uma pasta na qual foi gravada a pergunta «Onde mora o Franklim?»<sup>93</sup>. Esta pergunta é, para Ernesto, uma manifestação da cultura de oralidade de Franklim, que a usa como legenda, «como nos *comics*, à maneira de diálogo»<sup>94</sup>. Mas importa aqui destacar a segunda leitura que ele faz desta obra, embora a faça num parêntese:

«é também a Obra que visita o seu Autor, parábola de toda a tomada de consciência criadora.»<sup>95</sup>

Depois de Ernesto deslocar a obra de Franklim para o contexto culto com a exposição *4 Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários* e depois de divulgar a sua arte em artigos e ensaios, o processo de aculturação era inevitável. Ainda assim, a partir de Maio de 1964 e durante pouco menos de um ano, Franklim produz apenas sob a influência de Ernesto, graças ao pagamento de uma quantia mensal. Esta avença permitiu que Franklim sobrevivesse apenas (ou quase) da sua arte durante determinado período de tempo, de forma a não se dispersar por outras actividades, e adiou a influência por parte do meio culto em geral, cuja procura poderia levar Franklim à mera repetição de fórmulas vendáveis. E desta forma Ernesto podia ganhar tempo para estudar a sua descoberta. Mas mais do que assegurar para si o mérito da *invenção* de Franklim, este adiamento permitia a Ernesto levar a cabo a missão que se impusera de salvar, para a memória, o modo de criação deste artista.

No entanto, a aculturação começa logo no momento da descoberta — a que Ernesto prefere chamar «encontro»<sup>96</sup> —, ou seja, no

instante em que Ernesto começa a valorizar um trabalho que a comunidade de Franklim não reconhece como válido. Quando Ernesto decide pagar-lhe uma avença mensal para esculpir madeira, os objetos que Franklim produz, bem como as novidades neles introduzidas passam a ter valor económico. Ernesto pode filtrar durante algum tempo a contaminação do meio culto, pode tentar estudar o valor de uso que Franklim ainda concede a alguma informação culta veiculada por si, mas já não pode travar o processo que desencadeou. No momento em que se olha o popular ele começa a desaparecer, e contudo ele não é reconhecível se não for olhado: «o *popular* não pode ser pensado e existir sem o discurso que o designa»<sup>97</sup>.

Uma peça como *Onde Mora o Franklim?* será não só a Obra, com O grande, que visita o seu Autor, com A grande, mas também uma consciencialização da procura e da intervenção do meio culto na sua arte. E por isso o Senhor barbudo com uma pasta na mão que pergunta «Onde mora o Franklim?» é Ernesto de Sousa.

\*

*Tristes Tropiques* são as memórias, escritas mais de quinze anos depois, da experiência de trabalho de campo de Claude Lévi-Strauss sobre várias tribos de índios do interior do Brasil, com as quais conviveu entre 1935 e 1939<sup>98</sup>. A propósito desse livro, e da obra de Lévi-Strauss em geral, Susan Sontag publica em 1963 o texto «The anthropologist as hero»<sup>99</sup>, no qual se refere ao autor de *Tristes Tropiques* como o inventor da profissão de antropólogo como ocupação total, envolvendo um compromisso espiritual semelhante ao do artista, do aventureiro ou do psicanalista<sup>100</sup>. Sontag coloca Lévi-Strauss numa tradição do pensamento francês que mistura *frieza* e *pathos*<sup>101</sup>. Frieza porque a sua antropologia aspira a uma cientificidade que se pensa poder atingir recorrendo ao estruturalismo, *pathos* porque simultaneamente há um empenhamento pessoal e um pessi-

mismo que se desenvolve quando se observa o desaparecimento do objecto estudado — cinco séculos separam a carta de Pêro Vaz de Caminha e o trabalho de Lévi-Strauss, o intervalo suficiente para a chacina quase total dos índios do Brasil<sup>102</sup>. Mas mais ainda, *pathos* porque o antropólogo «está empenhado em salvar a própria alma, através de um curioso e ambicioso acto de catarse intelectual»<sup>103</sup>.

Lévi-Strauss é o antropólogo que se distancia do tipo de análise comparativa etnocêntrica que procura reconhecer no Outro as características do Mesmo, isto é, que estuda e classifica com base nas estruturas da sua própria sociedade, adoptando-as como padrão. O etnocentrismo resulta na atribuição de valor negativo ao diferente, e a compreensão do Outro é feita segundo moldes particulares: «Compreender seria assimilar — no sentido próprio deste verbo: tornar semelhante a si — aquilo que se apresenta do início como diferente, transformar a diferença em identidade»<sup>104</sup>. Lévi-Strauss demarca-se desta abordagem, procurando livrar-se de pré-conceitos em relação à diferença<sup>105</sup>, evitando privilegiar uma sociedade em relação a outra e menosprezando a ideia de progresso que rege as sociedades ditas modernas:

«Qualquer crítico de Lévi-Strauss sério tem, contudo, de lidar com o facto de que, em última análise, o seu formalismo extremo é uma escolha moral, e (mais surpreendentemente) uma visão da perfeição social. Radicalmente anti-historicista, ele recusa diferenciar entre sociedades “primitivas” e “históricas”. Os primitivos têm uma história; mas ela é-nos desconhecida. E a consciência histórica (que não têm), argumenta no ataque a Sartre, não é um modo privilegiado de consciência. Existem apenas o que ele sintomaticamente chama sociedades “quentes” e “frias”. As sociedades quentes são as modernas, conduzidas pelos demónios do progresso histórico. As sociedades frias são as primitivas, estáticas, cristalinas, harmoniosas. Utopia para Lévi-Strauss seria um decréscimo da temperatura histórica.»<sup>106</sup>

No entanto, Lévi-Strauss defronta-se com um outro problema: como impedir a identificação no sentido oposto, reconhecer em si mesmo o Outro?<sup>107</sup> Como evitar a idealização das sociedades primitivas? O desenraizamento a que se força o etnólogo urge-o a procurar uma ideia de sociedade perfeita, pura, sem consciência histórica, cristalizada na sincronia<sup>108</sup>. E contudo Lévi-Strauss rejeita terminantemente essa idealização, acabando por chegar ao seguinte compromisso:

«As outras sociedades não são talvez melhores do que a nossa; mesmo se nos sentimos inclinados a acreditar nisso, não temos à nossa disposição nenhum método para prová-lo. Conhecendo-as melhor, ganhamos, no entanto, um meio de nos libertarmos da nossa, não porque ela seja absolutamente ou apenas má, mas porque é a única de que temos de nos libertar: libertamo-nos pelo estudo dos outros. Pomo-nos assim em condições de abordar a segunda etapa que consiste, sem nada reter de nenhuma sociedade, em utilizar todas para pôr em evidência esses princípios da vida social que nos será possível aplicar à reforma dos nossos próprios costumes e não aos das sociedades estrangeiras: em virtude de um privilégio inverso do anterior, é apenas a sociedade à qual pertencemos que estamos em situação de transformar, sem arriscarmos a sua destruição; pois essas modificações vêm também dela quando nela as introduzimos.»<sup>109</sup>

A única forma de compensar o desaparecimento destas sociedades frias é, pois, aprender com elas, guardar o que elas têm de melhor e aplicá-lo na construção de uma sociedade melhor, na transformação da nossa sociedade<sup>110</sup>. Esta missão que o antropólogo se auto-impõe, está estreitamente associada, segundo Susan Sontag, ao desempenhar do papel de herói: «O antropólogo não só carrega o luto do mundo frio dos primitivos, mas a sua custódia também. Lamentando entre as sombras, lutando para distinguir o arcaico do pseudo-arcaico, ele age segundo um heróico, diligente e complexo pessimismo moderno»<sup>111</sup>. No pensamento pós-marxista, descrente

do progresso, de Lévi-Strauss permanece no entanto um fundo de optimismo nessa heroicidade presente no acto de resgate da pureza primitiva, para com ela tentar o salvamento da sociedade moderna.

Podemos reconhecer este paradigma do «antropólogo como herói» no Ernesto de Sousa estudioso da arte popular. Também ele prevê o desaparecimento do seu objecto, também ele luta com a contradição irresolúvel gerada pela sua presença (simbolizando toda a contaminação erudita, civilizada, moderna) — salva-se o objecto à custa da sua corrupção — e também ele a supera da mesma forma: através de um acto heróico que vê uma esperança, neste caso para a arte portuguesa, na aprendizagem daquilo que o popular tem de melhor, a atitude ingénua<sup>112</sup>.

Há de facto uma libertação semelhante à de Lévi-Strauss no estudo do Outro por parte de Ernesto, uma libertação face à linguagem artística do neo-realismo, com a qual se vinha mostrando algo desiludido, ao mesmo tempo que a sua atenção se começava a voltar para artistas que pouco ou nada tinham a ver com a produção pictórica neo-realista<sup>113</sup>. E curiosamente (ou não) Lévi-Strauss também retira a mesma ideia de olhar primeiro, formulado doutra maneira, do seu objecto:

«A fraternidade humana adquire um sentido concreto ao apresentar-nos na tribo mais pobre a nossa imagem confirmada e uma experiência da qual, como de tantas outras, podemos assimilar as lições. Reencontraremos, mesmo nelas, uma frescura antiga. Pois sabendo que desde há milénios o homem não conseguiu senão repetir-se a si próprio, acederemos a essa nobreza de pensamento, que consiste, para além de todas as repetições desnecessárias, em dar por ponto de partida às nossas reflexões a grandeza indefinível dos começos. Uma vez que ser homem significa, para cada um de nós, pertencer a uma classe, a uma sociedade, a um país, a um continente e a uma civilização; e que para nós, Europeus e terrestres, a aventura no coração do Novo Mundo significa em primeiro lugar que ele não é o nosso e que transportamos connosco o crime da sua destruição; e em

seguida que não voltará a haver outro: regressando a nós próprios por essa confrontação, saibamos pelo menos exprimi-la nos seus termos iniciais — num lugar, e referindo-nos a um tempo em que o nosso mundo perdeu a oportunidade que lhe era oferecida de escolher entre as suas missões.»<sup>114</sup>

Portanto, se se inverter o processo de assimilação, se nos tornarmos semelhantes ao Outro, se se transforma a identidade em diferença, o Outro, ou o que é essencial nele, fica salvaguardado<sup>115</sup>. O que se faz é atribuir valor de uso à informação obtida junto do Outro.

Mas há ainda um outro paradigma a discutir, o paradigma do «artista-como-antropólogo», que Joseph Kosuth teorizou em 1975, naquilo que consistiu num radical afastamento das suas primeiras ideias formuladas no final dos anos sessenta a propósito da arte conceptual<sup>116</sup>.

No texto «The Artist as Anthropologist»<sup>117</sup> Joseph Kosuth argumenta que o artista é em relação à sua sociedade um antropólogo comprometido, detentor de uma *praxis* que modifica a sociedade no acto de a retratar<sup>118</sup>. Diferencia-se, pois, do simples antropólogo, que estando habitualmente fora da comunidade que estuda, não pode, segundo Kosuth, ter o mesmo tipo de acção sobre ela, nem o mesmo comprometimento. Diz ele: «[...] qualquer efeito que [o antropólogo] tenha nas pessoas que estuda é similar ao efeito de um acto da natureza. Ele não faz parte da matriz social. Ao passo que o artista, enquanto antropólogo, opera no mesmo contexto sociocultural de onde surgiu. Está totalmente imerso e tem um impacto social. As suas actividades dão corpo à cultura»<sup>119</sup>. O artista quer influir na sociedade que o influi a ele, e da qual pretende aprovação<sup>120</sup>. Mas Kosuth vai ainda mais longe:

«O sucesso do artista é entendido nos termos da sua *praxis*. Arte *significa* *praxis*, logo qualquer actividade, incluindo a actividade da “arte teórica”, é *praxiológica*. A razão pela qual tradicionalmente não se considerou o historiador de arte ou o crítico como artista é porque devido ao Modernismo (Cientismo)

o crítico e o historiador de arte mantiveram sempre uma posição fora da praxis (a tentativa de obter objectividade assim o obrigou), mas ao fazê-lo, transformaram a cultura em *natureza*. Esta é uma das razões pelas quais os artistas sempre se sentiram alienados dos historiadores e críticos de arte.»<sup>121</sup>

O historiador de arte e o crítico de arte, tal como o simples antropólogo, observaram o seu objecto de fora, como um cientista observa a natureza. Se, porém, o historiador e o crítico de arte se assumirem como antropólogos *engagés*, se a sua actividade se traduzir numa *praxis* em vez de se limitar à simples elaboração teórica, então nada, podemos deduzir das palavras de Kosuth, os separará do artista-como-antropólogo. Equivaler-se-ão.

Utilizando como instrumentos operatórios os dois paradigmas mencionados, podemos distinguir então em Ernesto um terceiro paradigma, do *artista-como-antropólogo-como-herói*, visto que, embora a sua antropologia seja aplicada a um Outro — o popular, o rural, o ingénuo —, é na arte culta, de que é representante como crítico (e como realizador de cinema, é bom não esquecer), que ele quer intervir, ou melhor, é a arte culta que ele quer salvar. É o meio cultural que o determina que ele quer influenciar, e deseja ser reconhecido por esse mesmo meio nesse acto de influência. E essa influência, exercida enquanto crítico e teórico, virá mais tarde a ser entendida pelo próprio Ernesto como a *praxis* que o torna artista<sup>122</sup>. A possibilidade de ser artista por via teórico-crítica é consciencializada e depois amplamente explorada por Ernesto de Sousa a partir da década de setenta, mas está já latente a partir de meados dos anos sessenta, quando através dos seus estudos de arte popular elabora uma teoria da ingenuidade.

Hal Foster, um autor que continua a colocar o problema do comprometimento político do artista, propõe num texto — cujo título, «The Artist as Ethnographer», ecoa o de Susan Sontag e, sobretudo, o de Joseph Kosuth<sup>123</sup> — uma reflexão baseada na constatação de um des-

locamento de paradigma. Recorrendo ao texto de 1934 de Walter Benjamin «O Autor Enquanto Produtor», Foster avança a tese de que se a determinada altura o comprometimento político dos artistas significava alinhar junto de um proletariado e tentar contribuir para a sua luta, agora<sup>124</sup> os artistas de esquerda têm um empenhamento político junto do Outro cultural ou étnico. Esta mudança é significativa na medida em que se transita de um objecto que é definido em termos de uma *relação económica* para um outro definido em termos de *relação cultural*<sup>125</sup>. Num caso ou noutro o problema está em evitar o paternalismo ideológico que surge na medida em que dois mitos persistem, por vezes associados entre si, na relação do meio cultural de esquerda com o Outro: aquilo a que Hal Foster chama a *assumpção realista*, que vê o Outro, proletário, cultural ou étnico, como detentor da Verdade, como representante da realidade e não da ideologia, por ser socialmente reprimido, politicamente transformador ou materialmente produtivo; e a *fantasia primitivista*, que consiste em crer que o Outro (habitualmente étnico) terá acesso a processos psíquicos ou sociais primordiais dos quais o sujeito branco, ocidental, civilizado, está excluído<sup>126</sup>. Estes dois mitos povoam os discursos da modernidade, artísticos ou não, quer quando se atribui valor positivo ao Outro, quer quando se lhe associa um valor negativo. Hal Foster, procurando desconstruir estes dois mitos, reitera o apelo de Benjamin ao artista de esquerda, para que a sua luta seja feita ao lado do Outro e não *sobre* ele.

Esta desconstrução é mais complexa do que o que aqui se resume e, recorde-se, é feita a propósito de arte mais recente. Partindo da análise de Hal Foster, interessa aqui constatar que esta deslocação de uma *relação económica* para uma *relação cultural* com o objecto ocorre em Ernesto de Sousa. No caso do neo-realismo português, a poesia, a pintura, a ficção focam não um proletariado, que mal existia em Portugal, mas o meio rural. Além disso, a simples presença num texto das palavras «proletário» ou «proletariado», significava corte certo pela censura. A ruralidade do país era, de resto, tema frequentemente exaltado

e mitificado pelo próprio Estado Novo, logo, textos que versassem sobre o mesmo assunto não eram, em princípio, de corte imediato.

De qualquer forma, é uma relação económica que separa o meio intelectual neo-realista do meio rural. O tema (o conteúdo) da arte neo-realista é a miséria, a fome, as más condições de trabalho, a exclusão social dos camponeses. A arte neo-realista funciona frequentemente como denúncia da sua condição social e económica e mesmo um programa como o do «Ciclo do Arroz», por muito que se aproxime de uma prospecção etnográfica, a aprendizagem que dela resulta reincide, nas artes plásticas e escritas, no retratar de uma classe oprimida. Embora o estudo de arte popular que Ernesto leva a cabo nos anos sessenta se centre num contexto ruralizante, a relação com o seu objecto é já de outra ordem. É da ordem etnográfica e antropológica: não se trata mais de apelar ao retrato do país profundo para com ele desencadear a revolução política, trata-se de aprender com uma realidade cultural diferente. Um dos sinais desta deslocação em Ernesto de Sousa está na focagem na «arte popular» e não nos «artistas populares». E mesmo quando destaca Franklim, adiantando dados pessoais sobre ele, é sempre em função dos objectos que ele produz — a sua pobreza, o seu alcoolismo, a condição de engraxador etc. são perfeitamente secundários (o que não significa irrelevantes) no estudo feito por Ernesto de Sousa.

A alteridade muda de sentido: secundariza-se a alteridade entendida como miséria, fome, pobreza, exploração, e privilegia-se a alteridade presente na tradição cultural popular, onde se encontra uma transparência ausente do meio culto — a arte popular detém algo mais puro, mais autêntico do que a arte culta: a ingenuidade.

Este deslocamento de paradigma é, talvez, a mais importante mudança no pensamento de Ernesto de Sousa<sup>127</sup>.

Walter Benjamin centra o seu texto «O Autor Enquanto Produtor» em algo que Hal Foster menciona de passagem sem explorar: como concii-

liar uma correcta tendência, do ponto de vista político, na arte, o que significa necessariamente uma perda da autonomia do artista (Benjamin refere-se em concreto ao escritor) — não admitida pelos artistas ao serviço da burguesia mas assumida pelos artistas que alinham com a causa do proletariado —, com a qualidade das obras produzidas?

«Proponho-me mostrar-vos que a tendência de uma poesia só está politicamente correcta se, do ponto de vista literário, também estiver correcta. Isto quer dizer que a tendência política correcta implica uma tendência literária. E para completar a ideia desde já: esta tendência literária que está contida, implícita ou explicitamente, em qualquer tendência política *correcta* — esta, e nada mais do que esta, determina a qualidade da obra. *Por essa razão*, a tendência política correcta de uma obra implica a sua qualidade literária, porque engloba a sua tendência literária.»<sup>128</sup>

Este problema é análogo ou coincide mesmo com a velha que-rela entre forma e conteúdo<sup>129</sup>. Para resolver esta questão Benjamin avança com o conceito de técnica, que define como «aquele que, nos produtos literários, torna acessível uma análise imediata e materialista da sociedade»<sup>130</sup>. O problema que Benjamin coloca, entrando assim no debate sobre o realismo e vincando a sua posição face a Lukács, ou face ao realismo socialista, é o de que é impossível uma arte revolucionária quando a técnica é reaccionária. E adianta:

«Estamos, designadamente, perante o facto [...] de o aparelho burguês de produção e publicação poder assimilar, e mesmo propagar uma espantosa quantidade de temas revolucionários, sem que com isso ponha seriamente em causa a sua própria existência, ou a da sua classe de proprietários.»<sup>131</sup>

Não basta, pois, ser solidário com a causa do proletariado, é preciso lutar ao lado dele. Combater a favor do proletariado com técnicas artísticas burguesas implica o tal paternalismo ideológico

comentado por Hal Foster. A leitura de Foster omite, porém, que a questão do paternalismo ideológico está, em Benjamin, directamente relacionada com a discussão da técnica. Técnicas artísticas burguesas implicam, para o autor alemão, paternalismo ideológico porque o artista se coloca num plano diferente do proletário, uma diferença que ocorre no sentido vertical: o artista está num plano superior ao proletário. Perpetua-se, então, o *status quo* da sociedade, mesmo que o tema (o conteúdo) seja revolucionário: «[...] a tendência política, por muito revolucionária que pareça, actua como contra-revolucionária enquanto o escritor se orienta apenas pela sua convicção sem ter experimentado, na qualidade de produtor, a sua solidariedade com o proletariado»<sup>132</sup>. O artista tem de trair a sua técnica de origem burguesa:

«Os activistas e representantes do neo-realismo podem comportar-se como quiserem: não conseguem impedir o facto de a própria proletarização do intelectual quase nunca fazer um proletário. Porquê? Porque sob a forma de cultura, a classe burguesa deu-lhe um meio de produção que, devido ao privilégio da mesma, o torna solidário com ela e, mais ainda, a ela com ele. É, pois, completamente correcta a afirmação de Aragon, noutro contexto: “O intelectual revolucionário começa por aparecer, principalmente, como traidor da sua classe de origem”.»<sup>133</sup>

A traição da classe de origem não implica, contudo, uma fusão com o proletariado. O artista continua a estar num plano diferente, mas a diferença estabelece-se numa relação horizontal. Para se envolver de facto na luta revolucionária e colocar-se nesta relação horizontal face ao proletariado, o intelectual terá então de se confrontar com a reinvenção, diz Walter Benjamin, das técnicas de produção artística<sup>134</sup>. E qual é o modelo eleito por Benjamin como capaz de melhor transmitir uma tendência correcta, porque o faz através de uma técnica também ela revolucionária, e, mais, perfeitamente ajustada às

exigências da luta ao lado do proletariado, porque o chama, na condição de espectador, a *fazer parte do espectáculo*? É precisamente o modelo do teatro épico de Bertolt Brecht.

«A tendência é a condição necessária, mas nunca suficiente, de uma função organizativa da obra. Isto exige, além do mais, um comportamento indicativo e instrutivo daquele que escreve. E, hoje, isso deve ser exigido mais do que nunca. Um autor que não ensina os escritores, não ensina ninguém. É, pois, determinante do carácter de modelo da produção, em primeiro lugar, a orientação dos outros produtores para a produção e, em segundo, a disponibilização de um aparelho melhorado. Designadamente, este aparelho é tanto melhor quanto maior capacidade tiver de atribuir a produção ao consumidor, resumindo, de transformar os leitores ou espectadores em participantes. Já existe um tal modelo, de que aqui só posso falar indicativamente. Trata-se do teatro épico de Brecht.»<sup>135</sup>

Se «o progresso técnico é o fundamento do político»<sup>136</sup>, então pode afirmar-se que o neo-realismo português, a nível plástico, falha completamente, visto que o revolucionário se limitou ao conteúdo, mesmo que a nível teórico as propostas tenham apontado noutra direcção<sup>137</sup>. Querendo desesperadamente falar com o espectador, transmitir-lhe uma visão do mundo, o neo-realismo descurou que uma nova visão do mundo não podia ser transmitida com as técnicas herdadas de uma sociedade que tanto queria transformar. Faltou-lhe essa tração da classe de origem — ao nível da linguagem estética, pelo menos — que na esmagadora maioria dos casos era a burguesia. Isto mesmo foi notado por Eduardo Lourenço, a propósito da poesia neo-realista portuguesa:

«A poesia neo-realista pertence, sem dúvida possível, ao universo clássico da nossa poesia. O mundo enquanto ordem (ou desordem) social é posto em questão, mas não a *linguagem* através da qual a contestação tem lugar.

É aqui que se vê como uma poesia destinada a manifestar a má-consciência de um mundo é ela mesma, no seu mais original impulso, fruto de uma boa-consciência ideológica. A força e o domínio que esta tomou só puderam (poeticamente) ser o que foram mercê dessa atitude, digamos, respeitosa, em relação à matéria mesma da própria poesia. A linguagem é tomada como imediata apropriação racional do mundo, não como a figura mesma do mundo que cabe ao poeta reestruturar reinventando-a e reinventando-se com ela. Neste capítulo foi o neo-realismo de uma extrema timidez. A urgência do combate ideológico parece ter eclipsado a do único combate poético inadiável, aquele que de cada vez o homem-como-linguagem trava com a linguagem-como-homem que lhe foi dada. Esse quebrar a cabeça contra o muro da Linguagem que tão precioso nos tornou um Pessanha ou um Sá-Carneiro não se encontra no neo-realismo. Aqui como no campo da Ideologia os seus poetas habitam e falam a partir de uma “terra da harmonia” que nenhuma negrura, nenhuma desconfiança em relação ao Verbo, nenhuma noite que os englobe e arranque à aposta racional que subjaz à sua vocação foi capaz de sacudir.»<sup>138</sup>

É este falhanço que Ernesto de Sousa tenta superar. A absorção para a arte culta da categoria do ingénuo é para ele a única forma possível de ultrapassar a crise do neo-realismo sem abdicar das suas causas. É a única maneira de tentar fazer tábua rasa da linguagem artística do neo-realismo, que se provara ineficaz na tradução dos ideais que pretendia de algum modo transmitir. A ingenuidade é a ferramenta que lhe permite pensar do zero, com total abertura, numa nova linguagem artística, ou melhor, em novas linguagens artísticas. E no entanto, o neo-realismo está lá: na tentativa de partir de algo especificamente português, que vem da cultura da oralidade, popular, secular; na convicção de que é possível, através de uma arte informada por um olhar ingénuo *voluntário*<sup>139</sup>, modificar o olhar do espectador e levá-lo a participar na obra de arte, logo na sociedade;

na influência marcante de um autor do realismo que tentou transformá-lo por dentro, Bertolt Brecht; e finalmente, está presente o neo-realismo sem formulário estético, encarado como atitude perante o mundo — simplesmente, essa atitude mudou.

\*  
\*   \*

#### A SOBREVIVÊNCIA DA INGENUIDADE

A partir de Março de 1959 e até Agosto de 1961, Ernesto publica na *Seara Nova* uma série de fotografias de escultura portuguesa, uma por cada número da revista, acompanhadas de um pequeno texto. Nessa série, a que chamou «Aspectos da Escultura em Portugal», tentava inventariar alguns exemplos da vitalidade da escultura portuguesa, que consistiam sobretudo em pormenores escultóricos isolados do seu contexto arquitectónico, recolhidos entre frisos, portais, janelas, capitéis, colunas de igrejas e de outros edifícios medievais, renascentistas ou barrocos do país. Com o inventário desses pormenores, alguns deles esquecidos até então, procurava contribuir para o início de uma consciência da tradição escultórica portuguesa, uma consciência que pretendia ao nível formal, adquirida através da observação dos objectos em si. Ernesto considerava a escultura o domínio artístico menos estudado do nosso país<sup>140</sup>. As fotografias da *Seara Nova* e outras inéditas foram depois reunidas e publicadas em 1965 no livro *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*<sup>141</sup>. Sendo um livro que se propunha contribuir para o estudo da escultura em Portugal, é interessante verificar que essa proposta se faz ao nível da imagem, funcionando o texto como preâmbulo às reproduções fotográficas, que, condensadas no final do livro, são acompanhadas por pequenas notas, algumas correspondentes, pelo menos parcialmente, às publicadas com as fotografias da *Seara Nova*<sup>142</sup>. O que

Ernesto propõe então para o estudo da escultura portuguesa é um novo olhar sobre os objectos, dando à imagem do objecto o mesmo estatuto — senão mesmo um estatuto superior — que a um texto teórico sobre o mesmo objecto<sup>143</sup>.

Depois de uma resenha crítica da historiografia da escultura em Portugal, apontando algumas directivas para um método de trabalho<sup>144</sup>, Ernesto expõe as suas ideias sobre o papel da fotografia na abordagem do seu objecto de estudo. Aliás, dedicará uma parte importante dos seus relatórios para a Gulbenkian à imagem, justificando no primeiro o método de recurso à fotografia.

Essa justificação passa, em primeiro lugar, pela sua definição de escultura.

«A escultura tem o carácter discursivo da pintura, e, simultaneamente, tem da arquitectura a propriedade de definir um espaço, que é já um *espaço social*. Uma peça escultórica é, neste sentido, e objectivamente, menos ambígua que uma pintura. Por outras palavras: uma escultura é, antes de mais, um objecto em acção. Onde quer que seja colocada, define e organiza o espaço à sua volta. Independentemente da contemplação que lhe concederemos, ela impregna logo os nossos gestos, contamina as nossas intenções.»<sup>145</sup>

Se é um objecto que determina o espaço em que está e cujo usufruto estético depende da relação dialéctica com esse espaço e com o espectador, como se pode então reproduzir uma escultura? Este problema torna-se premente visto que Ernesto se propõe inventariar uma série de casos e considera, aliás, a inventariação como etapa inicial de qualquer investigação, sobretudo tratando-se de uma investigação num domínio pouco estudado como se encontrava a escultura portuguesa<sup>146</sup>. Neste ponto Ernesto coloca-se na esteira de alguns pioneiros no estudo da escultura (e da arte) em Portugal, a quem presta homenagem, procurando colocar o seu trabalho sempre em continuidade com o deles. Alguns desses estudiosos, como por

exemplo Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo, José de Figueiredo, Virgílio Correia, Reynaldo dos Santos ou Diogo de Macedo, apontavam constantemente para a necessidade de olhar os monumentos antes de sobre eles escrever e para a falta que fazia um trabalho de recolha sistemática das obras de escultura do país.

Ernesto apresenta o cinema e a fotografia como instrumentos de recolha por excelência e como parte fundamental de uma metodologia do estudo da escultura<sup>147</sup>. Recorrendo à referência feita por Rodin à estátua do marechal Ney, da autoria de François Rude como susceptível de ser apreciada em pleno apenas em movimento, Ernesto generaliza este comentário a toda e qualquer obra escultórica:

«A deslocação do espectador, descobrindo no tempo diferentes movimentos da acção figurada, reconstituía o dinamismo escultórico. Esta demonstração só por si justificaria o cinema como elemento de descoberta íntima da forma plástica. [...] Mas é de fotografia que este livro principalmente se ocupa. Não se trata de fotografia estática, documental, para a qual, de resto, nos faltaria ciência e material. Mas de uma fotografia entendida, digamos, mais subjectivamente. *Uma fotografia em movimento*, muito perto do cinema, que intervém esteticamente e interpreta a obra, denunciando-lhe a nervura epidérmica, o carácter da composição, a mediação pictural, os compromissos espaciais; ou mais simplesmente, isola e personaliza um pormenor dando-lhe existência na memória [...]. O homem moderno dispõe (e deve utilizá-las a fundo) de novas técnicas *de ver, de ouvir, de sentir*. A fotografia, o registo sonoro, o cinema e os respectivos meios de difusão, livro, televisão, sala de espectáculos, completam os nossos olhos e os nossos modernos ouvidos: aumentam-lhes a memória. E não é só a memória-recordação, mas a memória-descoberta e a memória-valor de ser algo.»<sup>148</sup>

A fotografia que Ernesto propõe é então, não uma fotografia-documento, mas uma fotografia-interpretação<sup>149</sup>, que aumenta a

memória. Mas esta memória é aqui entendida como uma «memória solidária com a imaginação»<sup>150</sup>, uma memória que possibilita um novo olhar sobre as coisas, uma memória, enfim, entendida em sentido husserliano.

Ernesto vê na fotografia — a fotografia-interpretação, a fotografia que é um novo olhar, e é nesse sentido que deve ser entendida a ideia de uma fotografia em movimento, pois trata-se do movimento que nasce dos inúmeros novos olhares possíveis sobre o objecto — um mecanismo de modificação (ou variação) neutralizante, ou seja, um mecanismo que põe entre parênteses a experiência adquirida sobre determinado objecto, possibilitando o conhecimento da sua essência. É, pois, uma forma de operar a redução fenomenológica e de causar uma «admiração» sobre o objecto. Mas a fotografia não funciona apenas em função do objecto, pois é ela própria susceptível de usufruto estético. Ernesto introduz então um outro conceito husserliano, o de *objecto-retrato*, resultante da «modificação de alguma coisa, que sem esta modificação se apresentaria em pessoa»<sup>151</sup>, isto é, «operacionalmente a fotografia é uma modificação da neutralidade, mas é também, em si própria, uma aparição perceptiva»<sup>152</sup>: modifica o objecto original, e ao apresentar-se como modificação torna-se também num objecto. Esta natureza dupla confere-lhe o estatuto de objecto-retrato.

Uma outra vantagem do recurso à fotografia no estudo da escultura é a possibilidade de comparação simultânea entre vários objectos ou entre vários aspectos do mesmo objecto<sup>153</sup>, o que por sua vez potencia a variação da imaginação, e consequentemente a redução fenomenológica, a conversão do olhar:

«Rigorosamente, para nós, a fotografia, ou melhor, a imagem fotográfica, é uma modificação neutralizante, um faz-de-conta, e enquanto tal, também uma afirmação do sensível na sua glória. A comparação de duas fotografias, por sua vez, é um jogo de reduções que, embora recíproco, tomamos arbitrariamente num único sentido: o esclarecimento, a con-

versão do olhar mais do que a compreensão — que está aquém ou além — da realidade da nossa escultura de expressão popular.»<sup>154</sup>

Para tornar operante esta conversão do olhar possibilitada pela fotografia, Ernesto opta por fotografar sobretudo fragmentos, isolados do complexo escultórico e/ou arquitectónico a que pertencem, inseridos num novo espaço, que é o espaço determinado pela vizinhança das outras imagens, em cima de mesa, dentro de um livro, na parede de uma casa. Ernesto propõe usar a fotografia para uma *estética do fragmento*<sup>155</sup> que ele entende não como o abandono da totalidade, mas «apenas um caminho de descoberta, na obra de arte, daquilo a que Cézanne chamou “la petite sensation”, ficando assim em condições de reintegrar a parte no todo [...]»<sup>156</sup>

E, finalmente, a imagem fotográfica funciona como minimizadora da «angústia» da experiência estética, operando um ritual de luto face ao seu referente: a Morte é o *eidós* da fotografia<sup>157</sup>.

«[...] há na fotografia uma como que presença mágica do ausente (particularizando uma concepção de Sartre, referida à imagem em geral). O ausente é neste caso a obra de arte, a escultura, de que a fotografia passa a ser um analogon de uma consciência de imagem. Mas a fotografia é valor em si própria. Em particular: é como que um ritual de luto [...]. Aplicada ao nosso caso, esta última verificação permite ver sob uma nova luz o carácter neutralizante da fotografia. De que luto se tratará? É o luto da experiência estética cuja contrapartida daquela exigência de presença (o objecto estético é o sensível na sua glória) é a sua irremediável evanescência. [...] A experiência estética-qualquer situa-se contraditoriamente no fluxo do vivido. Contraditoriamente porque ela é, por um lado, apelo irrecusável ao prazer, e cada prazer exige — como diria Zaratustra — “eternidade, eternidade profunda”. Ora se podemos ter a ilusão de que permanecemos, e permanecem os amigos eternamente presentes, essa ilusão é-nos constantemente recusada na experiência estética. Não conheço

estudos aprofundados deste carácter angustiante da obra de arte. E no entanto só esta característica explicará toda uma série de comportamentos sociais de apropriação da obra de arte, apropriação colectiva ou individual. Neste sentido, o “livro de arte” (o livro de reproduções fotográficas, a preto e branco ou a cores, de obras de arte) e a sua proliferação no nosso tempo, pode comparar-se às catedrais. São dois exemplos de apropriação colectiva [...]. Não tão ambígua como o cinema (aí a apropriação colectiva faz-se em salas escuras onde cada presente se ausenta rigorosamente dos outros diante da evanescência fílmica) o livro de arte (propriedade individual) realiza sincronicamente milhares de apropriações individuais e constitui a colectividade dos seus possuidores, que são os utentes de um ritual de ausência, de um ritual de morte: a morte da experiência estética.»<sup>158</sup>

Esta experiência estética que morre, que tem a duração do olhar, é a experiência da ingenuidade. Ao usar a fotografia, Ernesto prolonga a vida da ingenuidade, assegura-lhe a *sobrevivência*, não através do original, mas através de um olhar ingénuo sobre o original, fixado pelo objecto-retrato que é a fotografia. Esse olhar ingénuo não é só o plano escolhido, é também a luz, o contraste, a relação com o fundo e, eventualmente, a relação com outras imagens.

O termo *sobrevivência* (*Nachleben*) é aqui pedido de empréstimo a Aby Warburg, por intermédio de Georges Didi-Huberman<sup>159</sup>. Aby Warburg (1866-1929), oriundo de uma antiga família de banqueiros de Hamburgo, renunciou aos benefícios de primogénito a favor dos irmãos em troca de uma avença familiar que lhe permitisse prosseguir os seus estudos de arte, em particular sobre a Renascença italiana<sup>160</sup>. Na verdade, o seu trabalho sobre a permanência da Antiguidade pagã ultrapassava muito o Renascimento no sentido estrito e cronologicamente estanque que a história evolutiva dos estilos habituou a reconhecer. Rapidamente a sua análise extravasa para todo e qualquer fenómeno de «renascimento». A *Kulturwissenschaft* (ciência universal

da cultura) a que aspirava absorvia uma quantidade infinita de conhecimento, com um sem-número de possibilidades combinatórias dentro de si, e, por isso, um sem número de redes de ligações e relações entre objectos aparentemente não relacionáveis, porque vindos, por exemplo, de épocas, zonas geográficas, contextos ou civilizações completamente diferentes. Em 1902 Warburg fundou a sua Biblioteca, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, pensada exactamente segundo a ideia de uma «ciência universal da cultura». Crescerá de ano para ano, sustentada pela fortuna familiar a que Warburg recorre progressivamente mais, tendo acumulado à data da sua morte 60 000 volumes. A organização dos livros na Biblioteca não obedecia a critérios cronológicos ou autorais ou sequer temáticos, e muito menos a fronteiras disciplinares. Obedecia antes ao que chamava a lei da «boa vizinhança», estando um livro junto de um outro vizinho que complexificava e colocava problemas à leitura do primeiro e este ao pé de outro que levantaria ainda outras interrogações, relacionando-se entre si os mais díspares autores e assuntos. Tratava-se de um labirinto no qual qualquer investigador ficaria irremediavelmente perdido, mas simultaneamente fascinado, pelas infindas vias de conhecimento que se abriam diante de si. Era na verdade uma biblioteca em permanente movimento, pois Warburg deslocava constantemente os livros, reclassificando-os ao sabor das suas ideias e reflexões.

Na entrada da Biblioteca encontrava-se a palavra grega para «memória», *Mnemosyne*, também título de outro dos seus projectos maiores, iniciado em 1927 e incompleto à data da morte de Warburg, o *Bilderatlas*. Tratava-se de conjuntos de imagens, colocadas em painéis de fundo negro segundo também uma lei de «boa vizinhança», sendo o seu objectivo aquilo que tem vindo a ser descrito como uma história de arte feita de imagens<sup>161</sup>.

«Nesses painéis, as imagens (recortes de livros, de revistas, cartas de *tarot*, mapas) articulavam-se em possibilidades combinatórias que se foram

sucedendo ao longo do tempo, sem chegar a uma versão definitiva, final. Não chegar a uma versão final era, provavelmente, a sua própria natureza, porque a questão suscitada pelo método de Warburg dizia respeito ao critério de conexão, de ligação entre as imagens.»<sup>162</sup>

A boa vizinhança era determinada, no caso das imagens, segundo a presença daquilo a que Warburg chamou *Pathosformeln*, fórmulas de *pathos*, que Giorgio Agamben definiu como «um entrelaçado indissolúvel entre uma carga emocional e uma fórmula iconográfica no qual é impossível distinguir a forma do conteúdo»<sup>163</sup>. Segundo Warburg, essas fórmulas expressivas, essas curvas que indiciam determinado movimento, determinada tensão, permanecem na memória colectiva e regressam continuamente, renascendo quando solicitadas por determinada época<sup>164</sup>. São elas, pois, as *Nachleben*, as sobrevivências.

A construção do *Bilderatlas* baseava-se naquilo a que Warburg chamava «iconologia do intervalo»<sup>165</sup>, que se refere à possibilidade de a imagem, ou o símbolo, emergir do contexto histórico em que foi criada e condensar em si tanto a possibilidade de regressão como de progresso<sup>166</sup>, ou, para usar uma expressão de Georges Didi-Huberman, a possibilidade de se tornar um *anacronismo*<sup>167</sup>. Trata-se de conceber a imagem com um potencial combinatório, um potencial de atracção que lhe permite ressurgir na história, sobreviver. O «intervalo» será a «terra-de-ninguém»<sup>168</sup> prévia a qualquer combinação. Ressalve-se que a conexão entre imagens de que aqui se fala não é feita segundo os seus conteúdos nem segundo semelhanças formais entre elas. Trata-se de conexões «entre gestos, entre acções», entre *pathosformeln* não para «estabelecer constantes (e portanto, reduzir à mesmidade), mas, muito pelo contrário, para detectar tensões e apresentá-las experimentalmente»<sup>169</sup>. Assim, uma imagem liga-se a outra e o intervalo entre ambas é o espaço de conexão potencial por excelência<sup>170</sup>. As possibilidades combinatórias são, na verdade, infinitas e Warburg depressa se deve ter dado conta de que não era

possível terminar o projecto do *Bilderatlas* e apresentar um número definido de painéis com imagens «arrumadas». Se a natureza das imagens é a sua possibilidade combinatória, então o objectivo central do *Bilderatlas* tornar-se-ia, necessariamente, o processo de ligação em si, numa eterna movimentação de imagens, à semelhança do que acontecia com os volumes da Biblioteca Warburg. O movimento é a palavra-chave para o entendimento de Aby Warburg: «o movimento pensado ao mesmo tempo como objecto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como desígnio do saber que pretende dizer algo sobre elas»<sup>171</sup>.

É necessário perceber que esta estética de movimento implica também constantes conexões temporais, visto sincronizar diferentes imagens de diferentes tempos num mesmo espaço que é o painel forrado a negro. Por isso podemos relacionar a «iconologia do intervalo» com outro conceito de Warburg, importado da terminologia da condução eléctrica, o de «polarização». Este conceito refere-se ao potencial de conexão não ao nível espacial da análise do historiador, mas ao nível da própria história da imagem, do seu deslocamento no tempo. Determinada época estabelece uma ligação com as *Pathosformeln*, transformando-as e dando-lhes novos significados. As *Pathosformeln* «polarizam-se» consoante as ligações que estabelecem nesta ou naquela época:

«Cada época selecciona e elabora determinadas *Pathosformeln*, à medida das suas necessidades expressivas, regenerando-as a partir da sua energia inicial. Em contacto com a “vontade selectiva” de uma época elas “polarizam-se”, isto é, reactivam-se, carregam-se de um significado que entra em conflito com um pólo oposto [...]. O conceito warburguiano de “polaridade” é essencial para percebermos como é que determinadas formas vindas de um passado longínquo encontram em determinadas épocas uma disposição para acolhê-las e noutras não; ou de que modo, em contacto com uma nova época, o seu sentido é completamente invertido. Assim, as cadeias da tradição não têm nada de uma transmissão e recep-

ção passivas, precisamente porque cada época particular transforma o material mnésico de acordo com as suas exigências.»<sup>172</sup>

O estudo das *Nachleben* segundo uma iconologia do intervalo afasta-se assim de todos os modelos tradicionais de abordagem na história de arte em que um padrão evolutivo acaba regra geral por prevalecer, ordenando cronologicamente os estilos. É uma noção de tempo impuro<sup>173</sup> — no sentido em que aquilo que pertence a determinado tempo histórico é uma condensação de elementos que transitam de várias outras épocas — que está na base do estudo warburguiano das *Nachleben*, bem como a consciência de que o movimento temporal, inatingível no seu contínuo, apenas é perceptível através das conexões possíveis entre fragmentos<sup>174</sup>.

O conceito *Nachleben* de Warburg é, na verdade, de difícil tradução e Georges Didi-Huberman salienta-o, bem como António Guerreiro, que recorre a uma citação de Agamben: «O termo alemão *Nachleben* não significa propriamente “renascimento”, como foi muitas vezes traduzido, nem “sobrevivência”. Ele implica a ideia daquela continuidade da herança pagã que, para Warburg, era essencial»<sup>175</sup>. A ideia não é, pois, a sobrevivência conotada com as teorias evolutivas, em que determinada espécie sobrevive por ser mais apta do que as outras, que sucumbem devido à sua fraqueza — não há *Pathosformeln* mais aptas do que outras; não há, em suma, processo evolutivo nas *Pathosformeln*, mas sim processo conectivo. A sobrevivência de que fala Warburg é, segundo Didi-Huberman, a sobrevivência à própria morte:

«O *Nachleben* não tem sentido, nele, senão o de *complexificar o tempo histórico*, de reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Fundar uma história de arte na “selecção natural” — por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, dando esta eliminação ao futuro a sua perfectibilidade e à história a sua teologia —, eis o que estava nos antípodas do seu projecto fundamental e dos seus modelos de tempo. A forma

sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte dos seus concorrentes. Muito pelo contrário, ela sobrevive, sintomalmente e fantasmalmente<sup>176</sup>, à *sua própria morte*: tendo desaparecido num ponto da história; tendo reaparecido bem mais tarde, num momento onde, talvez, não fosse mais esperada; tendo, por conseguinte, sobrevivido nos limbos ainda mal conhecidos de uma “memória colectiva”.»<sup>177</sup>

Atrás ficou dito que a fotografia em movimento proposta por Ernesto de Sousa dizia respeito à multiplicidade de novos olhares que possibilitava sobre um mesmo objecto. Mas diz também respeito à deslocação que o objecto pode ter quando olhado de forma diferente, isto é, à capacidade de conexão do objecto (do objecto-retrato, neste caso). A variação fenomenológica que, segundo Ernesto, a fotografia possibilita pode equiparar-se ao estudo que Warburg faz no *Bilderatlas*. Ernesto procura chegar a uma essência em sentido husserliano, a um olhar ingénuo, Warburg procura chegar às *Pathosformeln* que sobrevivem. Se a essência husserliana é algo que se define por aquilo que não é, algo que não tem as construções que a experiência acrescenta, algo com o qual ainda não foi estabelecida nenhuma relação, então o processo de redução fenomenológica implica chegar ao potencial de conexão da imagem *em si*, ao *intervalo*, tal como a natureza do *Bilderatlas* é a de infinitamente trocar o lugar das imagens dos painéis forrados a negro, acrescentando umas, retirando outras, sem nunca atingir uma solução. A essência de determinado objecto está no seu estatuto de ser-no-mundo, e esse estatuto traduz-se directamente na capacidade de adquirir significados mediante conexões estabelecidas pela consciência — da mesma forma que a essência da consciência é ser consciência de algo<sup>178</sup>.

Em vários textos Ernesto cita uma conversa com Rosa Ramalho em que ela desabafara: «Se tivesse dinheiro só trabalhava para a Memória»<sup>179</sup>. A frase de Rosa serve-lhe para explorar o conceito de Memória

segundo uma perspectiva fenomenológica, que já foi referida. A memória-interpretação ou memória-descoberta, a memória que aumenta a memória, deve ser entendida como susceptível de incorporar numa tradição de séculos elementos extemporâneos, oriundos dos mais diversos contextos da vivência do artista que transporta em si esse saber. Ela age, pois, sobre as *Nachleben*, sobre as sobrevivências, seleccionando-as e polarizando-as. A memória de que fala Ernesto diz então respeito à capacidade de conexão da ingenuidade sobrevivente, pois em cada época, ou em cada artista, ou em cada espectador, ela polariza-se, adquirindo novos significados, estabelecendo novas ligações. Destas conexões resulta um tempo impuro, em que o que está antes é por vezes influenciado pelo que vem depois, um tempo em que o passado é constantemente interrogado pelo presente, ou mesmo pelo futuro, um tempo, enfim, warburgiano:

«A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece qualquer possibilidade de simplificar a história: ela impõe uma desorientação temível a qualquer veleidade de periodização. Ela é uma noção transversal a todo o recorte cronológico. Ela descreve um *outro tempo*. Ela desorienta, pois, a história, abre-a, complexifica-a. Para dizer tudo, ela *anacroniza-a*. Ela impõe esse paradoxo de que as coisas mais antigas vêm às vezes *depois das coisas menos antigas*. [...] a sobrevivência *desorienta a história*: [...] cada período é tecido do seu próprio nó de antiguidades, de anacronismos, de presentes e de propensões para o futuro. [...]

Na medida em que alarga o campo dos seus objectos, das suas abordagens, dos seus modelos temporais, a sobrevivência *complexifica a história*: ela liberta uma espécie de “margem de indeterminação” na correlação histórica dos fenómenos.»<sup>180</sup>

A fotografia de Ernesto serve uma *estética do fragmento*, querendo ele com isto dizer que através de pormenores escultóricos fotografados num desenquadramento face ao seu contexto original (num con-

junto escultural ou monumental ou arquitectural), é possível «surprender a imaginação do criador *antes* da sua integração no símbolo, e enraizá-la na minha própria imaginação»<sup>181</sup>. Uma estética do fragmento relaciona-se directamente com uma história de ruínas, com a impossibilidade de compreender o passado senão através do estabelecimento de relações entre vestígios. E o que Ernesto quer isolar nesses fragmentos, tal como Warburg queria isolar as *Pathosformeln*, é o momento de imaginação do criador em estado puro, esse momento que contém em si uma verdade intemporal. O que Ernesto isola é aquilo a que no fundo também poderíamos chamar um tipo de *Pathosformel*, a ingenuidade. No entanto, Ernesto não é mero observador do comportamento migratório da ingenuidade, ele é parte activa na sua movimentação e no processo da sua sobrevivência, ao apropriá-la e «enraizá-la na sua própria imaginação». A ingenuidade torna-se para ele uma *Pathosformel* com a qual vai estabelecer as suas redes de ligações, fruto da sua própria experiência e intenção.

Segundo Didi-Huberman, a sobrevivência, a *Nachleben*, anacroniza a história. Este anacronismo ocorre no presente, no passado, mas também no futuro:

«Em primeiro lugar a sobrevivência *anacroniza o presente*: ela contesta violentamente as evidências do *Zeitgeist*, esse “espírito do tempo” sobre o qual se funda tão frequentemente a definição dos estilos artísticos. Warburg adorava citar a frase de Goethe que dizia “aquilo a que chamamos o espírito do tempo (*Geist der Zeiten*) não é, na realidade, nada mais que o espírito do distinto historiador no qual está reflectido esse tempo”... Por meio da qual a grandeza de um artista, de uma obra de arte, era reconhecida por Warburg — contrariamente àquilo que nos faz crer a recorrente leitura sociológica da sua obra — segundo a sua capacidade de *resistência* a um tal espírito, a um tal “tempo de época”.

Em segundo lugar, a sobrevivência *anacroniza o passado*: se o Renascimento foi analisado por Warburg como um “tempo impuro”, também o passado

donde este convocava as suas “forças vivas” — a Antiguidade clássica — não tinha nada a que se pudesse chamar uma origem absoluta. A origem, por conseguinte, forma ela própria uma temporalidade impura de hibridações e sedimentos, de pretensões e perversões [...]. A partir do momento em que o historiador de arte toma o risco de reconhecer as longas durações da obra nos monumentos artísticos do Renascimento [...], toma, muito logicamente, o risco do anacronismo: chamemos a isso uma decisão de reconhecer o anacronismo da obra na evolução histórica propriamente dita.

Pois a sobrevivência abre bem uma brecha nos modelos usuais de evolução. Ela desoculta-lhe paradoxos, ironias e modificações não rectilíneas. Ela *anacroniza o futuro* tanto que é reconhecida por Warburg como uma “força formativa para a emergência de estilos”.»<sup>182</sup>

A experiência estética ocorre no fluxo do vivido, do tempo, no entanto a sua fugacidade causa uma angústia que Ernesto propõe combater através de uma fotografia ao serviço de uma estética do fragmento. Os vestígios dessa experiência estética fugaz podem ser transformados em novas experiências estéticas, através da atribuição de novos significados, novos valores de uso e da sua incorporação em novos contextos. Através, em suma, da sua apropriação e consequente polarização. O ritual de luto da experiência estética — nomeadamente da experiência da ingenuidade — está então na possibilidade do seu renascimento, na possibilidade da sua sobrevivência.

«Uma das fórmulas mais marcantes de Warburg — que data de 1928, um ano antes da sua morte — terá sido definir a história das imagens que praticava como uma “história de fantasmas para pessoas crescidas” (*Gespens-tergeschichte für ganz Erwachsene*). Mas de quem, donde, de quando são esses fantasmas? Os admiráveis textos de Warburg sobre o retrato — a sua mistura de precisão arqueológica e empatia melancólica — induzem à partida a ideia de que estes fantasmas dizem respeito à insistência, à *sobrevivência de um pós-morto*.

[...] Mas não é tudo. Os fantasmas desta história das imagens vêm também de um passado incoativo: eles são a *sobrevivência de um pré-nascido*. A sua análise deverá fazer-nos apreender qualquer coisa de decisivo sobre aquilo que Warburg chamava a “formação de um estilo”, a sua morfogénese. O modelo do *Nachleben* não diz apenas respeito a uma busca de desapareções: mais do que isso, ele procura o elemento fecundo das desapareções, aquilo que nelas deixa traço e, desde logo, se torna susceptível de uma memória, de um regresso em direcção a uma “renascença”.»<sup>183</sup>

A ingenuidade, essa capacidade de deixar em aberto todo o potencial de conexão da imagem ou do objecto, não morre, pois, com o desaparecimento de Rosa Ramalho ou de Franklim, nem com a aculturação do meio popular pelo meio erudito. Ela ressurgue fantasmaticamente, como a «profecia de um saber que virá»<sup>184</sup>: Ernesto encontrará a ingenuidade nas propostas artísticas que defenderá nos anos setenta, mais, ela ser-lhe-á absolutamente necessária na sustentação dessas propostas e no estabelecimento de um fluxo de continuidade no seu próprio percurso.

«O *Nachleben* de Warburg, esse, é um conceito estrutural. Ele diz respeito ao Renascimento tanto quanto à Idade Média: “Cada período tem a Renascença da Antiguidade que merece” (*jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient*), escreveu ele. Mas poderia ter formulado, simetricamente, que cada período tem as sobrevivências que merece, ou melhor, que lhe são necessárias e, num certo sentido, que o sustêm estilisticamente.»<sup>185</sup>

Na imagem reproduzida na capa deste livro, Ernesto reutiliza uma das fotografias tiradas no período em que se dedicou ao estudo da escultura portuguesa<sup>186</sup>. Trata-se, originalmente, da imagem de uma gárgula, da colecção do Museu da Obra do Mosteiro dos Jerónimos. Ao objecto-retrato original, Ernesto atribui um novo valor de uso — polarizando-o. É um exemplo possível desta sobrevivência da ingenuidade.

Difícilmente Ernesto de Sousa poderia conhecer o trabalho de Aby Warburg, que permaneceu votado ao esquecimento durante muitos anos. Alguns dos seus antigos discípulos, como Erwin Panofsky ou Ernst Gombrich, ultrapassaram largamente a fama do mestre sem contudo perpetuarem a sua obra, pois a história de arte que praticaram acabou por se afastar muito do método de Warburg. Apesar do nome se ter mantido como referência nos estudos da história de arte, sobretudo relacionados com a tradição clássica, através do Instituto Warburg<sup>187</sup>, fundado quando, em 1933, a Biblioteca de Hamburgo foi forçada a emigrar para Londres para escapar à destruição pelos nazis, os seus escritos, notas e projectos permaneceram inéditos e sem tradução, ignorados até pelos próprios investigadores que passaram pelo Instituto. O texto de Giorgio Agamben citado atrás, de 1975, e escrito depois de um ano de investigação no Instituto Warburg<sup>188</sup>, é um dos primeiros a recuperar a memória do trabalho de Warburg e só mais recentemente, a partir dos anos 90, se tem dado uma atenção mais sistemática à sua obra<sup>189</sup>.

No entanto, em 1964 Ernesto de Sousa traduz para a Ulisseia a obra *O Nu*, de Kenneth Clark<sup>190</sup>. Kenneth Clark fora director da National Gallery entre 1933 e 1946, professor em Oxford e director do Arts Council (1953-1960), entre outros cargos, mas celebrou-se através de palestras televisivas na BBC dedicadas à história de arte, com o título *Civilization*<sup>191</sup>. Conservador, resistia à maior parte da arte contemporânea, com poucas excepções, entre elas o escultor Henry Moore. Ora Clark, com apenas 26 anos, assistira a uma conferência de Aby Warburg proferida no ano da sua morte, a 19 de Janeiro de 1929, na Biblioteca Hertziana de Roma, onde foram apresentados pela primeira vez fragmentos do *Bilderatlas*, num total de cerca de 250 imagens. Ficou profundamente marcado pela experiência, recordando-a vividamente nas suas memórias de 1974, onde escreve: «Warburg foi

sem dúvida o mais original pensador de história de arte do nosso tempo, e mudou totalmente o curso dos estudos de história de arte»<sup>192</sup>. Não terá sido um entendimento profundo do método de Warburg, o de Kenneth Clark. Porém, a ideia de uma abordagem da obra de arte enquanto símbolo transmissível ao longo da história terá condicionado os seus estudos, e essa influência reconhece-se particularmente na obra *O Nu* que ele próprio encarava como o seu trabalho melhor conseguido e mais próximo dos ensinamentos que colheira em Aby Warburg. O autor alemão não chega a ser citado, mas Clark refere, em agradecimento, a ajuda «do Dr. Ettliger do Warburg Institute» nos «assuntos que dizem respeito à *sobrevivência* da imaginária antiga»<sup>193</sup>. A sua intenção de abordar o nu enquanto forma e não conteúdo<sup>194</sup>, a busca pela permanência dos gestos e ritmos clássicos na representação do nu ao longo de quatro séculos até ao contemporâneo Henry Moore, o reconhecimento de «uma existência independente» numa «pose» originária na arte helénica e recuperada por Rafael, Miguel Ângelo, Ticiano e Poussin, a atribuição de um significado ideogramático às «poses» clássicas<sup>195</sup>, bem como a ideia de que elas são fruto de uma fusão entre o sensual e o geométrico<sup>196</sup>, são ecos — longínquos, é certo — da atenção votada à Ninfa por Aby Warburg.

«A noção de *Pathosformel* será elaborada em grande medida para dar conta dessa intensidade coreográfica que atravessa toda a pintura da Renascença e que, tratando-se de graça feminina — venustidade —, foi resumida por Warburg, para além da sua denominação conceptual, numa espécie de personificação transversal e mítica: a *Ninfa* [...]. *Ninfa* será, pois, a heroína impessoal — pois ela reúne em si um número considerável de encarnações, de personagens possíveis — da *Pathosformel* dançante e feminina.»<sup>197</sup>

A conversão do gesto natural em fórmula plástica produz um excesso que teatraliza o gesto, que torna a marcha numa dança, que permite a coexistência da deusa e da mulher, da atmosfera exterior

que condiciona o movimento e do desejo interior<sup>198</sup>. Os «superlativos da linguagem gestual»<sup>199</sup> são indicadores da tensão entre o *pathos* e o dionisiaco, entre a morte e o erotismo. São as *Pathosformeln* que regressam, que sobrevivem, e que repelem qualquer abordagem sistemática, pois estão enredadas no «labirinto em movimento do tempo e das imagens»<sup>200</sup>. A abordagem de Warburg foi a do *Bilderatlas*, associando imagens e baralhando-as de novo, num «trabalho específico da memória — essa soberana *Mnemosyne* gravada no frontão da Biblioteca de Hamburgo — [que] enredava e desenredava alternadamente os fios do labirinto em movimento»<sup>201</sup>.

O trabalho de Kenneth Clark está extremamente distante do de Warburg e a sua apreensão do atlas da memória é muito superficial. O suficiente, porém, para que Ernesto encontrasse na obra *O Nu* um instrumento<sup>202</sup> para o entendimento e utilização da ingenuidade como categoria estética, analisando-a sincrónica e diacronicamente, procurando-a na arte através dos séculos, na cultura popular e na cultura erudita, localizando interpenetrações, persistências, valores de uso, e aproximando-se porventura mais do próprio Warburg — cujo nome conheceu provavelmente apenas associado ao Instituto londrino que o livro referia em agradecimento — do que o autor que lhe serviu de fonte indirecta. A ingenuidade é, assim, a Ninfa de Ernesto de Sousa.

CAPÍTULO 3  
A GERAÇÃO DE ERNESTO



*Vostell*  
*Beuys*  
*Filliou*  
*são da minha geração.*

*Jochen Gerz*  
*Defraoui*  
*Ulrike Rosenbach*  
*são da minha geração.*

*João Vieira*  
*Helena Almeida*  
*Alberto Carneiro*  
*são da minha geração.*

*Duchamp*  
*Schwitters*  
*Almada*  
*são da minha geração.*

*José Barrias*  
*Mário Varela*  
*Joana Rosa*  
*são da minha geração.*

*Ernesto de Sousa*  
*é da minha geração.*

ERNESTO DE SOUSA, *Vostell. A mesma não identidade*, 1979

Em 1977 Ernesto de Sousa concretiza o projecto pelo qual ficou mais conhecido, a *Alternativa Zero*. A exposição fora planeada para Setembro do ano anterior, com o objectivo de coincidir com a 28.<sup>a</sup>

Assembleia Geral da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) realizada em Lisboa nesse mesmo mês, mas «dificuldades administrativas», segundo alegou a Secretaria de Estado da Cultura (SEC)<sup>1</sup>, não permitiram que essa data fosse cumprida, nem as duas seguintes. O primeiro adiamento para Novembro deu lugar a um segundo, para Janeiro de 1977, e é finalmente a 28 de Fevereiro desse ano que inaugura a *Alternativa Zero*, na Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém.

Em Belém não se encontrava apenas uma, mas três exposições: a primeira era dedicada aos primeiros modernistas, a segunda mostrava cartazes de exposições internacionais recolhidos por Ernesto nas suas viagens e numa terceira tinham lugar as obras dos artistas que aceitaram o convite de Ernesto, o que constituía a exposição *Alternativa Zero* propriamente dita.

Na primeira exposição, com o título «Os pioneiros do Modernismo em Portugal», homenageavam-se as três figuras-chave da arte portuguesa do início do século XX, Amadeo de Souza-Cardoso, José de Almada Negreiros, Guilherme de Santa Rita Pintor. Tratava-se de uma «exposição fotográfica e documental»<sup>2</sup>, em que reproduções ampliadas de fotografias de Almada, Amadeo e Santa Rita e de documentos da intervenção futurista, bem como de alguns desenhos, estavam dispostas em painéis. Esta exposição, funcionando como preâmbulo à *Alternativa Zero* (AZ), funcionava claramente como dispositivo pedagógico e legitimador do que o espectador veria nas salas seguintes. Mostrando a intervenção futurista daqueles três artistas, em parte assente em textos acesos e polémicos, em conferências teatralizadas, em provocação directa do público, em arte que questionava as formas artísticas canónicas e em divulgação de correntes artísticas estrangeiras, nomeadamente o cubismo e o futurismo, o visitante menos informado educava o olhar e o espírito para a arte pouco convencional que se mostrava ao lado. A AZ assumia-se assim como continuadora do projecto, cedo castrado,

dos primeiros modernistas, propositadamente diluindo ou mesmo eliminando as quatro décadas de arte portuguesa que se seguiram à intervenção futurista de Almada, Amadeo e Santa Rita. Mas esta diluição deve ser lida não só como tentativa de estabelecer uma genealogia entre o início do século e os anos 70, mas também, em simultâneo, como uma tentativa de sincronização de acontecimentos muito afastados cronologicamente, por neles se encontrar uma mesma atitude, ou *intencionalidade*.

O esforço pedagógico e legitimador poderia no entanto levar a entender como simplista e algo forçada esta continuidade, ou afinidade, estabelecida entre os primeiros modernistas na fase da intervenção futurista (portanto entre 1915 e 1918), ou seja, entre aquilo que mais se teria aproximado de uma vanguarda artística portuguesa, e a AZ. Na verdade, Ernesto absorverá para o seu próprio projecto não só a fase de intervenção futurista, mas todo o percurso do único sobrevivente do triunvirato Almada-Amadeo-Santa Rita<sup>3</sup>. A exposição «Os pioneiros do Modernismo em Portugal» não traduzia a complexa relação que Ernesto estabelecera com Almada Negreiros desde finais dos anos 60<sup>4</sup>.

Teria havido a intenção de aprofundar um pouco mais essa ligação a Almada no espaço da AZ. A ideia inicial de Ernesto, quando ainda pensava na exposição para Setembro de 1976, era fazer uma pré-inauguração para os participantes no congresso da AICA, que incluiria a primeira apresentação pública, numa visita guiada ao Instituto de Restauro José de Figueiredo, dos painéis de Almada para o Cine San Carlos de Madrid, resgatados por Ernesto em 1972<sup>5</sup>. Além disso, Ernesto também tencionava mostrar o seu tão esperado filme, ou «mixed-media», sobre Almada, rodado em 1969<sup>6</sup> e intitulado *Almada, Nome de Guerra*. Tratar-se-ia, segundo ele, de demonstrar a «relevância de Almada para a vanguarda *actual*»<sup>7</sup>. Nenhum destes planos se concretiza, mas Ernesto falará de Almada durante a *Alternativa Zero*, quer no espaço da exposição, quer na

Sociedade Nacional de Belas Artes, a propósito de um ciclo dedicado ao artista<sup>8</sup>. A sua intervenção na SNBA, na qual reitera a ligação estreita que crê existir entre Almada e a iniciativa *Alternativa Zero*, provocará a contestação de Rocha de Sousa, naquele que foi o seu segundo texto de crítica feroz à exposição organizada por Ernesto.

A crítica de Rocha de Sousa reduz-se sensivelmente ao mesmo nos dois textos que dedica à AZ: acusa a exposição de se colar a modelos estrangeiros, numa importação acrítica da arte que se fazia lá fora, quando a hora deveria ser a de criar uma arte portuguesa para exportação<sup>9</sup>. Mostra-se por isso escandalizado quando Ernesto associa o nome de Almada, esse sim, no entender do crítico, um artista especificamente português, à *Alternativa Zero*. Ernesto responderá fazendo o paralelo entre o tom e as acusações de Rocha de Sousa e as reacções que os primeiros modernistas tiveram, sobretudo as reacções ao futurismo, na época referido como «doença» que havia contagiado «o nosso lindo Portugal»<sup>10</sup>. Quanto ao mimetismo em relação à arte estrangeira, Ernesto aponta a coerência do trabalho dos artistas expostos e a incapacidade de Rocha de Sousa para poder acusar fosse quem fosse de mimetismo, dado o seu desconhecimento do que se produzia lá fora. À interpelação de Rocha de Sousa a respeito de Almada, Ernesto não responde directamente, possivelmente porque a resposta estava implícita quer no texto, quer na exposição «Os pioneiros do Modernismo em Portugal»: haveria, segundo Ernesto, uma mesma intencionalidade nos modernistas e na AZ, um mesmo desejo de modernidade, de actualidade e de renovação na arte. Mas a ausência de resposta directa pode também encontrar justificação no facto de a ligação que Ernesto estabeleceu com Almada ter implicações mais profundas, que passam pela identificação pessoal e pela apropriação do pensamento de Almada na sua própria reflexão sobre arte, que vinha desenvolvendo desde os anos 60.

Trinta anos antes da AZ, porém, era ele quem criticava Almada, entre outros artistas, por ter sucumbido às influências vindas do estrangeiro.

«Pode haver influência e até adopção de processos e estilos sem que haja submissão. Nuno Gonçalves é um caso absolutamente inédito na sua época [...]. Entretanto, os problemas nacionais passaram a segundo plano, ou talvez ainda para mais longe, como factores decisivos na evolução económico-social: e, até hoje, o valor universal da nossa arte diminuiu e desapareceu. A nossa arte passou de facto a ser eco, e pouco mais. Para não ir buscar exemplos senão à pintura, creio serem bem característicos os casos de Columbano, Pousão e os chamados artistas modernos portugueses, desde Souza-Cardoso, Almada, Domingues Alvarez, até António Dacosta, por exemplo. [...] Considero, sem sombra de dúvida, Columbano e Pousão pintores de um interesse extraordinário: mas por que não tomaram eles decididamente uma atitude universal? porquê, possuindo as necessárias possibilidades técnicas e o mais a que chamamos, por comodidade, talento, porquê não se situar entre pioneiros numa época de pioneiros? Porque são solicitados pelo meio, porque em ambos, esse meio, mesmo quando trabalham no estrangeiro, é o dos homens e das coisas em que foram criados — ora, os problemas económicos, sociais, desse meio, são de diminuto interesse universal, o artista não sente nos conflitos que o solicitam a força suficiente (*a necessidade*), e assim vai aprender em ambientes estrangeiros, não só fórmulas e processos, mas a própria essência da sua arte... e mesmo quando antecipa na sua obra fórmulas e processos, continuará no resto o já feito ou voltará a ele. [...]

Por isso, talentosos artistas embora, os nossos pintores *fingiram* sobretudo, consciente ou inconscientemente, a sua arte, não no aspecto restritamente técnico, claro: Almada, Alvarez, António Pedro, Dacosta, etc., são, cada um à sua maneira, excelentes “virtuosos”. É por isso também que artistas que eu diria mais *modestos*, como Botelho, Dordio Gomes,

etc., apresentam uma obra mais coerente, porque mais consequência imediata da sua necessidade de pintar...»<sup>11</sup>

Para Ernesto, em 1946, aquilo a que chama a «necessidade de pintar» por parte de artistas como Almada, Amadeo, Pousão ou Columbano não provinha, como ele achava obrigatório, de uma consciência dos problemas sociais e políticos do seu próprio país. Segundo ele, estes artistas não tinham a solicitação necessária do seu meio — burguês, entenda-se — para despertarem para essa consciência. O problema para Ernesto estava no facto de que os artistas não correspondiam a uma outra solicitação, a da evolução económica e social, e não colocavam as suas conquistas estrangeiradas ao serviço de uma revolução nesse domínio. É preciso compreender esta especificidade, que é de resto comum, como referido, a Mário Dionísio, e que não rejeita toda e qualquer influência de fora. Rejeita sim as influências provenientes de fora que sejam assimiladas sem crítica e sem consciência política e social por parte do próprio artista em relação aos problemas do seu país de origem. Para Ernesto, só a atenção a esses problemas daria valor universal à obra de arte.

Como vimos, Ernesto de Sousa defenderá o mergulho na arte popular como fonte de criação de uma arte especificamente portuguesa. Nos anos 50, a «hora europeia» que ele combate é o abstraccionismo, e ficou já dito em que termos lhe era impossível aderir a esse formulário estético. No entanto há, sem dúvida, uma mudança no seu pensamento para que nos anos 70, sem deixar de defender a criação de uma arte especificamente portuguesa, e referindo-se a uma «hora europeia» totalmente diversa da que repudiava uma dúzia de anos antes, deixe de considerar perniciosas as influências externas. Há uma mudança, enfim, que lhe permite observar com outros olhos a «falta de consciência política» dos primeiros modernistas e compreender que o que estava em causa para eles nunca poderia ter sido o mesmo que estava em causa para os neo-realistas da segunda

metade da década de 40, no rescaldo de uma Guerra Mundial e de uma Guerra Civil na vizinha Espanha<sup>12</sup>.

Foi em 1946, a propósito da Semana de Arte Negra, que Ernesto teve o seu primeiro contacto com Almada, tendo-lhe sido apresentado por Diogo de Macedo. Esse primeiro contacto não suscitou outros e só passados mais de 20 anos Ernesto reencontraria Almada. No entanto, a partir de 1969, ano da rodagem do filme *Almada, Nome de Guerra*, Ernesto tentará elidir esse longo intervalo que ocorreu antes de Almada Negreiros lhe despertar a atenção, afirmando que o seu interesse por ele estivera lá desde a primeira hora<sup>13</sup>. O excerto atrás citado não corrobora, porém, esta afirmação.

Há, de resto, razões para que a curiosidade de Ernesto sobre Almada só tivesse nascido na segunda metade da década de 60. Almada era o desenlace natural para os seus estudos de arte popular segundo uma perspectiva fenomenológica, pois ele próprio tinha adoptado para si a palavra «ingenuidade». Aliás, em 1969 Ernesto inclui no plano que faz para o livro a publicar em resultado do seu estudo sobre escultura popular, enquanto bolseiro da Gulbenkian, um capítulo dedicado aos modernistas, e a Almada em particular, no qual pretendia relacionar modernidade e ingenuidade<sup>14</sup>. Antes disso, no livro *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*, publicado em 1965, cita já algumas frases de *A Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros, procurando colocar a par as intenções dos primeiros modernistas e as dos primeiros neo-realistas<sup>15</sup>.

Almada fizera desde cedo o elogio da ingenuidade<sup>16</sup>, e podemos encontrá-la em referência directa ou indirecta nos mais variados textos que escreveu ao longo da vida. Mas talvez o texto onde explica de forma mais clara o significado, para si, dessa palavra seja o da conferência que pronunciou em Maio 1936, na Exposição dos Artistas Independentes, com o título *Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia*.

«Pela vida fora, constantemente me foi dado observar que a ignorância é portadora de uma intenção que ultrapassa a da sabedoria. Ora esta veemência característica da ignorância, isto é, do estado imediatamente anterior às primícias do conhecimento, perde sensivelmente parte da sua importância à aproximação do conhecimento, e chega a desaparecer completamente depois do conhecimento, donde resulta que o conhecimento foi, afinal tardio, ineficaz e estéril. [...]

Estas forças contidas na ignorância são verdadeiros luzeiros dos caminhos individuais. A ignorância de cada um é incomparavelmente mais respeitável do que todo o conhecimento que lhe possa ser fornecido. Porque o conhecimento é fornecido e a ignorância tem como limites o próprio mistério individual. Na passagem da ignorância para o conhecimento pode perder-se afinal o principal, o próprio.

Bem o ouvires, eu não faço a apologia da ignorância, nem o desprestígio da sabedoria, tão-somente me refiro que nas idades da ignorância existe uma força vital que não parece trespassável para as da sabedoria.

[...] Por mim, eu vejo vida na ignorância e morte no conhecimento.

[...] Provavelmente terão reparado exactamente em que suponho o estado de ignorância mais propício para a poesia do que o estado de conhecimento. Mas não é assim perfeitamente exacto. O conhecimento só impede o estado de poesia durante o período de recepção que cada um faz para esse conhecimento. Uma vez ciente de um conhecimento, isto é, uma vez esquecido todo o estratagema intelectual indispensável à recepção ou entendimento de qualquer conhecimento, este pode ser remetido em sua essência para aquela força vital que em nós agia antes, no nosso estado de ignorância. O importante é não perdermos nunca de vista o nosso próprio *élan* inicial. E não só não o perdermos de vista como sustê-lo constantemente por meio de conhecimento, conhecimento não em período de recepção, mas já dispensado de todo o processo técnico e intelectual indispensável para a recepção. É como quem diz: de facto, um conhecimento só nos serve depois de ter passado há<sup>17</sup> bastante tempo por nós.»<sup>18</sup>

Almada refere-se aos poetas e à poesia neste texto segundo uma perspectiva que lhe é muito própria, e que coloca a Poesia acima da Arte, no sentido em que a Poesia é aquilo a que ambiciona todo o artista e a Arte é o engenho segundo o qual lá chega. Recua assim à origem grega da palavra «poesia», *poiesis*, que significa «criação». Em Almada a poesia é «o comum de toda a arte»<sup>19</sup> e a Arte é conhecimento. A questão fundamental está em saber como receber e utilizar esse conhecimento<sup>20</sup> — e a resposta está no aforismo, recorrentemente citado por Ernesto, «Quando se acaba um edifício tira-se-lhe o andaime»<sup>21</sup>.

A ideia de que é necessário esvaziar a mente para melhor receber o conhecimento ecoa o olhar *naïf* husserliano. Ao desembocar em Almada no final dos anos 60, Ernesto encontrava exactamente aquilo que preconizara durante os seus estudos de arte popular. Almada era o exemplo de alguém que aplicara ao longo de toda a sua vida a deontologia de conhecimento estético que Ernesto passara a defender e que, por isso, colmatava a sua teoria da ingenuidade: se Franklim ou Rosa eram ingénuos naturais, involuntários, a ingenuidade de Almada era procurada, era *voluntária*.

O próprio processo de escrita ficcional (e não só) de Almada está ligado à sua ideia de ingenuidade. Ele escreve segundo um processo de desbaste, de eliminação do supérfluo, riscando todas as palavras desnecessárias. Por vezes a sintaxe que daí resulta soa-nos estranha, ou quase errada, pois não é assim que escrevemos habitualmente, mas depois percebe-se que não podia ser outra. Almada obriga-nos a encará-la como sintaxe correcta, tornando a própria escrita instrumento de ingenuidade. Há um esvaziamento de todo o conhecimento gramatical para poder olhar ingenuamente as palavras que, desviadas ligeiramente da sua posição e significado habituais, passam a ser vistas com estranheza (ou *distanciação*) e por isso significam potencialmente muito mais.

Na conferência citada Almada avança ainda com a etimologia da palavra «ingénuo», proveniente do latim *ingenuus*, o que significaria,

segundo conta, «nascido livre». Este primitivo significado reveste-se de particular importância para Almada, na medida em que clarifica o seu uso da palavra: ingenuidade é para ele liberdade de olhar o mundo sem preconceitos, uma liberdade a ser voluntariamente conquistada.

«A ingenuidade é o legítimo segredo de cada qual, é a sua verdadeira idade, é o seu próprio sentimento livre, é a alma do nosso corpo, é a própria luz de toda a nossa resistência moral.»<sup>22</sup>

É conhecido o carácter obscuro e algo esotérico dos estudos sobre o Número que para Almada se tornaram verdadeira obsessão. Encheu milhares de páginas com contas, fórmulas e estudos geométricos, cujo sentido exacto é hoje difícil de descortinar. Esses estudos aplicava-os na prática: a maior parte da sua obra pictórica rege-se pelas leis que encontrou nos números e que não se cansou de comentar e divulgar, em vários textos e conferências dedicados ao «Número d'Oiro» ou à relação  $9/10$ <sup>23</sup>. A «numerologia» de Almada estava também directamente ligada à sua ideia de ingenuidade, pois, segundo ele: «Desde a sua imanência no universo o número entra depois no inteligível e esteve sempre no sensível em “ingenuidade”, e nesta se formam as alegorias do livre arbítrio das personalidades humanas»<sup>24</sup>.

Em vez, porém, de abordar os textos mais complexos, atentemos antes na conversa gravada entre Almada, Ernesto, Vitor Silva Tavares e Mário Castrim durante as filmagens de *Almada, Nome de Guerra*.

«ES — [...] De qualquer maneira eu estou perguntando por curiosidade, pedia-lhe para me dizer alguma coisa a esse respeito. Era quando tivemos aquela conversa dos números e o Almada me falou acerca das relações íntimas entre os números, entre a sua problemática, os problemas dos números, e certos ditados populares, certa sabedoria popular...

A — Em resumo: que o português é o idioma europeu adonde há maiores sentenças populares de número. É espantoso, não é?

... É. Nem oito nem oitenta, por exemplo. Pintar o sete. Não há duas sem três, e à quarta é de vez. Tenho imensas, tenho... eu tenho isso escrito até. [...]

ES — Sobre esse esquema do *pintar o sete* que tem interessado particularmente para o seu trabalho...

A — Eu insisti muito [nisso], porque esse é exclusivamente português. Não tem similar em parte nenhuma... [...] em nenhum idioma. As outras têm mais ou menos parecenças. Agora o *pintar o sete* é exclusivamente português. Eu vou-lhe dizer uma coisa que é quase anedótica, mas é curioso porque eu consegui a comunicação do *pintar o sete* através de um jogo de crianças, chamado o eixo. Eu disse... querem ver, como ensinaram as crianças a contar, oiçam bem:

“um por um / dois pois / três Maria Inês / quatro prato / cinco Maria do brinco / seis João dos Reis”

E agora o sete. Oiçam! Oiçam o sete:

“sete escarrapachete / vai para o diabo que te espete / na ponta de um canivete / sete vezes três são vinte e um / sete macacos e tu és um”

Está a ver? Veja a diferença que isto faz dos outros todos. [...]

*Pintar o sete* é fazer, não maravilhas, não, é fazer a MARAVILHA!»<sup>25</sup>

A ligação do número com a sabedoria popular é fundamental para Almada, porque é precisamente no número que ele encontra o princípio de todo o conhecimento absorvido de forma ingénua. O número é, segundo ele, a linguagem a que chegaram todos os homens, em comum, independentemente do local do mundo de onde eram originários. Nele Almada vê a possibilidade de uma pureza do olhar, que as crianças que iniciam a aprendizagem, por exemplo, ainda possuem. Isso mesmo lhe dirá Ernesto, estimulando-o a explicar melhor a sua relação com o número:

«ES — [...] nesta questão dos números há da sua parte uma preocupação... um reencontro com uma memória que quando é episódica não é

o seu forte. Quer dizer, parece-me que o Almada não é daquelas pessoas que registam, que sabem o número de telefone de cor, que sabem muita coisa de cor, se sabe é acidental, quer dizer, que fixam as coisas no seu detalhe. E daí ser um constante inovador, ter necessidade de estar constantemente a recriar-se. Porque um autor que assente muito na memória tem possibilidade em repetir o artigo com pequenas variantes noutra sítio, e tal, o Almada faz uma coisa diferente, não é? Mas ele vai percebendo, pouco a pouco, que a memória para o acidente, que lhe faltará porventura, que a memória é muito importante, e então vai procurar... vai precisamente aos números, à geometria sobretudo, onde a memória é ancestral...

A — ... é perpetuada.

ES — Perpetuada e...

A — ... Perpetuada, que é o principal.

ES — e, como disse há pouco, primitiva. Eu diria até, primeva.

A — É.

ES — Não é? Primeva. É... os números são para Almada uma procura de uma memória primeira. A memória que está antes das memórias.

A — É... o meu ponto de vista é este, se por acaso ajudo, o que está a dizer é o seguinte: é que o importante, o inicial é a memória... mas as pessoas esquecem-se que na memória está incluído todo o esquecimento.

ES — Exacto.

A — Isto é que é o importante do caso. Porque, o que é a memória? É repetir, não é? não é? É manter, é manter o inicial.»<sup>26</sup>

Ernesto encaminha a conversa para os assuntos que lhe são mais caros e faz o encontro entre Almada e a arte popular, entre Almada e a fenomenologia husserliana. Percebemos de que é que ele está a falar, quando se refere a «memória ancestral», ou «primeva», e é até curioso observar a luta pelas palavras, com Almada a preferir «perpetuada» e Ernesto a insistir em «primeva». É uma luta pelas palavras-chave, as que sustentam a sua teoria da ingenuidade — o que

Almada faz plenamente, resumindo a ideia central de Ernesto na frase «a memória contém em si todo o esquecimento».

Também a relação 9/10 é lida por Ernesto à luz das suas referências fenomenológicas, mas seguindo de perto, simplificando, *Mito-Alegoria-Símbolo*<sup>27</sup>:

«[...] o discurso de Almada, o mais simples, plástico ou literário, profético ou numerológico, presta-se a uma rigorosa análise fenomenológica e linguística. Espanta como ninguém ainda se lançou a essa tarefa. A relação 9/10 por exemplo é algo que fala por si próprio numa imediatez límpida e cristalina. É uma transparência, que se verifica de resto em todo o discurso “numerológico”, como no melhor da sua produção plástica ou literária. Vale a pena abrir um foco sobre o método de Almada. Trata-se efectivamente de método, não de sistema. [...] o sistema decimal tem apenas valor de referência. 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 o 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. Efectivamente 10 é inexistente e substitui o zero metafísico. Adiante: será de novo a série dos números inteiros, 10-1, 10-2, 10-3, etc. até 10-10, e por aí ao futuro. Ora isto (9/10) é também o símbolo de todas as relações *bi*: do inacabado (9) ao acabado (10). É também o regresso do nove ao início, do inacabado que tem de acabar para COMEÇAR. Por isso Almada dizia: avançando estamos sempre a recuar [...]»<sup>28</sup>

Almada explicará que na relação 9/10 zero, dez e infinito — começo, fim, e eterno recomeçar — equivalem-se. Neste sentido,

poder-se-á talvez entender melhor o valor do zero no título da AZ, pois mais do que a referência a *O Grau Zero da Escrita* de Roland Barthes, e em vez de uma ideia de tábua rasa, que Ernesto aliás sempre rejeitou, é a noção de olhar primeiro, de memória que contém em si todo o esquecimento para poder continuar a ser memória, que está contida neste zero<sup>29</sup>.

A referência a Barthes fora feita pelo próprio Ernesto num texto de 1974 a propósito de Daniel Buren<sup>30</sup>. É nesse texto que se baseia João Fernandes para interpretar o zero da Alternativa à luz do autor francês: «No contexto artístico português, a necessidade deste silêncio [ou zero] expressa, tal como na referência de Barthes à linguagem, uma idêntica libertação de todas as características, memórias, e resultados de uma ordem marcada [...]»<sup>31</sup>. No entanto, a referência de Ernesto a Barthes deve ser entendida como acréscimo a um *corpus* teórico mais complexo e profundo, composto por sucessivas camadas, dissolvidas nas precedentes, e por redes de associações que Ernesto foi estabelecendo através das suas leituras, investigações e interesses.

O carácter não neutral do zero em Ernesto foi já abordado por José Miranda Justo:

«[...] o futuro está todo em aberto, como um “paraíso prometido”, prometido pela certeza de que todo o “zero” — todo o zero positivo (!) — desemboca no começo da infinidade dos números naturais. Mas também na certeza de que esse zero é o sinal da radical presença a um tempo e a um lugar, a um “agora e aqui” [...].

O que daqui se depreende é que, dentro desta lógica da metáfora do “zero”, o zero-nem-positivo-nem-negativo não existe, o zero sem conotações não existe, a pura forma, o sinal sem conotações não existe. Existe o zero negativo, que termina a sequência dos números negativos, e que nos deixa no “fim do mundo”, debaixo da exclusividade do sistema de proibições que ele mesmo engendra e impõe a todo o fazer-pensar. E existe o

zero positivo, que nos impõe o “começar” a percorrer a sequência dos números naturais. Esta sequência dos números naturais é uma “estrutura” fixa. A própria diferença zero-um é uma “estrutura” fixa. Uma “estrutura” é, sociologicamente falando, uma “tradição”, um dispositivo de leitura do mundo julgado conveniente. Mas como o “zero” nos ensina que, se ele mesmo não é sem conotação, por maioria de razão, nenhum número é sem conotação, nenhum número é vazio, pura forma, então a “estrutura”, por paradoxal que pareça, é — em cada momento — “conjuntura”, ou seja, a conjunturalidade das conotações resultantes do facto do número ser enunciado “aqui e agora”. O que significa também que, se a “estrutura” é “tradição”, então a tradição, sem se dismantelar, está em cada momento não só aberta à sua própria reinterpretação indeterminada (livre), mas também aberta à infinidade das conotações possíveis, que é como quem diz aberta à “aventura”.»<sup>32</sup>

O zero possibilita, pois, encarar o passado como um tempo inconcluso, constantemente refeito à luz do presente, possibilita refazer incessantemente a tradição, conotando-a — conectando-a — e abrindo-a à reinterpretação livre. O zero que Ernesto preconiza é, no fundo, a sobrevivência da ingenuidade.

Um outro aspecto na vida de Almada vai ser destacado e apropriado por Ernesto. Trata-se da sua relação com o teatro, que, de resto, também não se separa da sua relação com o conceito de ingenuidade. O teatro é presença constante na vida e obra de Almada, quer enquanto autor de peças de teatro, quer enquanto actor e bailarino, quer na sua predilecção pelas figuras de Pierrot e Arlequim na sua obra plástica e literária. Mas a teatralidade que importa aqui destacar mais é a que está inerente à conferência, género que Almada «(re)inventa»<sup>33</sup> e em que se expressou abundantemente, desde o famoso *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* até à última, de 1969, pronunciada a propósito de Amadeo de Souza-

-Cardoso, em Amarante. A teatralidade inerente às várias artes a que Almada se dedicou foi já salientada por Fernando Cabral Martins, que propõe mesmo a designação de *sketch* para definir uma das formas da sua escrita:

«Uma das formas almadianas por excelência é o *sketch*, no seu duplo sentido de acto teatral e de esboço. De facto, é um teatro de personagens e de máscaras, permanente. Mas também o jogo do oscilar das regras de composição, da impureza dos géneros e dos meandros da reflexão moral e estética.»<sup>34</sup>

Esta palavra, *sketch*, é particularmente feliz para referir, como Cabral Martins faz, a ideia de esboço, de processo, ou de *continuum* entre as artes (para usar uma expressão do mesmo autor<sup>35</sup>). Almada faz, de facto, uma contaminação entre géneros muito cara a Ernesto<sup>36</sup> e incutindo essa teatralidade, ou *espectáculo*, como parece preferir chamar-lhe, em tudo o que faz e em si mesmo, Almada é ele próprio parte do processo da obra de arte, o que é notório no género conferência.

«ES — Uma das coisas que me têm interessado muito na análise, não é do seu teatro, porque também penso exactamente que esta expressão é demasiado restritiva, já lhe expliquei que vejo teatro em muitas outras coisas escritas, suas, e em si próprio, na medida em que me parece que é um autor-actor fazendo-se...

A — ... eu acabei de dizer agora, eu já hesito entre as duas palavras teatro e espectáculo...

VST — ... Chamaria mesmo um *clown*, apenas um *clown* magnífico, na medida em que podemos chamar *clown* a um Picasso ou a um Henry Miller. Com a mesma alegria de...

ES — ... alegria de viver, etc. Eu ontem falava com Sara Afonso e dizia que o Almada é modelo... neste sentido aproxima-se de uma noção moderna de espectáculo, de teatro — o *happening*, teatro — acontecimento<sup>37</sup>. Por-

que é uma obra que está sempre a fazer-se... Isto tem muitos aspectos... inclusivé, aspectos... a maneira como a obra dele se faz. Também tenho estado a estudar as transformações... [...] e essas transformações em si são interessantes... Por outro lado os projectos, não é? E nisso aproxima-se muito dos homens do cinema, têm sempre mais projectos do que obras... Projectos... parece-me que em toda a gente, e especialmente no Almada, os projectos têm muita importância. São obra. E sobretudo num indivíduo, num autor que se está a fazer... que se faz constantemente.

A — Se me dão licença, eu vou sublinhar isso, que é o seguinte: quando nós começamos uma coisa, é francamente de ordem extraordinária. Depois nós insistimos estupidamente em... acabar aquilo. Continuar aquilo, etc. E a maior parte das vezes somos nós o inimigo daquilo que começamos. Fica estropiado, acabou-se... Perdemos aquela divindade em que tínhamos tocado com o dedo. Perdemo-la.

ES — E julgo que para si tem muita importância começar...

A — Se tem! [...]

ES — Aquilo que os filósofos todos chamam *um olhar primeiro sobre as coisas*... E é um pouco aquilo que o Almada estava a dizer há pouco sobre o começar, não é?»<sup>38</sup>

Desembocar em Almada significava chegar a alguém que, como Ernesto, associara o teatro a um conceito de ingenuidade e que, além disso, se aproximava em alguns aspectos do teatro brechtiano. O género conferência, reinventado por Almada, implicava provocação e declamação, intercalados ou não com o discurso típico de conferencista, mais sério e composto, e também com poemas e ficções, numa autêntica mistura de artes. Assim usava, e ao mesmo tempo expunha, mecanismos cénicos, e provocava a estranheza no público que possivelmente esperaria, ao ir assistir a algo com o título de «conferência», encontrar outro tipo de orador.

Mas Ernesto puxa Almada para ainda mais longe, chegando ao ponto de aproximar as suas intervenções artísticas do *happening*, no

sentido literal da palavra: acontecimento, único e irrepetível por natureza, tal como se desejaria o verdadeiro teatro, com cada representação necessariamente diferente da anterior<sup>39</sup>. Quando fala nos projectos que já são obra, e diz que Almada é como os homens do cinema, por ter mais projectos — e podemos ler aqui também «processos» — do que obra, é difícil perceber exactamente se fala de Almada ou, na verdade, dele próprio. Ernesto revê-se em Almada, no seu carácter multifacetado aparentemente dispersivo. O que mais lhe interessa no seu percurso é, não só a ideia de anti-especialização que aqui está contida, mas também o facto de que, independentemente das formas artísticas em que se manifestou, Almada conseguiu ter uma profunda unidade no pensamento que regia as suas acções, e nesse pensamento Ernesto encontra vários pontos de contacto com o seu.

Em 1969, ano da gravação da conversa que tem vindo a ser citada, Ernesto já pusera em prática algumas das ideias a que chegara no decurso do seu trabalho teórico. Depois de não conseguir levar a cabo o projecto que concebera para um novo filme a realizar com o resultado financeiro do *Dom Roberto*<sup>40</sup>, Ernesto dedicara-se a várias actividades, para além do estudo de arte popular e da encenação de duas peças no Teatro Experimental do Porto. Leccionou um Curso de Cinema Experimental no Cineclub do Porto em 1965<sup>41</sup>, começou a dar aulas de «Técnicas da Comunicação» e «Estética do Teatro e do Cinema» no Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1966<sup>42</sup> e planeou alguns projectos cinematográficos que não se chegaram a realizar<sup>43</sup>. Além disso, com alunos do Curso de Formação Artística, cria uma Oficina Experimental, com o fim de dinamizar actividades artísticas várias, entre elas *happenings*, teatro, filmes experimentais, festas, etc<sup>44</sup>.

A sua concepção de cinema mudara muito desde que filmara *Dom Roberto*. Numa entrevista de 1968 relacionará essa mudança

precisamente com as suas experiências no teatro e com os seus estudos de arte popular:

«Afastei-me um pouco do meio vá-vá-ao-cinema; e julgo que me afastarei mais no futuro. Encenei peças de teatro, estudei a “arte popular”, e saltei para o palco onde John Cage lera as suas anedotas em muitas línguas, algumas inventadas. [...] Fazer cinema pelo e para o cinema? Que coisa obsoleta! Então nem um cinema da crueldade? Enfim, e resumindo, quanto a projectos: fazer tanto cinema, dentro e fora do cinema, até conseguir matar, destruir, sheltoquizar o cinema — como cinema.»<sup>45</sup>

Miguel Wandschneider atribui o seu interesse pelo cinema experimental a uma viagem a Londres em 1968, com o Curso de Formação Artística (CFA). No entanto, é de referir também que em 1956, no contexto das actividades do Cineclube Imagem, Ernesto de Sousa fizera parte da organização um efémero Círculo de Cinema Experimental, integrando uma comissão com José-Augusto França, José Borrego, Leão Penedo, António Neto, Sebastião Fonseca e Fonseca e Costa. Esse círculo procurou formar uma Cooperativa Portuguesa de Cinema, que não chegou a existir<sup>46</sup>.

Ainda em 1968, faz dois filmes experimentais em Super 8, com a colaboração de Carlos Gentil-Homem, seu aluno no CFA, com os títulos *Havia um Homem que Corria* e *Happy People*.

A 3 de Abril de 1969 ocorre o que Ernesto veio a chamar de «Encontro do Guincho», e a descrever como uma festa-convívio, uma manifestação artística, um acontecimento — evitando utilizar a palavra *happening*<sup>47</sup>. Estava planeado fazer-se a filmagem para um filme da autoria de Noronha da Costa, em cuja planificação Ernesto colaborara. Para ajudar na execução participavam Ana Vieira, Ana Hatherly, António Areal, António Pedro Vasconcelos, Artur Rosa, Clotilde Rosa, Ernesto Melo e Castro, Fernando Pernes, Francisco Bronze, Helena Almeida, Isabel Alves, Jorge Peixinho, Manuel Bap-

tista, Manuel Torres, Salette Tavares e alunos do CFA. Aquilo a que mais tarde Noronha da Costa se referiu simplesmente como um projecto de filme não viabilizado por causa da forte ventania daquele dia, que terminou num piquenique com os presentes, distanciando-se de qualquer ideia de «*project art*» ou «*performance*»<sup>48</sup>, foi encarado por Ernesto desde o primeiro instante como inauguração das actividades da Oficina Experimental do CFA. Descreveu-o, na primeira das folhas volantes da Oficina Experimental datada de 12 de Abril, com o título «desprograma para a 1.<sup>a</sup> reunião B da OFICINA EXPERIMENTAL guincho», como: «DESTRUIÇÃO A TIRO DE UM OBJECTO DE NORONHA DA COSTA, imersão aquática, filmagens e outros jogos inocentes / rinchoa (CHALET DAS HORTÊNSIAS): picnic EXPERIMENTAL / escolha de um emblema e desfinição deste cripto grupo / programa de produção de múltiplos / programa para edição de folhas volantes / primeiros projectos de envolvimentos, acontecimentos, factos, actos, leituras e desconcertos, teatros, cinemas e FESTAS [...]»<sup>49</sup>.

Assim, quando decide filmar Almada, não era um filme convencional que Ernesto pretendia fazer, nem um documentário: «pretendemos com este filme pôr em causa os próprios fundamentos do que se tem considerado *ser* o cinema e a própria arte. Uma atitude de anticinema não é original mas é necessária, e talvez seja original e necessária entre nós»<sup>50</sup>. Ernesto tinha a ideia de uma intervenção artística mais vasta, que ia para além do *medium* cinema, e pretendia, através de Almada, falar (d)ele próprio.

«Mas afirmamos que o-filme-que-se-está-fazendo, na expressão feliz do Vitor Silva Tavares, a que chamaremos ALMADA — UM NOME DE GUERRA, pretende ser mais do que um filme. Poderíamos simplesmente acrescentar que o filme, o fazer-do-filme, pretende primordialmente provocar um processo [...]. E desde logo nos colocávamos numa posição polémica: o filme, em si, não interessa ou interessa pouco.

Importa porém explicar que não se trata de uma pretensão de circunstância, que ela corresponde a preocupações de fundo, e que, invertendo os factores, o filme, o próprio Almada Negreiros, constituem, *para mim*, originária e principalmente, não um fim, um objectivo, mas princípios. [...] É aqui que cabe perguntar: Porquê Almada Negreiros, num filme destes? Poderíamos responder simplesmente: Por que não? Mas as razões positivas são pelo menos rápidas de enunciar: Almada Negreiros é o mais contínuo contraditório e vivo artista português, que hoje e aqui, e “sem mestre”, como gosta de dizer o José-Augusto França, tem resistido ao epigonismo e às classificações *fechadas* dos géneros artísticos e dos meios artísticos. Eis por que “Almada, Um Nome de Guerra”, que pretende ser um filme não-filme, aberto a mais do que um processo, além do processo espectacular (aberto também), é um filme com o Almada e não um filme sobre o Almada. Diríamos melhor: com o nome do ALMADA, porque efectivamente se trata de UM NOME DE GUERRA.»<sup>51</sup>

Sabemos que desde o início se refere a «anti-cinema» e a «cinema processo» mas, tendo sido *Almada, Nome de Guerra* apresentado integralmente só em 1983 (embora uma versão reduzida tenha sido exibida em 1979, na Galeria de Arte Moderna de Belém)<sup>52</sup>, é difícil calcular o que é que fora planeado desde o início e o que é que foi sendo acrescentado e retirado depois, ao sabor das ideias e das vivências. Segundo entrevista conduzida por Artur Fino e publicada no *Litoral* em 1969, Ernesto, questionado sobre o conteúdo do filme, revela também alguns aspectos formais: «Há de tudo: diálogos que terão a presença física de Almada, diálogos que de todo em todo não terão a sua presença filmada e até há coisas que não têm qualquer espécie de filme. Ou o filme se interrompe para haver uma intervenção do público ou qualquer outro processo como seja a projecção de slides e outras coisas assim, e depois criar um ambiente daquilo a que se chama *happening* — uma palavra de que eu começo a fugir porque já tudo passa a ser *happening*»<sup>53</sup>. Daqui depreende-se que algumas

hipóteses do ponto de vista formal haviam sido pensadas pelo menos a partir de Novembro de 1969, alguns meses depois de ter iniciado as filmagens de Almada. Além disso, tratava-se de, numa intervenção artística dedicada a Almada, recorrer a dispositivos que o próprio utilizara, quer no período futurista, quer enquanto conferencista, e que iam de encontro à reflexão desenvolvida por Ernesto a partir do teatro de Bertolt Brecht: «Com este filme não é só a crítica brechtiana. O meu ponto de partida é outro, porque eu sei que as pessoas não vão sequer à crítica. Portanto é preciso *enjaulá-las* e, nesse, sentido, faz-se uma experiência, se for preciso insultando-as, invectivando-as como os artistas dadaístas, não com a ideia puramente provocatória destes mas já com uma técnica em si. [...] a provocação é apenas um meio [...] para obter a tal atitude crítica por um lado e, por outro lado, condições para a comunhão das pessoas.»<sup>54</sup>

José-Augusto França, uma das pessoas empenhadas no processo de angariação de meios financeiros para o filme, que consistiu na organização de leilões de obras cedidas por artistas<sup>55</sup> — processo algo semelhante ao que fora usado no financiamento do *Dom Roberto* —, terá tido uma ideia diferente do que seria *Almada, Nome de Guerra*, embora ressalve que se tratava de uma «obra original», «obra aberta, com uma múltipla definição fílmica» que «servirá de documentário sem ficar reduzida a essa dimensão imediata», acrescentando ainda: «É claro que andar com a “câmara” para baixo e para cima, para a direita e para a esquerda, em *travellings* mais ou menos analíticos, está ao alcance de qualquer curioso e se outro curioso lhe puser um comentário *off* no género “está-se mesmo a ver que”, fica feito um filme sobre o Almada Negreiros — mas não, certamente, o filme que o Almada e todos nós merecemos.»<sup>56</sup> Porém, apesar das ressalvas, França ainda previa que o filme pudesse viajar num circuito internacional através da Fédération Internationale des Films sur l’Art<sup>57</sup>. Mas um trabalho que recorresse a slides, a intervenção do público e outros dispositivos semelhantes, tal como Ernesto descrevera em entrevista

ainda em 1969, não poderia viajar simplesmente dentro de uma bobine. Muito menos o que descreverá em 1972 a Lourdes Féria:

«Há uma estrutura rigorosamente delineada, mas depois surgem aberturas para... As pessoas escolhem o seu lugar e ficam envolvidas por uma série de projectores. Teremos, pelo menos, quatro altifalantes com fontes sonoras diferentes; na sequência do Almada serão projectadas frases em vários écrans translúcidos. O importante é o que está a acontecer simultaneamente no espaço e os participantes são obrigados a escolher aquilo que lhes interessa. [...]

São oito sequências e numa delas há um convite directo de participação ao público. A coisa deve durar umas quatro horas. Se for a noite inteira (aliás o que pretendemos) ainda melhor. Quando terminar esta primeira sessão, projectada com música aleatória, vamos ter quatro a cinco projectores de slides manuais, entregues, eventualmente, a operadores ou pessoas interessadas na experiência.

Na segunda parte é a vez da quermesse com “comes-e-bebes”, venda de posters e outros objectos (até pode levar um bocado de filme para casa). Esta fase dura o tempo que for preciso e destina-se à recuperação do dinheiro investido. Esta segunda parte prepara uma outra mais informal e que será de puro convívio.»<sup>58</sup>

O trabalho apresentado em 1983 incluía muito do que Ernesto descrevera nesta entrevista. A demora para a apresentação do filme será justificada com a ideia de obra-processo, obra-acção, tendo *Almada, Nome de Guerra* absorvido outras intervenções artísticas que Ernesto fora fazendo ao longo dos anos, nomeadamente *Nós Não Estamos Algures* (1969) e *Luiz Vaz 73* (1975). Em 1972, Jorge Peixinho e o Grupo de Música Contemporânea gravavam a música que acompanharia o «multimedia» de Ernesto<sup>59</sup>, portanto, três anos após as filmagens, o que demonstra bem a dilatação temporal na execução deste projecto.

*Almada, Nome de Guerra*, desde o momento da sua concepção até à sua apresentação, constitui um autêntico manifesto artístico, quer na longevidade do processo, quer na sua capacidade de absorção de outros projectos de Ernesto, numa reciclagem que lhe era cara, quer na importância de que se revestia Almada para Ernesto — homenageado, evocado, apropriado e instrumentalizado para a sua própria intervenção artística. No entanto, a complexificação resultante do sucessivo adicionar de elementos ao projecto original deve também ser lida como uma «fuga para a frente» perante a pressão para concluir o filme, vinda de muitos dos que se tinham mobilizado para angariar financiamento. Ernesto justificava a demora com os acrescentos que julgava necessários para concretizar a ambição de uma apresentação cada vez mais espectacular. Assim, não só ganhava tempo como aproximava o resultado final de uma síntese conceptual condensadora das suas teorizações sobre a arte e o artista. Na ansiada estreia terá, contudo, causado algumas desilusões, visto muito do material recolhido originalmente ter sido retalhado ou omitido, ficando irreconhecível<sup>60</sup>. Mesmo tendo em conta o incêndio na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém em 1981, que destruiu as cópias existentes do filme e obrigou à remontagem para as exposições de 1983 e 1984<sup>61</sup> — e que significou novo atraso na produção de *Almada, Nome de Guerra* —, a verdade é que desde o início, como vimos, este *work-in-progress* ou «exercício de comunicação» era susceptível de provocar esta reacção.

Pode também utilizar-se a palavra, «manifesto» para definir um texto inédito, escrito em 1969/1970 e intitulado «Anticinema», uma defesa feroz tanto da escolha de Almada Negreiros, como da sua ideia de anti-cinema, em que as frases são deixadas incompletas, ou com várias possibilidades de completude, em que surgem espaços inabituais entre as palavras e lacunas de pontuação. O aviso é feito logo no início: «Peço ao leitor que complete as frases como lá 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»<sup>62</sup>. Aqui Ernesto reitera veementemente a escolha de Almada, as suas razões nessa escolha e a recusa do cinema convencional como linguagem para expressar essa escolha:

«fazer um filme sobre o almada negreiros?  
um documentário sobre o almada?  
um registo, um retrato “para ficar alguma coisa”?  
como tudo isso seria ignomioso e pobre!  
o verdadeiro (?) homem não se retrata todos os retratos são mentiras e  
ainda que um homem pudesse ser um mito um mito pudesse ser um  
homem (ó doutores! ó críticos!)  
ele está ali a trabalhar  
como um operador estético  
como um operário estético  
como um pro vocador estético  
se quiserem  
como um actor moderno (um actor do tempo dos happenings e do  
Living)  
como um actor-autor  
ou ainda se quiserem  
um poeta-sempre  
fingidor, clown e tudo  
ele dança na corda bamba? resistiu desde os tempos heróicos dos «humo-  
ristas»? constrói uma bela casa de que desconhece o plano (Rui Mário)? e  
até se deixa condecorar? e resiste? e resiste?  
e resiste como um autêntico humorista?  
e tudo isto cá (cá cá)?  
pois então tudo se explica:  
não faço um filme sobre o almada  
faço um filme com almada  
ou melhor

com o almada (e porque ele é exemplar) tento fazer uma PRO VOCA-  
ÇÃO  
vocaçãõ a quê? para quê?  
PRO IMPOSSÍVEL [...]  
e porquê exactamente o almada?  
Por causa desse carácter exemplar   exemplar   re   re-existência  
sim exemplar   com defeitos e tudo  
porque ele é que sem-mestre (J.-A.F.) é ainda a melhor resposta à «nossa»  
apagada e vil tristeza  
nossa não   deles  
porque nós somos realistas queremos o impossível»<sup>63</sup>

Rocha de Sousa acusara a *Alternativa Zero* de ser seguidista em relação à cena artística estrangeira e criticara Ernesto de Sousa por associar o nome de Almada Negreiros a tal exposição. Ora Almada era precisamente o elo de continuidade no discurso de Ernesto contra o «acertar pelo relógio europeu»<sup>64</sup>. Em 1972 dirá, na entrevista a propósito de *Almada, Nome de Guerra* já citada, que «não se trata de copiar experiências estrangeiras; se bem que eu procure conhecê-las o mais possível, porque aqui em Portugal nós começamos por não acreditar em nós próprios e naquilo que fazemos»<sup>65</sup>. O que Ernesto diz é que não é preciso ir lá fora importar o que já temos cá dentro: um artista que deve servir de modelo e inspiração às novas gerações na sua irreverência, na multiplicidade e dispersão na expressão artística, na recusa de especialização numa única arte — poder-se-ia dizer que aceitou ser especialista em Poesia, «o comum de toda a arte» —, e no carácter aberto e processual que Ernesto vê na sua obra<sup>66</sup>. O percurso da arte portuguesa, seguindo Almada, desembocaria naturalmente, para Ernesto, no mesmo tipo de experiências artísticas que se praticava no estrangeiro, só que com uma raiz especificamente portuguesa. A questão fundamental para o Ernesto dos anos 40 e 50 — a necessidade de criar uma arte especificamente portuguesa — ainda

persiste no seu discurso<sup>67</sup>. O que ele entende por «especificamente português» é que sofreu uma alteração, ou melhor, uma abertura, que adopta como modelo a intervenção artística de Almada, e que permite considerar como experiência primeira todo o conhecimento em segunda mão.

No seu discurso sobre Almada é a ideia de que é condicionado por uma «necessidade» que mais se salienta: afirmará que ele lhe é «indispensável», «necessário», e também que Almada é seu «contemporâneo»<sup>68</sup>.

«O Almada Negreiros era-me necessário, é-nos necessário. Não me preocupam muito as bandeiras da vanguarda e da modernidade, embora continue a pensar que só há uma saída, ser “absolutamente moderno”. Mas hoje e aqui, original e originariamente. E isto era começar. Confusamente pensava já o que hoje julgo pensar com mais clareza: porque a minha liberdade absoluta é uma condenação, eu não posso por exemplo escolher um passado qualquer; começar, e começar com Almada Negreiros são realidades portuguesas que se confundem.»<sup>69</sup>

Ernesto não podia escolher um passado qualquer, tinha de escolher Almada. Por outras palavras, Ernesto atribuíra a Almada um determinado significado, de acordo com os seus objectivos e vivências e vice-versa, os seus objectivos e vivências adquiriram determinado significado por causa de Almada — Almada polarizou e foi polarizado.

Regressemos ao conceito de polaridade de Aby Warburg, desta vez com as palavras do próprio:

«Os dinogramas da arte antiga transmitem-se num estado de tensão máxima aos artistas que a imitam, a reproduzem ou a ela respondem, embora a sua carga energética, passiva ou activa, seja não polarizada. Só o contacto com a nova época os torna polarizados. Isto pode conduzir a

grandes alterações (a uma inversão) do significado que os elementos polarizados tinham para a Antiguidade Clássica.»<sup>70</sup>

Tal como Warburg procurava as *Pathosformeln*, as «expressividades sem tema»<sup>71</sup>, Ernesto, ao fazer Almada sobreviver através de si, isola nele o que mais lhe interessa, o que confere significado às suas próprias intenções, e que é precisamente essa ideia de acção, de processo, de polémica, de luta pela modernidade e de solidão nessa luta. Podemos chamar-lhe também uma *expressividade sem tema* no sentido em que se trata de um gesto, de uma atitude, descontextualizados da sua matriz de origem, que se polarizam em contacto com Ernesto. Por outro lado, com esta rede estabelecida entre Almada e a ingenuidade, arte popular, teatro, *happening*, arte-acção, arte-processo, Ernesto possibilitava um novo olhar sobre a obra de um artista em que a geração mais nova tinha dificuldade em se rever<sup>72</sup>.

Ernesto acerta contas com o passado através de Almada, porque ao elegê-lo como modelo reivindica uma raiz especificamente portuguesa para a arte mais recente, e porque justifica, através de uma ideia de resistência, o seu próprio percurso errante e, por vezes, com equívocos. Numa última transcrição da entrevista já abundantemente referida, façamos a substituição do «ele», Almada, a que se refere Ernesto, por «eu»:

«[...] ele conseguiu resistir através de equívocos que podiam ser até transitoriamente os seus próprios equívocos. Isso não tem importância, não é?»<sup>73</sup>

E, finalmente, Ernesto sincroniza num mesmo presente, conferindo-lhes actualidade — «Almada é meu indispensável *contemporâneo*»<sup>74</sup> —, situações díspares no tempo e contexto, como Almada e a arte conceptual, Almada e Fluxus, Almada e a nova geração de artistas que acarinha.

Voltemos à *Alternativa Zero*. A segunda exposição que o visitante podia encontrar em Belém tinha o título «A Vanguarda e os Meios de Comunicação — o Cartaz» e mostrava cartazes de exposições vistas por Ernesto de Sousa no estrangeiro.

Vimos já como, nos anos 40, Ernesto propunha a divulgação da pintura através do cartaz e, mais, afirmava que a linguagem da pintura exigia a busca de suportes diferentes, de forma a adaptar-se «ao espírito da cultura em questão»:

«Não haverá outras superfícies, em que seja possível divulgar a pintura — a sua linguagem — como é exigido pelo próprio modo de ser desta? Não é um problema fácil de resolver: é necessário uma superfície que corresponda exactamente ao espírito da cultura em questão. Suponho que seria apressado responder pela negativa. Por ora, uma coisa me parece não ser para desprezar: o cartaz. [...] Porque não utilizá-lo em associações recreativas e culturais, clubes, escolas, etc., para uma grande divulgação duma nova arte que não consente ficar na sala de jantar ou na sala de visitas?»<sup>75</sup>

A função do cartaz na AZ continua a ser a mesma que Ernesto lhe outorgava em 1946: a de divulgação. A exposição de cartazes aliava-se assim à exposição dos primeiros modernistas na função pedagógica e preparatória da exposição *Alternativa Zero* propriamente dita. Aliás, a exposição dos cartazes deve ser lida em continuidade com a dos modernistas, no sentido em que procurava demonstrar que as propostas artísticas de Almada, Amadeo ou Santa Rita teriam pontos de contacto com a actualidade artística estrangeira. Seriam elas próprias actuais. As duas exposições preparatórias tratavam também de mostrar que em Portugal houvera, muito tempo antes, manifestações artísticas aproximativas das que só agora ocorriam no estrangeiro. Mais uma vez, o esforço é de legitimação, de tentativa de prevenção

das críticas tipo Rocha de Sousa, procurando demonstrar que os artistas da *Alternativa Zero*, embora influenciados pelo que se fazia no estrangeiro, na verdade continuavam um modelo que era português. Não precisavam assim de «acertar pelo relógio europeu» (ou norte-americano), apenas pelo nacional.

É importante no entanto destacar o suporte desta exposição, o cartaz. A eleição à condição de exposição de um objecto efémero, volante, gráfico, um objecto que tem à partida a função de ser condutor de informação e não a informação em si, prende-se com uma relação já antiga de Ernesto de Sousa com as artes gráficas. Nos anos 50 chegara mesmo a formar uma «Sociedade de Artes Gráficas», a Sequência, responsável pela edição de livros pedagógicos sobre cinema, na qual edita *O Argumento Cinematográfico. Como se escreve um filme*, em 1956. É, contudo, pouco claro se a Sequência chegou a dedicar-se a outro tipo de trabalhos<sup>76</sup>.

É já nos anos 60, porém, que produz um importante texto para o catálogo que acompanhava a exposição das obras do artista gráfico Armando Alves, em que teoriza a importância das artes gráficas, considerando-as «veículo de intimidade». Esta intimidade atinge-se, escreve, graças à síntese que ocorre na obra gráfica entre «uma explicação sobre os objectos do nosso conhecimento» e «algo que sugira a *experiência* que se tem desses objectos». As artes gráficas enriquecem, assim, o conhecimento do objecto para além da mera experiência e para além do mero conhecimento teórico. Por isso, no entender de Ernesto, são estímulo para a acção<sup>77</sup>. Por outras palavras, a obra gráfica é veículo de cumplicidade entre o artista gráfico e o espectador. Este reconhece o objecto que lhe é dado na obra gráfica, no entanto adquire um conhecimento dele que não possuía antes, possibilitado pelo *medium* em que ele é veiculado. A cumplicidade resulta, enfim, de uma síntese, operada pelas artes gráficas, entre a palavra e a imagem.

«Com as artes gráficas um determinado esquema operatório de ideias faz-se corpo através das correspondentes imagens, mesmo quando estas se reduzem, eventualmente, a uma visualização do que pode ser expresso com a palavra (a arte do livro, por exemplo). Este último aspecto mostra-nos a importância do estudo da letra, e dos sistemas de escrita em geral, para a compreensão das artes gráficas. De facto, um livro ou qualquer página escrita, independentemente de ser um estímulo para a leitura, joga com letras e convenções cuja importância estética só nos escapa em virtude de uma cadeia de automatismos que tornam a leitura um fenómeno aparentemente neutro. Mas ler é participar de um espectáculo, como ir ao teatro ou assistir a um acontecimento desportivo: a leitura é uma experiência estética. [...] Uma página escrita, apesar das abstracções da escrita, é também e sempre, uma imagem [...]»<sup>78</sup>

O argumento do carácter imagético da letra, da palavra escrita, permite a Ernesto fazer um paralelo entre a comunicação possibilitada pelas artes gráficas e a comunicação que era feita, por exemplo, através da arquitectura das catedrais medievais. Tanto num caso como noutro há vários intervenientes na execução da obra, pelo que se trata de obras colectivas. E também tanto num caso como noutro a eficácia da obra depende da capacidade de recepção do espectador, a quem, à partida, têm de ser dados sinais que ele reconheça. Ou seja, o carácter colectivo estende-se também ao plano da recepção. Porém, os sinais dados ao espectador podem ser acrescentados de elementos que lhe provoquem estranheza. Da conjugação desses dois factores, semelhança e diferença, se transforma o conhecimento e se abre a possibilidade de acção do espectador<sup>79</sup>.

«Às artes gráficas interessa particularmente considerar os sistemas de visualização do que pode ser expresso pela palavra, por um lado; e por outro, toda uma linguagem indirecta que se manifesta através da expressão plástica. (Neste sentido, as catedrais — “bíblias dos pobres” —, como os sinais palavras dos pictogramas, aparentam-se às artes gráficas).

Na melhor das hipóteses [...] a imagem artística pode ser criadora de humanidade, *fazer* um mundo novo. Esta apetência de futuro pode também entrar na conta das motivações da imagem artística. [Há] uma ambiguidade que afecta particularmente a imagem gráfica: é que o seu carácter inovador, não prescindindo do impulso criador individual, tem com frequência uma efectivação altamente colectiva. A renovação gráfica é, regra geral, um movimento colectivo (precisamente... como as catedrais).»<sup>80</sup>

Tal como a linguagem das catedrais, tal como a linguagem das crianças, ou a proto-escrita pictográfica, as artes gráficas têm, enquanto veículo de comunicação, vocação «universalista e sincrética»<sup>81</sup>. Uma linguagem de tendência universal existe não apenas ao nível da intimidade com o outro, com os outros, mas também ao nível do uso de todas as «técnicas modernas *visuais*» como instrumentos, desde «a fotografia ou o desenho de letra; a composição letrista ou o claro-escuro; as técnicas tradicionais da pintura ou o informalismo; o efeito luminotécnico ou a encenação da matéria bruta», isto para além da «utilização da letra como um material signifiante em si»<sup>82</sup>. As artes gráficas são por isso, para Ernesto, promessa de futuro.

«O que caracteriza as artes gráficas actualmente é que elas são veículo directo, senão instrumento, de uma nova síntese. Antes de mais nada: síntese das mais diversas linhas de progresso. Que elas evoluam como forma ao serviço de um conteúdo *comercial*, num contexto dominado pelo investimento de capitais e pela febre do rendimento, isso não lhes retira a vocação mais íntima, a vocação a um conteúdo de *liberdade*, e onde a contradição entre o individual e o colectivo tenha ultrapassado a sua agudeza actual. São assim um dos mais ricos terrenos de encontro do progresso da tecnocracia, com a mais progressiva democracia. Encontro que as contradições do mundo actual demoram, mas que, provavelmente, não deixará de verificar-se. Somente que a urgência é nossa...»<sup>83</sup>

No fundo as artes gráficas resolvem o problema com que Ernesto se deparara: o problema da crise do realismo. Nelas Ernesto encontra a solução para a crise que, de resto, pretende historiar num livro que sai no ano seguinte (mas cujo texto vem datado de Dezembro de 1964) ao da publicação do texto para o catálogo de Armando Alves. Um primeiro abalo teria sido a viragem para o surrealismo de vários nomes que haviam inaugurado o neo-realismo plástico, em 1947<sup>84</sup>, mas não suficiente para impedir o crescimento da intervenção plástica neo-realista. Um segundo momento de crise é situado por Ernesto em 1953, coincidindo com a «evolução dos pintores surrealistas para o abstraccionismo» e a «acção teórica de José-Augusto França»<sup>85</sup>. No entanto a crise verificada nessa altura não se deve, segundo Ernesto de Sousa, à emergência da arte abstracta, mas a questões internas, de que é exemplo a polémica alimentada pelo artigo «A ponte abstracta» de António José Saraiva. Esses problemas internos seriam sintomas daquilo a que chama «uma rigidez e um esquematismo teórico», causadores da perda da unidade e coerência do movimento<sup>86</sup>. Ernesto lamenta o desinteresse pelo neo-realismo verificado desde então, afirmando: «Não só os pintores neo-realistas tinham provocado as mais graves perguntas sobre a universalidade da arte portuguesa depois dos futuristas, como tinham dinamizado todos os artistas independentes deste país, dando-lhes confiança em si próprios, ajudando a opor a uma “apagada e vil tristeza” aquela outra fórmula de Almada: “a alegria é a coisa mais séria que há”»<sup>87</sup>. E termina, com o apelo a — e a esperança em — uma nova fase do realismo:

«[...] *hoje*, a primeira e a segunda fase do nosso realismo moderno estão definitivamente concluídas. O mesmo aconteceu com o surrealismo. Mas o abstraccionismo, a nova figuração e outras experiências actuais não são necessariamente anti-realistas. Pelo contrário, tudo leva a crer que a evolução actual e um recomeço de interesse e de consciência por estes problemas, anunciam uma nova fase do realismo, porventura menos

sentimental, mais *realista* se se pode dizer. Isto é: mais crítica, mais fria e perduravelmente corajosa quanto ao conhecimento dos fins e dos meios de actuar. O realismo é plural, e nós estamos apenas no começo do conhecimento profundo das nossas contradições: só no futuro é que — talvez — o realismo se confundirá com os nossos sonhos.»<sup>88</sup>

Ernesto encontra uma solução para o realismo, que consiste em torná-lo lugar de síntese de todas as experiências artísticas. As artes gráficas são o *medium* que elege para continuar a proposta realista porque nelas encontra a possibilidade de uma linguagem universal da arte, que vinha reivindicando há tanto tempo, e a capacidade de absorver em si várias outras artes, eliminando a divisão entre elas. As suas características-base seriam, pois, a anti-especialização e a comunicação com o outro<sup>89</sup>.

Em *Artes Gráficas — Veículo de Intimidade* Ernesto dá um passo mais, prevendo a época em que «tudo será estético»:

«A sociedade actual, que conhece pela primeira vez o *mau gosto* (o mau gosto anunciado pelo romantismo é um resultado da revolução industrial e tem que ver profundamente com esta fase múltipla e contraditória de socialização dos meios de produção de que somos contemporâneos) encontrar-se-á no limiar de uma época em que *tudo* será estético. A morte da arte coincidirá com a descoberta da arte, propriamente dita, e a quase simultânea descoberta da sua vocação para constituir-se como a forma de todo o acto humano; e portanto, de toda a sabedoria humana, de todo o objecto humano.»<sup>90</sup>

Ernesto passa a olhar as posições artísticas mais radicais dessa década de 60 — «[...] o horror à anedota ou à ilustração de um modo geral, ao figurativo (como, inversamente, ao não figurativo), ao claro-escuro ou à perspectiva, etc., são absurdas limitações que uma compreensão rica da modernidade não justifica. [...] Isto tem

dado lugar a uma comédia da crítica que lamentavelmente se põe ao reboque das modas: hoje condenando toda a conformação figurativa na base de uma engenhosa justificação teórica do informalismo, amanhã justificando com outro laborioso engenho o novo... figurativismo!»<sup>91</sup> — como etapas decisivas de passagem para essa estetização de tudo, que exige o fim da divisão das artes em movimentos ou suportes, e que permitirá a tão badalada fusão entre arte e vida.

E neste ponto é necessário destacar a principal característica das artes gráficas: a reprodutibilidade técnica. A divulgação da arte através de reproduções representa para Ernesto uma das grandes conquistas possibilitadas pela técnica, mas é também causa da rarefação da arte moderna, correspondendo uma maior circulação de informação a um maior desgaste dos valores artísticos originais, porque muitas vezes absorvidos apenas superficialmente, num aumento de cultura visual que não tem o seu correspondente ao nível historiográfico e teórico. Esse será um dos motivos para a emergência do «mau gosto»: a absorção acrítica da moda, a banalização das conquistas mais vanguardistas, enfim, a morte da arte. Ou, pelo menos, a morte da *aura* da arte.

«Do século XIX para cá houve um aumento, em certos aspectos catastrófico, do nosso convívio com as obras de arte. Não foi só um aumento em quantidade, foi um aumento em *circulação*, em multiplicação e desgastamento [sic] de valores. Daí que a nossa memória da obra de arte se tenha enriquecido, sim, mas também tornado razoavelmente menos sensível a novos estímulos, e menos profunda.»<sup>92</sup>

E no entanto, a arte sobrevive à própria morte, transformando-se, refazendo-se, renascendo. Porque do que se trata aqui é, mais uma vez, de polarização das imagens, por parte de um público cada vez mais vasto, que simultaneamente as reconhece e as estranha, consoante os contextos — as polarizações — e os *mediums*<sup>93</sup> em que lhe

são dadas. E por isso, Ernesto afirma ser necessário usar as «novas técnicas *de ver, de ouvir, de sentir*» que o homem tem ao seu dispor e que lhe «completam os olhos e os ouvidos» e «aumentam a memória»<sup>94</sup>.

Já foi abordada no capítulo anterior a importância que Ernesto dá à fotografia nesse papel de potenciar conhecimento e contacto entre arte e público. Se acrescentarmos à fotografia a importância concedida ao aspecto gráfico e ao carácter imagético da letra poderemos retomar com novos olhos uma citação feita anteriormente:

«[...] o “livro de arte” (o livro de reproduções fotográficas, a preto e branco ou a cores, de obras de arte) e a sua proliferação no nosso tempo, pode comparar-se às catedrais. São dois exemplos de apropriação colectiva [...]. Não tão ambígua como o cinema (aí a apropriação colectiva faz-se em salas escuras onde cada presente se ausenta rigorosamente dos outros diante da evanescência fílmica) o livro de arte (propriedade individual) realiza sincronicamente milhares de apropriações individuais e constitui a colectividade dos seus possuidores, que são os utentes de um ritual de ausência, de um ritual de morte: a morte da experiência estética.»<sup>95</sup>

O livro de arte — tal como o cartaz — ganha autonomia própria em relação à informação de que é veículo. Torna-se *a* informação em si, pois as imagens que reproduz têm carácter próprio, na medida em que são sempre fruto de uma intervenção — nem que seja o enquadramento fotográfico ou a escolha de determinada forma gráfica de apresentação. Mais do que reproduzir imagens, as artes gráficas (ou a fotografia, ou a pintura) *produzem* imagens. Esta questão é fundamental para se perceber a posição face ao realismo por parte de Ernesto de Sousa nestes anos 60. Ele próprio diz que «para lá da função representativa (ou evocativa) [da imagem artística, ela] tem uma personalidade própria, uma absoluta originalidade»<sup>96</sup>. Não se trata, pois, de uma simplista tomada de posição pró-figurativismo, mas de reflexões mais vastas sobre novas formas de comunicar com o espec-

tador. No livro de arte Ernesto vê não só recuperada uma ideia de produção colectiva, mas também de apropriação colectiva, e daí a comparação com as catedrais medievais. *Para o Estudo da Escultura em Portugal* é já uma proposta a esse nível.

É importante ainda vincar as datas dos textos que têm vindo a ser citados: 1964, 1965 e, na última citação, 1966. Porque os textos que citarei a seguir, produzidos também a propósito, ou a partir, de artes gráficas e recuperando em grande parte o que escrevera para o catálogo de Armando Alves, têm algumas novidades. Ernesto, aliás, referira-se a esse primeiro ensaio numa carta a Óscar Lopes, escrita em Gaia e datada de 30/7/1965, como sendo «parte de um estudo sobre grafismo-cinema e televisão-semiologia e oralidade, ainda incompleto, e em que trabalho há meses»<sup>97</sup>, manifestando, portanto, o seu interesse em continuar a trabalhar sobre o assunto.

Em 1967 Ernesto apresenta a comunicação «Grafismo e Oralidade» no primeiro encontro de críticos de arte portugueses, organizado pela AICA, no Centro Nacional de Cultura<sup>98</sup>. O texto dessa comunicação será publicado muito mais tarde, já depois da sua morte, na revista *Colóquio Artes*, na qual surge com o título «Oralidade, futuro da arte?», possivelmente alterado por Ernesto no ano seguinte, a julgar pela data indicada no final, «Lisboa, 1968»<sup>99</sup>. Partindo do texto mais antigo, *Artes Gráficas — Veículo de Intimidade*, Ernesto acrescenta-lhe uma camada de importantes novas referências.

Em primeiro lugar, Ernesto substitui a designação de artes gráficas por *mass-media*, alargando assim o leque das técnicas de extensão dos sentidos em relação ao texto de 1964. Se a função das artes gráficas era já a de «criar imagens visuais destinadas a uma leitura global, quase tão global como tinha sido a *leitura* das catedrais»<sup>100</sup>, a nova era técnica, com a televisão, o vídeo, os computadores, etc., fará a revolução última no contacto com o espectador e na comunicação em geral, conduzindo a uma nova oralidade, que surgirá, para Ernesto,

em substituição da civilização escrita. Paradoxalmente, a técnica possibilitará um regresso a um estágio primevo de comunicação: a oralidade. A estas ideias de Ernesto, expressas em textos como «Oralidade, futuro da arte?»<sup>101</sup> ou na carta-prefácio ao livro *Humor* de Carlos Gentil-Homem<sup>102</sup>, ou ainda no pequeno texto para a tipografia Inova<sup>103</sup>, não terá sido alheia a leitura de Marshall McLuhan.

McLuhan introduzira uma optimista reflexão sobre a nova era tecnológica, entendendo os *media* como extensões dos sentidos, ou extensões do corpo, que possibilitavam uma nova comunicação global. No conhecido texto «The Medium is the Message»<sup>104</sup>, McLuhan diz-nos que qualquer nova tecnologia, qualquer *medium*, tem como conteúdo ou mensagem outro *medium*, ou melhor, nenhum *medium* se reduz a ser um mero veículo de informação: o *medium* é já uma mensagem. Isto porque o *medium* altera e controla a escala, o ritmo, o padrão das relações e das acções humanas. Desta forma, Marshall McLuhan encara a era tecnológica como superadora da anterior revolução tipográfica, que formatou o pensamento e a comunicação entre as pessoas à linearidade da página impressa. Os novos *media* mudam as formas de pensar e perceber do ser humano, estimulando os outros sentidos para além da visão, sobretudo a audição e o tacto. Será possível, segundo McLuhan, chegar a uma nova era tribal, em que o mundo, através de novas possibilidades de comunicação, de novos órgãos para os sentidos humanos, estará conectado em rede, e poderá ser aquilo a que chamou uma «aldeia global». O homem ultrapassará, assim, o isolamento a que a era da escrita o votou — obrigando-o, por exemplo, a ler sossegadamente para si, sozinho, um livro —, regressando a novas formas de oralidade. Repegando no título do texto que referi, Marshall McLuhan juntou-se a um conhecido designer gráfico, Quentin Fiore, para fazer a obra *The Medium is the Message: an inventory of effects*<sup>105</sup>. Trata-se de um livro em que McLuhan é o autor de pequenos textos aforísticos que são por sua vez sustentados por uma parafernália de imagens, mon-

tadas ou não, provenientes da publicidade, dos jornais, de documentos medievais, *cartoons*, pinturas, etc. De mensagem o *medium* passa a autêntica massagem, massagem dos sentidos, massagem no sentido táctil do termo, ainda que esta obra funcione sob a forma de livro, ainda que a massagem neste caso dependa ainda da tipografia, como *medium* para falar de outros *media*... As artes gráficas são a própria informação. Ernesto fará referência directa a esse livro parte no texto para a tipografia Inova106.

Para além de revelarem a leitura de Marshall McLuhan, os textos relativos a artes gráficas de Ernesto a partir de 1967 vão ter outra novidade. Vão estabelecer relação entre a ideia de morte da arte, seguida de um renascimento em que tudo será potencialmente estético, e Marcel Duchamp — uma relação, ainda que óbvia, que faltara até aqui nos textos de Ernesto<sup>107</sup> e que é significativo aparecer agora.

«[...] a compreensão fundamental da arte moderna levará a aceitar que ela atingiu na sua fase actual um clímax (difícil de compreender para nós que o vivemos) durante o qual a revolucionária descoberta da sua própria especificidade se resolve constantemente numa total necessidade de rompimento com todas as limitações, de todas as barreiras entre o que *é* estético e *não é* estético, entre objectos naturais e objectos fabricados, apropriados uns e outros pelo e para o homem. O “saber absoluto” é saber-em-acção. Que uma obra de engenharia resulte num objecto estético mesmo quando é apenas a consequência de uma apropriação matemática da natureza, pode ter tanta importância para a compreensão da modernidade, como a descoberta do heliocentrismo teve para a sua época. A relação entre factos desta natureza, e os “ready-made”, os “ready-made aided” e os “reciprocal ready-made” de Marcel Duchamp é transparente. É a glorificação do anti-acaso (ou a instauração de acasos objectivos).»<sup>108</sup>

Significativo, porque Ernesto chega a Duchamp — e a outros nomes que também menciona, como Merce Cuningham e John

Cage<sup>109</sup> — muito provavelmente através de alguns artistas ou movimentos artísticos que se reclamavam seus herdeiros. Ernesto conta em carta a Noronha da Costa de 1982 ter recebido «o célebre diagrama de Maciunas, enviado por Ken Friedman do Grupo Fluxus-Califórnia» em 1966<sup>110</sup>. Na entrevista feita por Leonel Moura, refere que «em 1964 recebi da Califórnia um primeiro documento Fluxus, um mapa do George Maciunas e uns folhetos. Despertou-me uma enorme curiosidade»<sup>111</sup>, mas a hipótese de ter tomado conhecimento — ou de ter tomado mais atenção, ter despertado a curiosidade para — do Fluxus em 1966 é manifestamente mais verosímil. Tanto que só num texto de 1967 (e aparentemente retocado em 1968, não o esqueçamos) é que encontramos sinais dessa nova influência.

Fluxus foi o nome dado por George Maciunas (1931-1978) ao que inicialmente pretendia ser apenas um conjunto de publicações com contributos de vários artistas, mas que se tornou numa espécie de movimento (embora esta palavra tenha sido rejeitada por alguns artistas Fluxus, preferindo designar Fluxus por «uma certa forma de fazer as coisas»<sup>112</sup>) promotor de encontros, manifestações artísticas, performances, e que começou por reunir vários artistas que tinham em comum o ter frequentado aulas de John Cage, no final dos anos 50<sup>113</sup>. O próprio Maciunas tinha formação de compositor. Contactos com artistas residentes na Europa, como Wolf Vostell, Nam June Paik (artista sul-coreano, mas que vivia em Colónia), Joseph Beuys, etc., levaram à organização de vários festivais, sobretudo em 1962 e 1963, altura em que o Fluxus cresceu na Europa. A história vinda do interior do movimento insiste que foi o acaso a juntar vários artistas em torno da noção de Fluxus, numa rede de contactos e associações que estava sempre a alterar-se<sup>114</sup>. No entanto, Maciunas tentou estabelecer uma rede organizada, baptizada segundo os quatro pontos cardeais: «Fluxus North» dirigido por Per Kirkeby, «Fluxus South», encabeçado por Ben Vautier, «Fluxus East», com Milan

Knizak, e «Fluxus West», baseado na Califórnia e dirigido por Ken Friedman — a origem dos folhetos recebidos por Ernesto. Dos núcleos europeus Fluxus, destacam-se o de Joseph Beuys, Wolf Vostell e Thomas Schmit na Alemanha, e os de Ben Vautier, Robert Filliou e George Brecht<sup>115</sup> em França, que organizavam eventos Fluxus e mantinham laboratórios de experimentação artística em funcionamento permanente<sup>116</sup>.

A recepção de Duchamp por parte dos artistas Fluxus fora filtrada, em certa medida, pela influência do compositor norte-americano John Cage (1912-1992), que, como é sabido, levava ao limite o seu estudo do som, incorporando nas suas composições o barulho provocado por objectos do quotidiano, os sons de animais, sons como a tosse ou o espirro, o som da linguagem falada, e até o som do silêncio — enfim, sons, por assim dizer, *readymade*. E não esqueçamos que Duchamp escolhia cuidadosamente como *readymades* os objectos que lhe causassem a mais completa indiferença estética, recusando o que chamava de «arte retiniana», a arte que dependesse de valores de unicidade, de beleza ou de qualidade para ser apreciada, preferindo a arte que causasse desafios ao intelecto, à «massa cinzenta»<sup>117</sup>. É no *readymade* duchampiano que os artistas Fluxus vão encontrar a possibilidade de introduzir no circuito artístico objectos utilitários, do dia-a-dia, produzidos em massa, objectos feitos em materiais percíveis, ou objectos artísticos existentes sob a forma de linguagem, ou ainda arte inexistente, isto é, existente apenas num dado momento — os eventos e os *happenings*. Trata-se da desmaterialização do objecto artístico<sup>118</sup>, retirando-lhe o carácter único do irrepetível, do perecível, que lhe conferia determinado valor económico e o colocava na esfera da especulação financeira. Trata-se também do deslocamento da arte do espaço institucional para o espaço da vida quotidiana, da proximidade e interacção com o público, diluindo a ideia de autor. À crítica duchampiana da noção de autoria artística, o Fluxus associava a crítica marxista da sociedade

burguesa classista<sup>119</sup>. As reivindicações artísticas Fluxus tinham, de facto, uma componente política muito forte, que no caso de George Maciunas se tornou mesmo num projecto de arte directamente inspirado no papel dos artistas soviéticos após a revolução russa, no sentido de colocar a arte ao serviço de um ideal revolucionário, e procurar alterar modos de pensar e agir na sociedade<sup>120</sup>.

«Os objectivos do Fluxus são sociais (e não estéticos). Ideologicamente relacionam-se com os do grupo LEF na União Soviética, em 1929, e têm como fim a eliminação gradual das belas artes. Por isso Fluxus é estritamente contra o objecto de arte como mercadoria disfuncional com o único objectivo de ser vendido e sustentar o artista. Na melhor das hipóteses, pode ter uma função pedagógica e clarificar quão supérflua é a arte [...]. Em segundo lugar, Fluxus é contra a arte como veículo ou *medium* para o ego do artista; as artes aplicadas devem exprimir problemas objectivos que têm de ser resolvidos, não a individualidade do artista ou o seu ego. Assim, Fluxus tem tendência para o espírito do colectivo, do anonimato e do anti-individualismo.»<sup>121</sup>

A estas duas linhas que enformam o Fluxus, Duchamp e marxismo — e um marxismo mediado por exemplo por Bertolt Brecht<sup>122</sup> —, há que juntar uma terceira, também absorvida via John Cage: o budismo Zen.

Há uma economia inerente ao budismo Zen, que perpassa nos pequenos contos e poemas em jeito de parábolas, enigmas, ou quase aforismos, e que se manifesta, sem dúvida, em muita arte Fluxus. Economia ao nível da palavra e ao nível do gesto, que possibilita múltiplas leituras, tantas quanto os leitores. Há também no Zen uma síntese entre contemplação e experimentação que muito interessava aos artistas Fluxus. Dos textos Zen é suposto retirar-se algo de semelhante a uma lição, mas essa lição não é imediata, e não é óbvia. É algo que se atinge depois de um primeiro impacto de perplexidade,

seguido de meditação, e a conclusão a que se chega é incerta, fluida, e não é, de maneira nenhuma, única<sup>123</sup>.

No Fluxus encontramos um pensamento Zen sobretudo nas peças artísticas existentes sob a forma de texto, habitualmente com instruções para se fazer determinado tipo de acção. O texto é extraordinariamente sucinto, e permite várias leituras. Trata-se daquilo que George Brecht baptizou de *event*, uma acção que não necessita de ser posta em prática para existir enquanto arte, embora seja absolutamente essencial que haja a possibilidade de ser realizada num tempo e num espaço, e repetível — e nisto se distingue da poesia<sup>124</sup>. Alguns exemplos podem ser dados: *Sun Piece* de Yoko Ono (1962): «Watch the sun until it becomes square.»; *Proposition* de Alison Knowles (1962): «Make a salad.»; *Tango* de Ben Vautier (1964): «The audience is invited to dance a tango.»; *Composition 1960 # 10 to Bob Morris* de La Monte Young: «Draw a straight line and follow it»<sup>125</sup>. Esta última peça foi posta em prática por Nam June Paik em 1962, numa acção a que chamou *Zen for Head* e que consistiu em mergulhar a cabeça e as mãos num balde com tinta e sumo de tomate, usando-as depois para traçar uma listra com o líquido num rolo de papel estendido. Qualquer uma destas peças poderia ser levada a cabo das mais diversas formas, originando em cada caso uma nova manifestação artística, e tendo, portanto, um carácter totalmente aberto. Noutros casos os *events* podiam não passar pela fórmula escrita, como por exemplo na obra *Cut Piece* de Yoko Ono, na qual a artista permanecia ajoelhada, quieta, enquanto a assistência lhe cortava, à vez, pedaços da roupa que trazia<sup>126</sup>. As obras Fluxus estão «entre o lúdico e o reificado»<sup>127</sup>, tanto os *events* como os objectos artísticos (ou resultantes de acções artísticas) — incluindo a Mail Art —, também estes com um carácter performativo que «prometia pelo menos transformar a organização simbólica das relações entre os objectos, senão mesmo reorganizar as condições existentes de comunicação e intercâmbio na sociedade»<sup>128</sup>. A recepção da obra de arte dificilmente pode, nestas circunstâncias,

continuar a fazer-se por um «espectador». Ela depende, para existir, de uma assistência participativa, que age, que decide e que tem, ou assim o desejaram estes artistas, a mesma importância que o artista e a obra. Desta forma, Fluxus misturava profundamente arte e vida, tanto que George Maciunas podia definir Fluxus como um modo de vida, e não um movimento artístico.

«Anti-arte é vida, é natureza, é a verdadeira realidade — é um e é tudo. A chuva é anti-arte, o som da multidão é anti-arte, o voo de uma borboleta ou os movimentos dos micróbios são anti-arte. São tão belos e tão dignos de ser notados como a arte. Se o homem conseguisse experienciar o mundo, o mundo concreto que o rodeia [...] da mesma forma que experiencia a arte, não haveria necessidade de arte, artistas ou elementos “não-produtivos” semelhantes.»<sup>129</sup>

O mapa de Maciunas recebido por Ernesto consistia provavelmente num gráfico feito pelo artista que estabelecia uma genealogia do Fluxus, colocando-o numa linha de continuidade com as vanguardas históricas, nomeadamente a russa. Continha, além disso, os nomes de artistas Fluxus, ou próximos do Fluxus, ou os que Maciunas resolvera purgar do Fluxus (muitos eram depois reintegrados, em determinado festival ou performance)<sup>130</sup>. O contacto de Ernesto com estas movimentações artísticas, através do dito mapa enviado por Ken Friedman, teria sido superficial neste final da década de 60, mas suficiente para que ele se identificasse com os seus propósitos. E, muito provavelmente, vários dos nomes presentes na genealogia de Maciunas eram também os que haviam influenciado e moldado o seu próprio percurso. Ernesto adopta para si a mesma herança duchampiana e vê finalmente a possibilidade da arte se ligar definitivamente à vida, num futuro próximo em que tudo será potencialmente estético.

«Houve um tempo em que o pão era sagrado; e de um modo geral todos os objectos fabricados mereciam o respeito que resultava de (para a consciência de quem os usava) mergulharem concretamente nas respectivas motivações. Os gestos humanos, como os objectos estéticos, eram inseparáveis das respectivas funções. O naturalismo levou-nos a olhar para os objectos naturais e fabricados com uma visão ao mesmo tempo cósmica e indiferente. Os objectos, hoje, objectam. No futuro, objectos e gestos revestir-se-ão porventura da dignidade perdida. A palavra amor, um pedaço de pão, a letra A, deixarão assim de ser acidentes mortais da vida quotidiana. Dessacralizados, voltarão a ser tão decisivos como a mais ínfima pincelada que o pintor realizou no seu quadro. E cada uma destas pinceladas revelará a estrutura do mundo. A vida poderá então comparar-se a uma vasta obra de arte, tudo será absolutamente estético.»<sup>131</sup>

Um dos acontecimentos mais marcantes para Ernesto no final da década de 60, a participação nos Undici Giorni di Arte Colletiva em Pejo, Itália, foi também oportunidade para contactar de perto com muitas das alterações na arte que a década de 60 testemunhava. Era um encontro com uma componente de artes gráficas muito forte, que fora organizado por, entre outros, Bruno Munari. De Pejo Ernesto trouxe a designação de «operador estético» para substituir a de «artista», contando que esse era o termo usado entre os que estavam presentes no encontro para se auto-designarem enquanto produtores artísticos. A designação surge também num contexto de miscigenação entre as artes, em que a separação entre artista gráfico, pintor, escultor, realizador de cinema, encenador, etc., procurava ser eliminada. Mais, 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.

O encontro teve lugar entre 24 de Agosto e 3 de Setembro de 1969 e foi uma iniciativa do Centro Operativo Sincron. Ernesto, acompanhado pela jornalista Maria Antónia Palla, esperava partir de

Portugal com um contrato com um editor para publicar um livro, com texto e fotos registando a experiência em Itália, que constituiria uma espécie de manifesto. O programa incluía *happenings*, cinema *underground*, ambientes abertos e fechados, poesia fonética e música electrónica, poesia visual e manifestos murais, salão internacional do múltiplo e do protótipo, estruturas pneumáticas, cinema experimental e didáctico, objectos volantes, cozinha internacional. Ernesto de Sousa participou com *Nós Não Estamos Algures*, uma palestra sobre Almada Negreiros e, sintomaticamente, comidas portuguesas<sup>132</sup>. Sintomaticamente porque esta ideia de festa, de convívio, é algo que ele vai defender como arte, claramente influenciado pelo Fluxus, mas também reivindicando um recuperar de tradições e hábitos populares predominantemente colectivos.

Ernesto está em Pejo em Agosto de 1969 e em Dezembro do mesmo ano apresenta em Portugal, no Clube 1.º Acto de Algés, *Nós Não Estamos Algures*, título retirado de uma frase de *A Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros. Ernesto chamou-lhe um «exercício de comunicação poética», que partia da leitura de poemas de Almada — que assistiu ao espectáculo —, Mário Cesariny<sup>133</sup>, Herberto Helder e Luiza Neto Jorge e incluía música de Jorge Peixinho, projecções audiovisuais a cargo sobretudo de Carlos Gentil-Homem e trabalho plástico e de luzes, nas mãos de Fernando Calhau. Reciclava ainda os filmes experimentais *Happy People* e *Havia um Homem que Corria*. Ernesto pretendia que esse trabalho fosse para além da ideia tradicional de espectáculo, ou de teatro, ultrapassando as premissas do teatro brechtiano e provocando um determinado tipo de choque que se poderia interpretar como semelhante ao de um *happening*<sup>134</sup>. A questão, para Ernesto, era que a crítica que o teatro de Brecht propunha já não era suficiente:

«A uma participação sentimental opunha o autor da *Mãe Coragem* uma crítica, tentava destruir toda a participação afectiva em favor da que ele

chamava épica. Naquilo em que pessoalmente estou interessado e que corresponde ou é paralelo ao que poderíamos chamar, por uma questão de comodidade, teatro pós-brechtiano, leva-se talvez mais longe certos princípios de Brecht, no sentido de obter determinados efeitos de choque, em que não se volta a uma participação sentimental, mas se criam estados emotivos, por se ter verificado que a atitude crítica, por vezes, é insuficiente. Numa sociedade que começa a ser de consumo, a simples crítica é uma maneira de, dando a impressão de que se põem em cheque determinadas estruturas, nos aquietarmos...»<sup>135</sup>

Numa entrevista em que, interrogado sobre cinema, conduz as respostas sempre para o teatro, considerando-o «algo de muito mais profundo, mais obviamente antigo e necessário, que o cinema», que diz respeito à nossa «forma de estar no mundo», sempre «em situação», acrescenta ainda:

«O cinema em que eu penso para o futuro será um cinema diferente que, de resto, dificilmente se distinguirá, por exemplo, do teatro; que intervirá simultaneamente com o teatro, que recorrerá a um certo número de formas que impliquem a participação, quer no sentido brechtiano, quer ainda e indo mais longe, enfim, para uma problemática que o próprio Brecht não teve ocasião de sofrer tão profundamente (é já da sociedade de consumo), em que a intervenção eleva o espectador à atitude crítica, até o chocar por vezes, despertar da letargia.»<sup>136</sup>

Um outro nome do teatro que será referência fundamental para Ernesto é Antonin Artaud, cujo conceito de «teatro da crueldade» ia também de encontro a algumas das questões fundamentais que Ernesto queria para a actividade artística. Artaud defendia um teatro que não se deixasse classificar mais como género literário, que encontrasse a sua linguagem própria, reportando-se a um carácter ritual, mágico, sagrado, e a uma linguagem não racional, mas encantatória.

O teatro da crueldade seria atingido através do assumir da pureza dos elementos meramente cénicos, e dependeria de um trabalho de extremo rigor e ritualização física por parte do actor: «o actor é um atleta do coração»<sup>137</sup>.

Ernesto falará ainda do acontecimento no Clube 1.º Acto como um intenso trabalho experimental, laboratorial, em que nada estava definido em absoluto, sendo cada ensaio e cada apresentação diferentes uns dos outros, susceptíveis de intervenções do público, permeáveis a acasos, improvisos ou premeditações. Como contará muito mais tarde Fernando Calhau, o papel de Ernesto era semelhante ao de um maestro, coordenando as forças criativas de todos os participantes, mas sem fazer propriamente um trabalho de encenador, isto é, sem que se pudesse dizer que era ele o autor — tratava-se na verdade de um trabalho colectivo<sup>138</sup>.

O inventor do *happening* fora outro aluno de John Cage, Allan Kaprow. O *happening* consistia numa manifestação artística em que se estimulavam os outros sentidos dos espectadores para além da visão, recorrendo a sons, odores, desafios físicos, movimentos por parte do público, ou mesmo agressão sobre ele, etc. Era um *acontecimento*, literalmente, que, assente em trabalho experimental, dependia das contingências do momento para evoluir numa ou noutra direcção, mas possuía também uma componente forte de preparação e ensaio. Era algo que se passava em espaços não institucionais, como caves, bares, ruas, e que não exigia a existência de um palco. Distingua-se do teatro por isso, e também por ser algo «aberto e fluido»<sup>139</sup>, sem estrutura narrativa, sem argumento, sem enredo, tal como a experiência do dia-a-dia. O *happening* não procurava, contudo, imitar essa experiência, mas usá-la como base de trabalho, como deslocamento em relação aos espaços tradicionais da arte, quer ao nível do *medium*, quer ao nível das instituições.

A diferença fundamental em relação ao *event* de George Brecht está no facto do *happening* ter mesmo de acontecer para ser arte, isto

é, não existe antes, nem depois do seu tempo específico, não existe como texto, não existe como ideia<sup>140</sup>. Só existe enquanto processo. Mas em geral um *happening* terá também uma duração mais longa do que um *event*, qualquer coisa entre 10 minutos e uma hora, ou mesmo mais<sup>141</sup>. Digamos que um *event* poderá ser um ínfima fracção de um *happening*. Além disso, a audiência do *happening*, embora estimulada e provocada, e embora se possa depender dela para completar a obra, não pode, como no *event*, levar a cabo a obra sozinha, isto é, não pode de forma tão clara e absoluta vestir a pele do artista, segundo uma interpretação individual de determinada directriz num papel. A componente teatral estará talvez mais presente no *happening*. Fernando Calhau corrobora a permanência do teatral no *happening*, para avaliar a pertinência do uso desse conceito em relação ao trabalho em que colaborou com Ernesto:

«Nós não tínhamos acesso aos *happenings*, por exemplo, aos do Kaprow, do Oldenburg, do próprio Jim Dine, que também tinha feito umas coisas. O que nós apanhávamos aqui eram fotografias. E uma fotografia de um *happening* não dá nunca para ver como é que é, não se percebe o que é que é. Mas esses *happenings* normalmente tinham uma história, havia uma espécie de narração, eram uma espécie de teatrinho, digamos. E dentro dessa medida o *Nós Não Estamos Algures* era, de facto um *happening*. [...] Eu na altura não tinha leitura de *happening*. Porque eu sempre tive uma leitura do *happening* mais autoral, mais ligada a uma peça de autor. E aquela, de facto, era uma peça, digamos, de organização de vários tipos de criação. De maneira que nunca tive essa leitura. Seria um *happening* colectivo, digamos.»<sup>142</sup>

Uma outra característica importante dizia respeito aos artistas que faziam os *happenings*, que numa fase inicial vinham quase todos da pintura, começando pelo seu criador, Allan Kaprow. Kaprow, aliás, nos seus primeiros textos, reivindica-se herdeiro dos pintores

da *Action Painting*, lendo o *happening* como o único passo possível para a arte depois da pintura de Jackson Pollock. Segundo Kaprow, a técnica de Pollock, deixando gotejar a tinta em cima da tela e usando o movimento do corpo para determinar o desenho, essa «dança do *dripping*»<sup>143</sup>, tinha um carácter profundamente ritual, que conferia valor quase absoluto a um gesto banal, comum. Para Kaprow, o facto desta dança implicar retirar a tela do cavalete, dispô-la no chão, e o facto dessa tela ser de grandes dimensões, modificavam permanentemente a relação com o espectador, que teria agora de ser quase «acrobata»<sup>144</sup> para seguir o movimento do pintor, numa instabilidade que abria a pintura a uma interacção com o público. Além disso, os limites da tela em Pollock seriam um brusco corte com toda a actividade que, sabemos, os tinha ultrapassado no processo de feitura do quadro, sendo portanto um convite a pensar o quadro como algo sem fim, fruto de uma acção que continuou para além dele, num espaço, num ambiente, num envolvimento (*environment*). A *Action Painting* de Jackson Pollock ligou-se, assim, profundamente aos objectos do quotidiano, aos espaços do quotidiano, à vida. Depois de Pollock só há duas vias, diz Kaprow: continuar a fazer o mesmo ou abandonar a pintura de vez, dando um passo mais em relação aos valores ancestrais, rituais e mágicos que ele recuperara, os valores essenciais que obrigam a olhar para o espaço envolvente e os objectos que usamos — não é descabido usar aqui a palavra ingenuidade para caracterizar o que Kaprow valorizou em Pollock, pois ele próprio quase o diz: «Ele foi, para mim, surpreendentemente infantil, capaz de se envolver nas coisas da sua arte como se fossem uma série de factos concretos vistos *pela primeira vez*.»<sup>145</sup>

O passo a dar em relação a Pollock será a eliminação das fronteiras entre as artes. É isso que propõe Kaprow:

«Os jovens artistas de hoje já não precisam de dizer “Sou um pintor” ou “um poeta” ou “um bailarino”. São simplesmente “artistas”. Toda a vida

está aberta para eles. Descobrirão nas coisas ordinárias o sentido do ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vincarão o seu significado real. Mas no nada vislumbrarão o extraordinário e depois, se calhar, o nada outra vez. As pessoas ficarão deliciadas ou horrificadas, os críticos ficarão confusos ou divertidos, mas estas, creio, serão as alquimias dos anos 60.»<sup>146</sup>

No caso português, com Ernesto de Sousa a desempenhar um papel importante, seriam as alquimias dos anos 70. Maciunas fora ainda mais longe, como ficou dito, determinando que não haveria necessidade de artistas no dia em que o homem conseguisse experienciar a vida em todo o seu verdadeiro significado. Ou, por outras palavras, potencialmente, qualquer um pode ser artista. E Ernesto trouxe de Itália um novo conceito que, aglutinando as tradicionais divisões das artes e acentuando a ideia de arte como processo, abria a possibilidade para afirmar a sua própria actividade enquanto artista — já não encenador, já não realizador de cinema, já não crítico, mas «operador estético».

O seu primeiro trabalho enquanto operador estético é, pois, *Nós Não Estamos Algures* — trabalho colectivo, aliás, como o definiu Fernando Calhau —, onde as suas técnicas de comunicação com o espectador são levadas mais longe do que nunca, e no qual ele definitivamente ultrapassa o cinema, ultrapassa o teatro, e sincretiza todas as suas aprendizagens dos anos 60.

\*

Voltemos uma última vez à AZ. O terceiro núcleo patente em Belém nesse ano de 1977 tinha o título «Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea» e ficou conhecido como a exposição *Alternativa Zero* propriamente dita. Dos artistas inicialmente convidados<sup>147</sup> participaram Helena Almeida, Fernando Calhau, Constança

Capdeville, Alberto Carneiro, Noronha da Costa, Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro, Jorge Peixinho, Julião Sarmento, Salette Tavares, Ana Vieira e João Vieira; Armando Azevedo, Albuquerque Mendes e Túlía Saldanha — ligados ao Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC); Jorge Pinheiro, José Rodrigues e Ângelo de Sousa do Grupo «Os 4 Vintes»; Álvaro Lapa, Vítor Belém, Júlio Bragança, os artistas gráficos Robin Fior e Sena da Silva, André Gomes, Clara Menéres, Mário Varela, Pires Vieira, António Sena, José Manuel Costa Alves, Artur Varela, Lisa Chaves Ferreira e Joana Rosa; e ainda os artistas residentes no estrangeiro, Alvess, Pedro Andrade, João Brehem, Manuel Casimiro, Da Rocha, António Lagarto (com Nigel Coates), Graça Pereira Coutinho, Leonel Moura e Vítor Pomar. Já durante a montagem da exposição juntar-se-iam José Carvalho, José Conduto e Palolo<sup>148</sup>.

Como salientou João Fernandes, Ernesto teve a preocupação de alargar o núcleo duro de artistas que vinha defendendo enquanto crítico, escolhendo enquanto dinamizador de eventos artísticos, ou com quem colaborara enquanto artista, permitindo a convivência entre tendências artísticas muito díspares graças ao conceito de «operador estético» e à ideia de «obra aberta», que também aqui predominava quer para os trabalhos apresentados, quer para a selecção de artistas, quer para a construção da exposição em geral<sup>149</sup>. Vários artistas efectuaram performances durante o tempo da exposição, manifestações espontâneas do público foram imediatamente acolhidas como componente essencial das obras expostas e da exposição, e pontuaram ainda a AZ concertos de música experimental, conferências, visitas de escolas, etc. É de destacar em particular a vinda a Portugal pela primeira vez do Living Theatre, de Julian Beck e Judith Malina, um grupo particularmente caro a Ernesto pelas suas pesquisas radicais (e politizadas) no teatro, que partia das ideias brechtianas e do teatro da crueldade de Artaud, cruzando-as com o *happening*, para chegar a uma experiência limite de trabalho com o corpo e de

choque da assistência. O carácter experimental e/ou conceptual das obras apresentadas na *Alternativa Zero* está documentado exaustivamente no catálogo da exposição de 1997 da Fundação de Serralves.

Importa agora analisar o contexto das relações de Ernesto com alguns artistas, à luz do que tem vindo a ser referido neste e nos capítulos anteriores. Com efeito, alguns dos artistas presentes na AZ tinham já exposto sob escolha de Ernesto noutras iniciativas, como nas exposições *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972) e *Projectos-Ideias* (1974), ambas na SNBA e organizadas no contexto das Expos AICA desses anos<sup>150</sup>. Passaram também pelo Clube-Encontro Opinião, formado em 1975 e dirigido por Ernesto<sup>151</sup>, e colaboraram com ele em iniciativas artísticas, como por exemplo no *100011.º Aniversário da Arte* comemorado em Coimbra a 17 de Janeiro 1974, que dava continuidade a uma ideia de Robert Filliou, posta em prática no dia 17 de Janeiro de 1973 em Aix-la-Chapelle, o *100010.º Aniversário da Arte*<sup>152</sup>.

Esse contexto passa em primeiro lugar pelo papel de Ernesto na divulgação em Portugal das artes conceptuais que então se praticavam quer nos Estados Unidos, quer em vários países europeus, e que tiveram a sua consagração máxima na *Documenta 5* de Kassel, comissariada por Harald Szeemann. O plural «artes conceptuais» não é por acaso. É a única forma de designar o conjunto de obras presentes em Kassel em 1972, pois apesar de Joseph Kosuth ter tentado impor uma definição de arte conceptual bastante rígida, na verdade muitos artistas que habitualmente são apelidados de «conceptuais» nunca couberam nessa definição. Aliás, o termo «Concept Art» surgiu pela primeira vez a propósito de artistas Fluxus, em 1961, pela mão de Henry Flynt, próximo de Maciunas e colaborador nas suas primeiras publicações. Flynt definia a Concept Art como «uma arte cujo material são conceitos, tal como o material da música, por exemplo, é o som»<sup>153</sup>, e com ela pretendia designar as obras do tipo *event* de George Brecht e outros, que eram, como já foi dito, frequentemente apresentadas apenas numa lacónica formulação escrita, ou, mais

exactamente, impressa — o que é importante, pois significava desvalorizar todo e qualquer traço da mão do artista —, não dependendo da sua execução material para existirem (mas dependendo, sim, da sua exequibilidade). Porém, esta forma de arte tem pouco a ver com aquela que Kosuth defendeu em 1969 como arte conceptual, e que o grupo inglês Art & Language pôs em prática, apesar de formalmente poderem ser confundidas.

O conceptualismo de Kosuth foi teorizado no ensaio em três partes com o título «Art After Philosophy» de 1969<sup>154</sup>. Nele Kosuth defendia que a natureza da arte era interrogar-se a si mesma, coisa que só poderia fazer libertando-se das categorias tradicionais da arte, a pintura e a escultura, o que significava expurgar-se de todo o conceito estabelecido *a priori* relativo à natureza e às possibilidades da arte<sup>155</sup>. É em Marcel Duchamp, diz Kosuth, que se deve procurar os primeiros sinais dessa libertação e o início de uma reflexão sobre a função da arte ao nível do conceptual, substituindo a problematização feita meramente ao nível formal vigente até então. Depois de Duchamp só é possível fazer arte que acrescente algo ao significado conceptual de arte: «uma obra de arte é uma proposição apresentada no contexto da arte como comentário à arte»<sup>156</sup>. Kosuth estabelece em seguida a diferença entre proposições analíticas e proposições sintéticas, definindo a primeira como válida apenas pela auto-referencialidade dos símbolos que contém, e a segunda através do comprovativo dado pela experiência, ou seja, através de elementos externos a si própria<sup>157</sup>. Nesse sentido, uma obra de arte, conclui, é uma proposição analítica, pois não confere informação sobre mais nada que não a arte, e não precisa de validação através da experiência empírica, sendo sempre tautologicamente uma definição de arte: «a arte tem em comum com a matemática e a lógica o facto de ser uma tautologia; i.e., a “ideia de arte” (ou “obra”) e a arte são o mesmo e pode ser apreciada como arte sem se sair do contexto da arte para verificação»<sup>158</sup>. O artista é alguém que constantemente produz definições de arte, e que, portanto, determina o que é arte.

«Por outras palavras, as proposições de arte têm um *carácter*, não factual, mas linguístico — isto é, elas não descrevem o comportamento de objectos físicos ou sequer mentais; elas expressam definições de arte, ou as conseqüências formais de definições de arte.»

Joseph Kosuth abria mais uma via para a desmaterialização do objecto de arte, substituindo a obra material e perceptual por uma definição linguística. Por este motivo, Alexander Alberro classifica o conceptualismo de Kosuth e do grupo inglês Art & Language como «conceptualismo linguístico»<sup>159</sup>. O grupo de artistas ingleses que adoptou a identidade colectiva Art & Language fora criado por Terry Atkinson, Michael Baldwin e Mel Ramdsen, e desde 1967 trabalhava com o suporte da linguagem escrita, consistindo a maioria das suas obras «em textos apresentados num contexto artístico como argumentos analíticos sobre a natureza dos objectos de arte e asserções sobre arte»<sup>160</sup>. A partir de Maio de 1969 publicam uma revista, precisamente com o título *Art-Language*. Alberro salienta que, uma vez adoptada a linguagem escrita como arte, nada impede que seja entendida como arte qualquer especulação teórica ou crítica sobre arte. Se a arte conceptual pode abranger a própria linguagem sobre arte, obra e texto confundir-se-ão. Terry Atkinson diz isso mesmo no primeiro número da revista *Art-Language*, conforme cita Alberro: «Pode este editorial, em si mesmo uma tentativa para definir alguns contornos do que é a “arte conceptual”, vir a ser considerado como uma obra de arte conceptual?»<sup>161</sup>.

Continuando a seguir o mesmo autor, há a distinguir outros conceptualismos, nomeadamente o de Sol LeWitt, descrito pelo artista no texto de 1967 «Paragraphs on Conceptual Art»<sup>162</sup>, que entendia como conceptual a arte em que todas as decisões sobre a execução da obra fossem tomadas antes da feitura da obra, determinando a sua aparência final à partida, ao contrário do que se passava na obra expressionista, em que o artista ia subjectivamente tomando

decisões enquanto executava a obra. O processo conceptual é assim enfatizado, e assenta numa lógica sequencial, eliminando quer a arbitrariedade e subjectividade, quer a racionalidade. Alberro distingue que «ao contrário da teoria estética de Kosuth, que postulava que a própria ideia podia ser considerada arte, em LeWitt o processo de concepção está numa posição complementar ao processo de realização, mutuamente suprimindo as necessidades um do outro, e portanto com igual importância»<sup>163</sup>, e assim sendo, a arte conceptual em LeWitt é precisamente o oposto do que é para Kosuth, aproximando-se mais daquilo que este definira como proposição sintética. Além disso, é necessário vincar que o artista em Kosuth é o centro de decisão, inquestionável, racional e, digamos, quase tirânico, ao passo que em LeWitt a obra tem leitura autónoma e múltipla, independente do artista.

Alexander Alberro dá ainda outros exemplos de arte conceptual, nomeadamente obras que se reduzem a uma mera descrição analítica de determinado episódio protagonizado pelo artista (o exemplo dado é Vito Acconci), ou arte que pretenda descentrar o artista ao ponto de democratizar totalmente a produção e a recepção da obra (e aqui os exemplos são Lawrence Weiner e Douglas Huebler), podendo a obra existir descritivamente, documentalmente, e sendo possível que qualquer pessoa a repita ou a produza pela primeira vez, segundo a sua interpretação. Não só há o apagamento do carácter autoral do artista, como o valor económico da obra é posto em causa. A crítica da instituição de arte, a galeria ou o museu, e dos seus mecanismos de validação de uma obra como arte, foram o foco de outros artistas chamados conceptuais, como Daniel Buren, Marcel Broodthaers ou Hans Haacke, alargando o campo operacional da arte a questões ideológicas e políticas — já definitivamente longe de uma arte fechada numa condição tautológica de auto-referencialidade. Algumas manifestações de arte conceptual tomaram nomes específicos, como a Land Art (que usava como *medium* primordial a natu-

reza, sendo apresentada sobretudo através do documento fotográfico ou fílmico) ou a Arte Povera (que usava predominantemente materiais pouco nobres ou facilmente perecíveis e que, portanto, em muitos casos também prolongava a sua existência através do registo fotográfico ou fílmico). Sintetizando todas estas tendências, Alberro dá a possível definição lata de Arte Conceptual:

«Na definição mais lata possível, o conceptual em arte significa uma crítica alargada da coesão e materialidade do objecto artístico, um crescente desgaste face à definição das práticas artísticas como puramente visuais, uma fusão do trabalho com o local e contexto em que é exposto, e um ênfase crescente nas possibilidades de visibilidade pública e distribuição.»<sup>164</sup>

A racionalidade linguística proposta por Kosuth nada tem a ver com o tipo de contemplação metafísica e experimentalismo presentes nas obras de um George Brecht, ou de uma Yoko Ono, nem a tautologia da auto-referencialidade da arte do primeiro poderia estar mais longe da tentativa de profunda comunhão com a vida dos segundos e da arte Fluxus em geral. Já a arte conceptual entendida em sentido lato tem pontos de contacto com a arte Fluxus. No entanto, creio poder afirmar-se que a arte conceptual não integra a componente contemplativa e metafísica, e necessariamente subjectiva, que muita arte Fluxus propunha, e que o carácter desta era predominantemente experimental, e não conceptual.

Na *Documenta 5*, em Kassel, todas as tendências conceptuais e Fluxus estavam presentes, naquela que foi uma autêntica exposição-laboratório, que ecoava, de resto, uma outra de 1969 comissariada pelo mesmo Harald Szeemann e que causara um enorme impacto: *When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information (Live in your head)*. A exposição de 1969 decorreu no Kunsthalle de Berna entre Março e Abril de 1969, tendo mais tarde nesse ano, no Outono, viajado até Londres (Institute of Contemporary

Art), onde se lhe juntaram vários artistas ligados ao Art & Language<sup>165</sup>. Como o extenso título indica, havia vontade deliberada de mostrar que a arte que ali se expunha e que ali se fazia dificilmente poderia ser classificada por uma só palavra. Arte que ali se fazia, porque de facto Szeemann visava promover um espaço de intenso trabalho processual, que fosse decorrendo ao longo do tempo da exposição. Tratava-se de criar uma forma de exposição que se adaptasse às novas tendências artísticas e que fosse ela mesma uma intervenção artística, nomeadamente dinamitando a tríade estúdio-galeria-museu, ao condensar esses três locais num único. Expunha, portanto, os próprios artistas em processo de trabalho, falando com os visitantes, aproximando-se dos espectadores, convivendo de perto e por isso comunicando verdadeiramente com eles. Dos 69 artistas convidados, 28 deslocaram-se a Berna, tornando o Kunsthalle um local de intenso debate e actividade artística<sup>166</sup>. A questão fundamental aqui, tal como na *Documenta 5*, está no papel preponderante, artístico mesmo, do comissário e promotor da iniciativa. O modo de apresentação da mostra, a sua concepção, era também objecto de exposição.

Segundo uma entrevista concedida por Szeemann a Óscar Faria poucos anos antes de morrer, o convite para comissariar a *Documenta* de 1972 foi feito na sequência de *When Attitudes Become Form* e reflectia a necessidade que a mostra de Kassel tinha de se actualizar — a *Documenta 4* de 1968 focara ainda a Pop Art e a Shaped Canvas. Inicialmente previa fazer um evento-*Documenta*, à semelhança do que fizera em Colónia com *Happening, Fluxus e Accionismo Vienense*, mas depois optou por organizar uma exposição que ao longo de 100 dias fosse tendo eventos<sup>167</sup>.

Ernesto de Sousa vai em 1972 a Kassel e traz 300 diapositivos que mostra no atelier de Eduardo Nery, na Cooperativa Árvore no Porto, no Clube 1.º Acto de Algés, na galeria Ogiva e na ArCo, em sessões de divulgação. Na galeria Ogiva chega mesmo a fazer o que chamou de conferência-provocação, ou *intervenção-com-o-nome-de-*

-*Joseph-Beuys*, na qual pronunciava repetidamente o nome de Beuys enquanto mostrava os diapositivos<sup>168</sup>. Estas sessões teriam um carácter também performativo, pretexto que eram para o debate, o convívio e a festa. Iam também de encontro a algo que o artista Fluxus Robert Filliou — que Ernesto conhece no ano seguinte (tal como Ben Vautier e George Brecht)<sup>169</sup>, mantendo depois estreita amizade pelos anos fora, corroborada por encontros esporádicos e uma vasta correspondência trocada com o casal Robert e Marianne Filliou<sup>170</sup> — invectivava, que era a ideia de «ensinar e aprender como arte de acção», e que Ernesto refere ter sido influência decisiva para o próprio Szeemann na concepção da Documenta<sup>171</sup>.

Estas hipóteses de uma actividade pedagógica, uma conferência, um texto crítico poderem ser arte, hipóteses adiantadas pelas artes conceptuais e pelo Fluxus, vão ser determinantes no alargamento do conceito de operador estético em Ernesto. Cada vez mais os seus textos serão actos performativos, quer através do uso de incompletudes, desconstruções de palavras, repetições, à semelhança do que já fizera com o texto de 1970 «Anticinema» — e devedoras, aliás, da poesia visual e do concretismo brasileiro —, quer como acções de divulgação, o que entra já na categoria artística do «ensinar e aprender como arte» de Filliou.

Ernesto não viu *When Attitudes Become Form*, nem em Berna nem em Londres<sup>172</sup>. Mas a *Documenta 5* vai ser determinante para todos os seus projectos, de 1972 em diante, sobretudo na *Alternativa Zero*<sup>173</sup>. E vai também possibilitar o reenquadramento dos seus projectos anteriores, inserindo-os no contexto de uma rede de tendências artísticas internacionais. Três aspectos importantes das exposições de Szeemann vão influenciar a AZ: o título, a ideia de espaço-laboratório e o catálogo.

No cartaz que anunciava a AZ, podia ler-se: *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea. objectos objec-*

*ções projectos atitudes formas ideias conceitos acontecimentos expansão  
exposição comportamentos arte antiarte diálogo culinária acordos desa-  
cordos meditação cinema video teatro pintura escultura movimento  
arquitectura fotografia desenho música jogo comunicação festa object,*  
com a última palavra cortada, como se se pudesse continuar, ou  
melhor, recomeçar e continuar indefinidamente em círculo — como  
o começar de Almada, como o zero necessário para se poder olhar as  
coisas como se fosse a primeira vez, como o olhar *naïf* husserliano.  
Este título colmatava ainda uma palavra que faltava, mas que constava,  
bem especificada, do convite que lhe foi endereçado para fazer  
a AZ: a palavra vanguarda<sup>174</sup>. Ernesto não teria querido usar a palavra  
vanguarda para classificar uma exposição que incluía obras com mais  
de dez anos, e que, por outro lado, poderia ser acusada de ausências  
importantes que a dita palavra supostamente invocaria. É ele próprio  
quem o diz:

«Trata-se de uma exposição-piloto. Apesar disso escolheu-se a designação  
referida a) e não a de “novas tendências”, b) e não a de “vanguarda”, pelas  
razões seguintes: [1] Em certos casos expor-se-ão, eventualmente, traba-  
lhos não muito recentes (ou respectiva documentação); efectivamente  
procurará dar-se à exposição um carácter paradigmático, e mesmo exem-  
plar; e nunca, e por muitas razões, um carácter exaustivo. [2] A discussão,  
fundamental, das vanguardas (todas as vanguardas) ficará explicitamente  
reservada para iniciativas posteriores.»<sup>175</sup>

Porém, creio também que a palavra vanguarda teria um valor de  
uso reduzido, usada e abusada que sempre foi para designar uma arte  
distante do grande público, à frente dele, inatingível por ele. Ernesto  
quereria provocar um novo olhar no espectador, desprovido de pre-  
conceitos, e nada melhor do que um inventário daquilo que a arte  
podia ser (ou a vanguarda poderia ser). Este carácter pedagógico, que  
já foi assinalado atrás, continua a evocar a máxima de Filliou, pois

Ernesto encara esta acção de ensinamento e sua recepção como arte. Estava empenhado em estabelecer um canal comunicacional com o espectador que o levasse a identificar-se com estas manifestações artísticas — empenhado, por isso, em ligar arte e vida.

Quanto à ideia de criar um espaço-laboratório como exposição, era algo que fazia parte da concepção da AZ desde o início, numa linha de continuidade, aliás, com todos os trabalhos de Ernesto nos anos que a precederam, enquanto artista e enquanto comissário, que punham em prática uma ideia da festa, do convívio como atitudes comunicacionais por excelência e promotoras de um estado de criação permanente. Teria também havido desde cedo a intenção de prolongar esse laboratório experimental para além da AZ, com a formação do «Colectivo AZ» por Ernesto, Isabel Alves e Fernando Curado de Matos, e que estava previsto funcionar no espaço da ArCo. O «Colectivo AZ» concebeu vários projectos, mas, não conseguindo pô-los em prática, acabou por se dissolver no ano seguinte<sup>176</sup>.

Quanto ao catálogo da *Alternativa Zero*, não podia deixar de ser uma excelente oportunidade para criar um *veículo de intimidade* com o espectador, na sequência do que ficou já dito atrás a propósito da relação de Ernesto com as artes gráficas. É altura de salientar agora a dependência das artes conceptuais do suporte escrito, para percebermos como o encontro de Ernesto com elas pode ter solidificado e expandido ainda mais as ideias que ele já vinha explorando desde os anos 60.

A componente linguística de alguns conceptualismos permitiu que o catálogo começasse a assumir um valor expositivo que, em última análise, se podia mesmo substituir ao espaço físico da galeria, do museu, do *atelier*. O galerista nova-iorquino Seth Siegelau, foi talvez um dos que mais contribuíram nessa mudança de estatuto do catálogo (embora os grupos Fluxus também produzissem livros-objecto). Em 1968, sem um espaço de exposição disponível, resolve ainda assim promover uma mostra do artista Douglas Huebler, que consistiu apenas no catálogo *Douglas Huebler: November, 1968*, no

qual os trabalhos consistiam em descrições verbais, mapas e documentação em geral. Aberta essa via, seguiram-se vários outros catálogos-exposição: ainda no mesmo ano promoveu uma publicação semelhante de Lawrence Wiener e levou a cabo o projecto que ficou conhecido por *Xerox Book*, em que a cada um dos sete artistas<sup>177</sup> que participaram foi pedido uma ou várias obras que ocupassem 25 páginas, produzidas em Xerox. No ano seguinte, Siegelaub voltou ao espaço físico, fazendo a exposição *January 5-31, 1969*, com os artistas Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Wiener, mas com uma particularidade. Segundo afirmava numa nota introdutória, a presença física das obras era secundária ao catálogo, constituindo este a exposição propriamente dita. De facto, só no catálogo se encontravam as 32 peças que constituíam a exposição, com um texto de cada artista<sup>178</sup>.

Na exposição de Szeemann a relação catálogo-exposição não chegava a ser invertida, dada a preponderância dada ao carácter processual, feito no local, das obras, mas ambos os elementos teriam o mesmo peso. Ao contrário dos de Siegelaub, o catálogo de *When Attitudes Become Form* incluía ensaios críticos<sup>179</sup>. Na *Documenta 5*, o catálogo também seguia a linha traçada no final dos anos 60 pelos artistas conceptuais, mas tinha a peculiaridade de ser composto por folhas soltas, que o leitor/espectador poderia ordenar da forma que quisesse. Era, como se pode calcular, esta hipótese de participação do público que mais interessava a Ernesto de Sousa, e o catálogo da AZ será também ele composto de folhas a serem ordenadas ao gosto de cada um. Em qualquer dos casos, Siegelaub, Szeemann, Ernesto — e sobre o último este ponto foi já vincado antes —, a aposta no catálogo tinha também a ver com a possibilidade de democratização da arte, possibilitada pela reprodutibilidade técnica das obras de suporte gráfico ou linguístico.

A importância conferida ao catálogo da AZ está bem documentada no espólio, na correspondência trocada com os convidados a participar na exposição. Num comunicado a todos os artistas,

Ernesto deixa em aberto a possibilidade de contribuições especificamente concebidas para o catálogo, ou outros trabalhos, mais antigos ou em curso, para além ou em vez da mera reprodução das obras expostas. Além disso, dirá, com todas as letras, que o catálogo é para ser encarado ele próprio como «obra de arte»<sup>180</sup>. A António Sena proporá que no catálogo figure a reprodução da correspondência trocada entre ambos a propósito da AZ<sup>181</sup>, o que acontecerá, mas com as cartas grafitadas pelo artista (e acabou por ser essa a obra com que Sena participou também na exposição). Álvaro Lapa aproveitou o espaço concedido no catálogo para um texto de pendor ensaístico. Robin Fior participa com um dactiloscrito sobre papel quadriculado com o seu nome e morada, o título e uma brevíssima descrição da obra que expôs na AZ. Destaque-se também o pedido de Jorge Pinheiro: «Para o catálogo apenas desejaria que figurasse o título o mais isolado possível no espaço mais vazio e mais branco»<sup>182</sup>.

Todos os cadernos soltos e folhas dedicados aos artistas, mais uma separata — onde, como já referiu João Fernandes, se assumiam, através de documentação vária, antecedida por textos de Eduardo Prado Coelho e Ernesto de Sousa, «as referências contextuais da alternativa proposta: da Documenta de Kassel e do Museu Vostell de Malpartida às apresentações pedagógicas e panfletárias de artistas nacionais como Almada, Bertholo, Areal, as actividades do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, o atentado bombista contra a Árvore, ou de artistas internacionais como Beuys, Filliou, Alfred Jansen, Grupo Rosário, Galeria Wspolczesna (Polónia), etc.»<sup>183</sup> —, vinham dentro de uma caixa/envelope em cartão, onde o título, a data, e as referências da exposição estavam gravados em relevo, sem tinta, transparentes sobre a cor parda do envólucro, dele quase indistintas.

Ernesto escolheu preencher as folhas que lhe cabiam no catálogo — utilizando o máximo permitido, 8, sob a forma de um desdobrável — com reproduções não ampliadas de slides, a preto e branco, ocupando a totalidade da página num efeito semelhante ao da prova

de contacto, que documentavam os momentos de feitura das obras com a sua assinatura, começando com aquilo a que chama «Happening Guincho» de 1969, continuando por *Nós Não Estamos Algures* (1969), *Luiz Vaz 73* (1975-76), *Almada, Um Nome de Guerra* (que aqui aparece datado de 1969-77), *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972), *Projectos-Ideias* (1974), *1000011.º Aniversário da Arte* (1974, assinado E.S./R. Filliou), e terminando em imagens dos preparativos da *Alternativa Zero*. Incluídos neste contexto artístico estavam também a actividade no Clube Opinião (1975) e a recuperação dos painéis de Almada para o Cine San Carlos, em Madrid (1972). O esforço para se legitimar enquanto artista é claro. Ernesto queria que todas as actividades retratadas fossem vistas como actos estéticos, conferindo estatuto artístico ao papel do comissário da exposição.

Os termos em que Ernesto falará das exposições que tanto o influenciavam e que tanta necessidade tem em divulgar em Portugal, dos artistas que são os seus modelos, dos artistas que quer «modelar», da sua própria actividade artística, são-nos já familiares. De tudo isto falará recuperando as noções que fora buscar à arte popular, ao teatro e a Almada: ingenuidade e olhar primeiro. Embora, evidentemente, lhes acrescente informação que entretanto vai adquirindo, a nível teórico e a nível prático, através das suas leituras e do convívio com os artistas. Da própria Documenta dirá que é necessário inocência no olhar para a poder apreciar na totalidade: «Porque — afirmo — era fácil entrar na *Documenta 5* (e na arte de vanguarda do nosso tempo, em geral)... desde que haja abertura, inocência? [a] facilidade a que me refiro deve-se ao predomínio na vanguarda estética actual das técnicas da solidariedade. ...mas essas técnicas só funcionam quando há abertura de sentimentos e de cultura, verdadeira inocência. E isso sim: é difícil»<sup>184</sup>.

Veja-se agora o caso de Joseph Beuys. Em Kassel Ernesto contactara com Beuys, que permaneceu todo o tempo no espaço da exposi-

ção, falando com os visitantes, distribuindo panfletos. Ernesto vê-o como um exemplo daquilo que designa por «vanguarda *hot*», que se baseia «na procura das mais diversas motivações de convívio e no ritual reencontrado da festa. Tendência teatral, pertencem-lhe os *happenings* e a criação de situações diversas, atitudes comprometedoras: a revalorização do jogo e do risco (tautológico). A participação e a anulação das diferenças entre o “actor” e o “espectador” são objectivos imediatos [...]. Este [...] modo de operar apela obviamente para uma nova e profunda pedagogia, absolutamente re-inventada. (que é uma “*re-invenção do amor*”). Aí também Filliou pode ter dado uma das contribuições mais decisivas com o seu pluri-livro *Teaching and Learning as Performing Arts* (ensinar e aprender como artes de acção)»<sup>185</sup>. A esta «vanguarda *hot*» Ernesto contrapõe um outro modo operatório, que diz caracterizar-se «pela criação de distâncias críticas, formas interrogativas e organização de problemáticas diversas», um modo que «anula os desejos», «demostrativo e passivo»<sup>186</sup>. Considera, no entanto, ambos herdeiros de Marcel Duchamp, que, ao pôr bigodes na Gioconda, teve «um acto de grande higiene espiritual, a criação prática de uma zona de convívio em face da Obra-de-Arte, negando-lhe o carácter monumental e transcendente. É o primeiro acto de um ritual de convívio e autêntica festa [...]»<sup>187</sup>.

Um parêntesis é necessário, para constatar que Ernesto vinha da Documenta com uma noção mais rigorosa das diferenças entre as várias tendências que, de forma generalista e apressada, eram por vezes catalogadas indistintamente como Arte Conceptual. Claramente, sente-se mais próximo das experiências Fluxus, e da sua reclamada fusão arte-vida, do que da arte conceptual mais ou menos ortodoxa. Essa influência predominante continuará a fazer-se sentir nos anos seguintes. Trazia também um conhecimento mais aprofundado da decisiva herança duchampiana, cuja teoria da «indiferença estética» muito o vai atrair, na medida em que a interpreta como esvaziamento dos preconceitos estéticos, obtenção de um olhar não

contaminado, aproximando-a assim do olhar *naïf* husserliano e sua capacidade libertadora. Indiferença que possibilita «um estado zero», «para além do qual seja possível re-criar o mundo-à-volta sem fissuras, sem falências. Um mundo do Mesmo.»<sup>188</sup>

Mas o caso de Joseph Beuys é particular. Levando ao paroxismo as premissas Fluxus de fusão arte-vida, Beuys acabou por inverter um dos seus objectivos, que consistia no progressivo diminuir da importância e da presença do artista por trás de uma obra, ao assumir a sua vida, a sua biografia como obra de arte. Essa biografia consistia muito especificamente na história do despenhar do avião que Beuys pilotava na II Guerra Mundial, em 1943, depois de atingido por fogo russo. O avião teria caído na Crimeia, no meio de uma tempestade de neve, tendo os seus destroços ficado cobertos de neve com Beuys lá dentro, inconsciente. Segundo ele, o povo nómada tártaro, que se movia na fronteira entre a Rússia e a Alemanha e era neutral na guerra, salvava-o, e depois entregara-o a um hospital alemão. As memórias do tempo passado entre os tártaros eram difusas, pois nunca recuperou totalmente a consciência, mas dizia: «Lembro-me de vozes a dizer “Voda” (“Água”), depois o feltro das suas tendas, e o cheiro denso e acre de queijo, gordura e leite. Cobriram o meu corpo de gordura para ajudar a regenerar o calor, e embrulharam-me em feltro, como isolador para manter o calor dentro»<sup>189</sup>. Estes elementos, gordura, feltro, passaram a ser as matérias-primas com que Beuys trabalhava, remetendo por isso quase muitas das suas obras a esse acontecimento. Noutros relatos, Beuys acentuou a proximidade da relação com os tártaros e a sua cultura, desejando vincar a identificação que tinha com o seu modo de vida secular<sup>190</sup>, naquilo que Benjamin Buchloh interpretou como sendo uma clara tentativa de demarcação face à Alemanha que Beuys representava enquanto piloto de aviação na guerra<sup>191</sup>. Peter Nesbit procedeu a uma «arqueologia» da história de Beuys, traçando as suas diferentes versões ao longo da carreira do artista e o diferente grau de importância que Beuys lhe foi dando como matriz explicativa da sua

obra. Segundo esse autor, o relato da participação de Beuys na guerra só começa a ganhar esta forma pormenorizada depois de 1970, altura em que a presença de gordura e feltro na operação de salvamento são especificados, adquirindo por isso, a partir desse momento, valor interpretativo e iconográfico<sup>192</sup>.

Ao invés de apagar o artista, Beuys tornava-o mais presente e necessário do que nunca, elevando-o à condição de mito. Assim a sua presença na *Documenta 5* era a exposição de arte viva. Esta condição xamânica era exarcebada pela sua profissão de professor de Belas-Artes em Dusseldörf, sendo conhecidos os relatos das suas aulas pouco ortodoxas e o crescente número de alunos que nelas se inscreviam — um dos relatos das aulas de Beuys, escolhido a dedo, por remeter imediatamente para Almada, é contado por Ernesto: «Na primeira [aula] ele disse aos alunos: “Para a próxima tragam tudo o que fizeram até hoje.” Na segunda, ele fez uma grande fogueira com tudo, sem sequer lhe ter deitado um olhar. E no fim disse: “Vamos começar.”»<sup>193</sup>. Beuys tornou-se um ídolo<sup>194</sup>, conscientemente auto-mitificando-se, e para isso contribuindo também a imagem de marca que cultivava, sempre vestido da mesma maneira, com um chapéu e colete característicos.

Ernesto nota essa indumentária, que crê caracterizar o lado actor de Beuys, como uma máscara: «É sabido que a máscara é uma forma de estar nu; e, por exemplo, a vestimenta fixa de Beuys funciona como a máscara nas tragédias gregas, é um elemento de catársis»<sup>195</sup>. Ernesto vai identificar-se profundamente com Beuys, quer porque era uma pessoa da sua idade — curiosamente nascera no mesmo ano que ele, 1921 —, portanto alguém que atingia o pico da influência, actividade e fama com 50 anos, quer pelo seu lado teatral, quer pelo seu lado xamânico (Ernesto chama-lhe «guru»), que era claramente um papel que Ernesto queria assumir para si, catalizando acontecimentos, descobertas e encontros. Um catalizador que mostrasse, como Beuys, novas formas de olhar o mundo: «Todos estes processos

[de Beuys] constituem em si um não-sentido favorável a uma total redescoberta de sentido global para o mundo envolvente, para o mundo in-volvente. Tudo em Beuys é eminentemente didáctico, a sua “obra” são os nossos encontros: cem por cento personalizados e para lá de todo o pudor.»<sup>196</sup> A identificação com Beuys é ainda acentuada quando, em conversa com Ernesto, diz ser uma pessoa séria, mas também um *clown*. E a ligação com Almada Negreiros é imediatamente feita por Ernesto:

«Um *clown*. Sabia Beuys o profundo respeito que eu tenho pelo *clown*? Tinha que saber. Almada Negreiros também era assim um pouco *clown* e isso não foi uma das razões menores do meu fascínio, posso dizer do meu amor. Vou mais longe: um intelectual que se preza e que se toma cem por cento a sério nesta sociedade, neste sistema, é para mim o último dos patetas. Ou talvez seja um ingénuo. “Um ingénuo voluntário”, dizia Almada. E talvez não seja por acaso que num *grafitti* desenhado sobre um cartaz de Beuys alguém escreveu: Sou um ingénuo!»<sup>197</sup>

O encontro com Beuys assumia assim para Ernesto um carácter de quase predestinação: era o encontro natural entre dois «ingénuos voluntários».

Veja-se também o caso de Wolf Vostell, artista Fluxus de origem alemã. Tendo conhecimento de que Vostell inauguraria o seu museu em Malpartida de Cáceres, Ernesto parte ao encontro dele no ano de 1976, encetando uma amizade e colaboração que se prolongariam pelos anos seguintes<sup>198</sup>. Participa e leva os «seus» artistas às SACOMs (Semana de Arte Contemporânea de Malpartida)<sup>199</sup> e traz Vostell a Portugal em 1979, para uma exposição retrospectiva na Galeria de Belém. Os encontros em Malpartida são sempre caracterizados pelo ambiente de festa, de convívio gastronómico, de actividade experimental. O espaço do Museu de Malpartida era uma antiga fábrica de lanifícios em ruína, onde permaneciam vestígios daquilo que fora o

ofício e a arte predominantes daquela zona durante séculos. Vostell integra no seu museu a história desse espaço, resgatando-a, mas inserindo-a num contexto de arte Fluxus. Ernesto encontrou-se assim com alguém que escolheu uma remota região da Extremadura espanhola para viver parte do ano, cujas tradições e paisagens adoptou como suas, fazendo-as sobreviver através do seu espaço e da sua arte, e colocando assim Malpartida de Cáceres no mapa da arte contemporânea. Esta é uma atitude, sabemos-lo bem, com que Ernesto não podia deixar de se identificar profundamente. Ele mesmo tinha uma história de resgate e recontextualização da arte popular, e de apropriação de uma categoria estética que identificara como matriz da tradição artística portuguesa, a ingenuidade. E ao próprio *acto* de resgate, recontextualização e apropriação da arte popular atribuíra um valor estético.

Já em relação a Joseph Beuys se colocara a questão de uma arte antropológica, quer na sua história entre o povo nómada tártaro e seus hábitos ancestrais, quer naquilo que o próprio Beuys disse a Ernesto: «Eu devo falar de todas as forças que se relacionam com o homem: as boas e as más. Aqui a posição do artista aproxima-se de uma posição antropológica: recolocar o homem no todo é ter consciência daquilo que lhe está ligado pelo baixo, como daquilo que lhe está ligado pelo alto. Só assim o homem terá força para as grandes transformações»<sup>200</sup>.

Voltamos então ao que foi designado no capítulo anterior pelo paradigma do *artista-enquanto-antropólogo, engagé*, activo sobre o real, transformador da sociedade a partir do seu interior. Ernesto toma conhecimento do texto de Kosuth «The Anthropologist as Hero», em que este artista se afasta bastante da sua anterior posição ortodoxa, no ano em que ele é escrito, 1975. Falará, a propósito, de «arte sociológica», como «uma das muitas designações e definições que tem assumido a arte de vanguarda». E continua:

«Outras lhe são afins: arte etnológica, arte antropológica, [...] ou ainda as Artes de Acção, a que se tem dedicado o Grupo Fluxus. Pode dizer-se que em

todos estes casos o tecido e, às vezes, a estrutura do real são a verdadeira matéria-prima da actividade estética. Há, todavia, uma evolução coerente que vai da fase “minimal” à chamada “arte conceptual”, e desta a formas mais recentes de intervenção social ou antropológica. Tal sucedeu a Joseph Kosuth, um dos mais aguerridos operadores “conceptuais”. Kosuth descobre por uma via original... a ideologia, e a responsabilidade do acto cultural.»<sup>201</sup>

Embora Ernesto tenha feito obras (operações estéticas) com uma vertente antropológica marcada, como no título que escolhe para a sua exposição *A Tradição como Aventura* (1978) — cujo texto do catálogo, literário, autobiográfico, é uma assunção da sua própria vida, do próprio percurso, como arte<sup>202</sup> — ou, e sobretudo, na performance/vídeo-escultura *A Terra Prometida: Requiem por Vilarinho das Furnas* (1980), é através da palavra escrita que o veremos mais activo enquanto *artista-come-antropólogo*, na definição de Kosuth, ou seja, numa *praxis* em que a teoria é arte.

Do núcleo de artistas que o acompanharam, Ernesto foi falando e escrevendo, elegendo-os como os artistas de vanguarda — da vanguarda possível — desses anos 70. A propósito de todos eles, falará sempre das grandes linhas que haviam determinado o seu pensamento desde a década precedente, nomeadamente de Almada Negreiros, de ingenuidade, de arte popular, de teatro, técnicas de comunicação, e da ligação arte/vida, da festa, do convívio, do ritual, de um zero necessário. As suas ferramentas teóricas são sobretudo estas, acrescidas das referências entretanto adquiridas junto das artes conceptuais. Apenas dois exemplos bastarão<sup>203</sup> — é importante, ter em conta, contudo, que as citações escolhidas não são exemplificativas da análise feita por Ernesto dos artistas em questão, mas ilustrativas do ponto que quero aqui frisar, ou seja, são descontextualizadas daquela análise, que é mais vasta do que as citações deixam entrever.

A propósito de Ângelo de Sousa, Ernesto falará em «espaço fenomenológico», de vanguarda como descoberta de um espaço moderno

de comunicação, «prenúncio de uma nova civilização (electrónica) da oralidade», do número de Almada, e de «ingenuidade reencontrada» para concluir:

«Talvez o único artista português que tem investigado o espaço (e em particular o espaço da comunicação) de uma maneira rigorosa e consequente seja Ângelo de Sousa. Curiosamente a primeira exposição do Ângelo foi realizada no Porto, conjuntamente com Almada Negreiros (1959). [...] o essencial da obra de Ângelo consiste em nos fornecer os instrumentos para uma perfeita liberdade (de movimentos, de gestos, de intenções) num espaço descomprometido. [...] Espaço vazio, mas espaço-ferramenta, e portanto potencialmente cheio. O título de um dos seus quadros, *Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos*, indicia-nos quanto às linhas de investigação de Ângelo de Sousa. O *catálogo*, a preocupação globalista do inventário serial; e a participação, o reencontro da simplicidade ao alcance da mão não especializada. Esta investigação que só aparentemente é abstracta, conduziu à série actual de quadros *vazios*. [...] O entendimento recente dos esquemas geométricos das últimas pinturas de Ângelo por um grupo de crianças mostra bem a vizinhança de um processo convergente de ingenuidade, e ingenuidade reencontrada.»<sup>204</sup>

E, num texto sobre Alberto Carneiro, cuja origem artística como santeiro só podia ter profunda empatia por parte de Ernesto e cujas primeiras obras lhe fazem lembrar as de Franklín, cita as próprias palavras do artista, escritas para o seu *Caderno Preto* (1969-70), talvez o primeiro catálogo entendido como objecto de arte em Portugal:

«Só uma atitude *naïve* me interessa; só nela é possível o enraizamento da minha autenticidade. / [...] As sensações estéticas chegam-me através de todos os sentidos; mas é a cabeça que lhes afere a qualidade. O meu delírio conceptual é sempre a autentificação de valores dos sentidos. / A arte ecológica será o renascer de uma alegria natural!... / A arte ecológica será

um regresso à origem... a reabilitação das coisas mais simples no âmbito da comunicação estética... a natureza recriada à minha imagem e semelhança... / Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nós nos movemos... / É evidente que nós não afirmamos que uma árvore é uma “obra de arte”. Nós apenas dizemos que podemos torná-la em “obra de arte”.»<sup>205</sup>

Resta finalizar com duas constatações. Em muitos destes textos sobre os «seus» artistas, Ernesto luta permanentemente contra a acusação de imitação da arte do estrangeiro, «acertar o relógio pela hora europeia». A sua defesa continua a ser a mesma que foi adiantada no início deste já longo capítulo, a propósito das críticas de Rocha de Sousa, e que Ernesto resume na máxima que constantemente cita: «conhecimento em segunda mão é experiência em primeira mão»<sup>206</sup>. Trata-se do que tem vindo a ser aqui sucessivamente identificado como uma das ideias-base do pensamento de Ernesto desde os anos 60, pelo menos desde o início da sua investigação sobre arte popular, que assenta na premissa de que todo o objecto, toda a imagem, todo o texto, toda a palavra, tem a capacidade de ser polarizada por cada novo artista ou leitor ou espectador e adquirir novos significados. Esse processo de reciclagem, de encontrar o novo no velho, é naturalmente aberto e potenciador de uma liberdade que nenhuma corrente artística fechada nos seus conceitos de arte pode conceder. A absorção de qualquer nova leitura ou qualquer novo artista ou qualquer nova exposição, alargava os seus horizontes artísticos. E Ernesto praticou sempre uma reciclagem dos seus projectos artísticos, reintegrando-os em obras posteriores.

A segunda constatação é que a escrita de Ernesto sobre vanguarda era para ele um acto de formação, de construção da própria vanguarda, e constituía, em si, um acto artístico. Escrever sobre vanguarda era fazê-la. E isto será, nestes anos 70, algo de que Ernesto é plenamente consciente («Por definição, transparência teórica e opaci-

dade prática deverão encontrar-se no limite, e assim liminarmente confundir-se.»<sup>207</sup>). Os seus textos eram, assim, performativos no sentido etimológico, recuperado por Ernesto, da palavra *performance*, palavra que de resto vai preferir a *happening* ou a *event*: do italiano *per formare*, significa, literalmente «para formar», e segundo a leitura de Ernesto, formar de novo, dar forma pela segunda vez<sup>208</sup>, ou seja, conferir novos significados, atribuir novos valores de uso, ao que já lá está.



## NOTAS FINAIS



*O mundo é assim, que quer? É forçoso encontrar um estilo. Seria bom colocar grandes cartazes nas ruas, fazer avisos na televisão e nos cinemas. Procure o seu estilo, se não quer dar em pantanas. [...] Consegui um estilo. Aplico-o à noite, quando acordo às quatro da madrugada. É simples: quando acordo aterrorizado, vendo as grandes sombras incompreensíveis erguerem-se no meio do quarto, quando a pequena luz se faz na ponta dos dedos, e toda a imensa melancolia do mundo parece subir do sangue com a sua voz obscura... Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziarem as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo.*

HERBERTO HELDER, *Os Passos em Volta*

Os anos fundamentais para compreender Ernesto de Sousa são os da década de sessenta do século XX, quando transformou um neo-realismo anacrónico num ponto de partida para a construção de uma nova atitude artística.

1962 foi o ano de estreia do *Dom Roberto*. Desde 1959 que Ernesto estava empenhado em reunir fundos para realizar um filme sem depender do apoio estatal. Com base na sua actividade no cineclubes Imagem, formou uma Cooperativa do Espectador com o objectivo de a tornar uma alternativa económica ao habitual finan-

ciamento do cinema. Isto garantia, apesar dos cuidados a ter com a censura, uma maior liberdade de trabalho. A cooperativa morreu depois do *Dom Roberto* estrear sem financiar mais nenhum projecto. Talvez o esforço dedicado por um grande número de pessoas para tornar o filme possível tenha contribuído para elevar desmesuradamente as expectativas. Talvez os que nele depositaram todas as esperanças do futuro do cinema português esperassem uma coisa diferente. O facto é que o filme não causou a reacção unânime que se esperava no meio cinematográfico.

Miguel Wandschneider atribui ao fracasso do *Dom Roberto* a razão para a mudança de paradigmas estéticos em Ernesto de Sousa, pois com ele teria falhado o projecto de vida, perseguido durante cerca de vinte anos, de ser realizador de cinema.

«O filme despertou uma corrente de opinião simpatizante, mas ficou indelevelmente marcado por reacções negativas, oriundas dos mais diversos quadrantes políticos e estéticos, e em grande parte relacionados com a herança neo-realista que transportava.»<sup>1</sup>

*Dom Roberto* teria sido o filme neo-realista tão esperado na década precedente que surgia agora tardio e ultrapassado. Ernesto, porém, fora também profundamente influenciado por outros realizadores, para além dos neo-realistas. Dentro do meio cineclubista que Ernesto frequentou e fomentou (sobretudo na década de 50) havia posições extremamente ortodoxas que dificilmente admitiam filmes de outra linha que não a que estivesse de acordo com determinadas prerrogativas revolucionárias, posições que Ernesto de Sousa nem sempre perfilhava<sup>2</sup>.

As reacções negativas que consideravam o filme ainda muito preso ao neo-realismo, de que fala Wandschneider, vieram sobretudo da geração seguinte de cineastas, protagonistas do cinema novo português, nomeadamente Paulo Rocha e Fernando Lopes<sup>3</sup>. Ora as reacções

vindas do próprio meio neo-realista ou dele próximas consideraram o filme, pelo contrário, parco em neo-realismo: demasiado sentimentalista, demasiado lento, demasiado poético, com poucos diálogos e, logo, pouco didáctico<sup>4</sup>. Embora ressaltassem que se tratava de um bom esforço, com boas intenções, criticavam-lhe veleidades intelectuais, que se repercutiam na pouca adesão do público, quando a hora era a de fazer filmes que, não abdicando os realizadores dos seus princípios, fizessem a população correr às salas de cinema, a fim de se criarem condições para o nascimento de uma indústria cinematográfica portuguesa<sup>5</sup>. Lembre-se que esta questão era importante na época, pois havia a necessidade premente de libertar o cinema da única fonte de financiamento, a do regime ditatorial, algo que Ernesto conseguira ao formar a efémera Cooperativa do Espectador.

Decididamente, *Dom Roberto* não foi o filme esperado pelos que ambicionavam uma nova vaga portuguesa, mas tão-pouco o foi pelos que aguardavam um cinema neo-realista em Portugal. Ernesto defendê-lo-á, afirmando, por exemplo: «este realismo que é o do filme é, como se pretendia, um realismo polémico... e não crítico, talvez — por muito que pese aos simpáticos e afincados leitores de *Lucàks*»<sup>6</sup> ou citando inúmeras vezes a crítica favorável de George Sadoul ou referindo a menção honrosa do filme no Festival de Cannes de 1963, bem como os prémios concedidos pela *Jeune Critique* e pela *Association du Cinéma pour la Jeunesse*. Parte do seu malogro deveu-se, como mais tarde afirmou Cunha Telles, à expectativa criada: «Exigia-se-lhe, ainda antes de estar feito, que fosse a redenção do cinema português. Quando o filme sai, mau grado ser do meu ponto de vista um filme de escrita e concepção correctas, todos esperam de mais: a obra-prima»<sup>7</sup>.

Trata-se de um filme em que, mais do que tentar passar ao ecrã o figurino neo-realista, Ernesto de Sousa condensa toda a memória do cinema que carregava consigo, depois de uma dezena de anos a dinamizar o cineclube *Imagem* e a revista com o mesmo nome (cuja

direcção assumiu de 1954 a 1961, ano em que termina a revista), e a praticar cinema em pequenos anúncios ou documentários que lhe iam encomendando. Embora suscite críticas sobretudo a nível do argumento (original de Leão Penedo mas com muita intervenção de Ernesto), pecando por uma excessiva ambição poética que tem na voz *off* final uma solução porventura infeliz, cada plano é cuidadosamente estudado e nele se encontrará, apesar dos poucos meios técnicos com que o filme foi feito, algo do cinema expressionista alemão, ou dos clássicos americanos, ou de Jacques Tati, ou de Jean Renoir, muito de Chaplin, ou dos neo-realistas italianos, enfim, todas as referências que haviam formado Ernesto na área do cinema. Destaque-se a sequência do sonho, em que Raul Solnado salta em câmara lenta, filmado em contrapicado, e em que a câmara é colocada por debaixo dele. Salta, portanto, por cima da câmara. Esta sequência surge algo inesperadamente no filme e o seu carácter insólito leva a arriscar a hipótese da presença de ecos buñuelianos. *Dom Roberto* está, por isso, muito longe do cinema como técnica de reprodução de realidade (ou espelho) que António Ramos de Almeida defendera em 1941.

A rede e a variedade de influências cinematográficas que fazem o filme *Dom Roberto* dificilmente permitem o mero epíteto de neo-realista — ou, pelo menos, dificilmente se pode limitar a descrição do filme a um figurino neo-realista. Regina Guimarães falou já do não convencionalismo na filmagem de Ernesto: «Note-se que Ernesto de Sousa, à imagem das suas personagens, procede a uma utilização desviante dos símbolos e das figuras: os protagonistas sobem escadas não para se aproximarem do céu mas para ficarem mais perto de si; a chuva diluviana não é o preço a pagar pela redenção; o *flashback* não explica, apenas introduz ruptura no fluxo da relação entre a vida mental e as novidades do quotidiano; a pobreza não é digna por ser servil, bem pelo contrário»<sup>8</sup>. E, acrescentando-se, a acção passada num pátio popular, ao invés de ser tomada como uma opção popu-

lista, poderá ser talvez interpretada antes como comentário crítico aos pátios lisboetas retratados no cinema oficial.

No entanto, o filme não pode ser encarado como uma ruptura ou um ponto de viragem como *Verdes Anos* (1963) ou *Belarmino* (1964) o foram pouco depois. *Dom Roberto* está num limbo: afirma-se como diferença mas não chega a ser revolucionário, não é o epílogo de uma época nem inaugura uma nova. Ernesto não conseguiu realizar o segundo filme que planeava, e apesar de reconhecido internacionalmente como realizador de cinema — preso pela PIDE em Maio de 1963 quando saía do país para acompanhar a exibição do *Dom Roberto* em Cannes, a pretexto de uma entrevista ao jornal *Témoignage Chrétien* sobre o filme<sup>9</sup>, gerou-se uma onda de solidariedade entre os realizadores e actores presentes em Cannes que enviaram um telegrama a Salazar, assinado por nomes como Paul Grimault, Pierre Prevert, Alain Resnais, François Truffaut e Agnès Varda, por exemplo<sup>10</sup> — afastou-se num curto espaço de tempo do meio cinematográfico e do seu próprio filme. Wandschneider notou já como pouco tempo depois Ernesto o encarava como um passado incómodo<sup>11</sup>.

É nessa altura que retoma os interesses já antigos, como ficou assinalado nos capítulos um e dois, do teatro, das artes gráficas e da arte popular, além de se dedicar à crítica e ao ensino, numa anti-especialização que sempre defendera e, no fundo, comum entre os agentes culturais oposicionistas, que a cultivaram por convicção ou por necessidade — ou ambas, como no caso de Ernesto de Sousa. Portanto, partindo de raízes neo-realistas e dos interesses variados que sempre tivera, desenvolveu nestes anos um sistema de pensamento que lhe permitiu, no final da década, encontrar na mais recente arte experimental e conceptual a resposta para a sua vontade de intervenção no campo artístico.

Esse sistema — ou anti-sistema, pois na verdade recusa qualquer sistematização — desenvolvido a partir do conceito de ingenuidade, possibilitou a integração de todo o tipo de informação numa rede de

inúmeras associações e ligações em redefinição permanente, e a constante reinterpretação, reciclagem e polarização do passado à luz do presente. Mas nele reconhece-se também uma forma de pensar cinematográfica: é a montagem, e a *montagem de atracções* de Eisenstein em particular, cujos textos Ernesto certamente conhecia bem, que gere a sua abordagem do conhecimento. Embora viesse a considerar o cinema como anti-revolucionário, Ernesto não abandona a sua formação cinematográfica — aplica-a na gestão de informação, na construção do conhecimento. Através da montagem de atracções, ou da polarização, entre elementos que vão desde a carta de Pêro Vaz de Caminha até Joseph Beuys, foi possível a Ernesto de Sousa conciliar o que parecia inconciliável, foi possível fazer desembocar o neo-realismo no experimentalismo e no conceptualismo.

Foi também possível justificar a dispersão profissional com uma categoria aglutinadora, a de operador estético, elucidativa de uma ideia de anti-especialização e da ideia de que a actividade artística podia estar em tudo o que se fizesse, de que podia ser inerente à vida. As obras que Ernesto produziu enquanto operador estético são fruto do seu pensamento teórico. São manifestos do programa estético que concebeu, existem e respiram graças a ele.

E, finalmente, Ernesto pôde também integrar no seu vocabulário uma palavra que, enquanto neo-realista, rejeitara terminantemente: a palavra vanguarda. Essa modificação, que no seu caso pode ser explicada através da abertura proporcionada pela adopção da ingenuidade como conceito operativo desencadeador de uma mobilidade libertadora, não lhe foi exclusiva. Arnaldo Saraiva falou, logo em 1972, dessa reabilitação da vanguarda: «[...] a vanguarda, inicialmente dada por teóricos marxistas como o contrário e o contraditório do realismo crítico, veio sendo a pouco e pouco reabilitada por outros teóricos marxistas (ou não), de modo a poder substituir e ofuscar o próprio realismo crítico. De reaccionária ou alienada, ela passou afinal a participante e revolucionária; de formalista, passou a

transformacionista»<sup>12</sup>. A esta mudança dos sectores marxistas ou pós-marxistas face à vanguarda não é certamente alheio o conhecimento tardio da vanguarda russa anterior à purga desencadeada pela adopção da doutrina do realismo socialista, possibilitado pela publicação, em 1962, do livro de Camilla Gray, *Great Experiment. Russian Art 1863-1922*. Os artistas e intelectuais de esquerda constataavam só na década de 60 como a pesquisa a nível formal na arte revolucionária russa fora longe, o que contrariava totalmente a luta conteudista do neo-realismo ortodoxo, e aliviava os que tinham dirigido a argumentação para a defesa de um equilíbrio entre forma e conteúdo. A arte de vanguarda deixava de ser autista, individualista, divorciada do espectador, para ser vista como a arte necessária numa luta política revolucionária — como a que se vivia em Portugal nos anos 70 —, logo, a arte que podia ligar-se à vida. É nessa perspectiva que as chamadas neovanguardas das décadas de 60 e 70 procederam a uma recuperação das vanguardas ditas históricas do início do século, reclamando-se suas herdeiras e continuadoras. O exemplo mais flagrante é talvez a decisiva descoberta de Marcel Duchamp pelas artes conceptuais, referida no terceiro capítulo.

O percurso teórico de Ernesto de Sousa pode agora ser reequacionado do ponto de vista da história da arte. A Ernesto de Sousa são atribuídas várias actividades, mas a de historiador de arte não é habitualmente uma delas. No entanto, o seu trabalho ensaístico, sobretudo o que resultou dos seus estudos sobre arte popular, toca muitas vezes esta disciplina. Revela-se totalmente inovador face à historiografia de arte portuguesa dominante nos anos 60 e 70 do século XX, que muitas vezes pouco além ia da compilação de factos, camuflada por uma preocupação de cariz sociológico. E inovador 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 de arte (por exemplo, o de Romantismo), eram (e ainda são), regra geral, dados como adquiridos, fechados, sem necessidade de redefinição. É também sintomático que neste ponto ele tenha reivindicado a herança dos pioneiros da historiografia de arte — Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo, José de Figueiredo, Virgílio Correia, Reynaldo dos Santos, Diogo de Macedo, Jaime Cortesão, entre outros —, inserindo-se na sua continuidade e revalorizando o seu trabalho à luz, mais uma vez, da análise que efectua no presente.

A relação entre a *montagem de atracções* de Eisenstein e Aby Warburg foi já referida por Philippe-Alain Michaud e Georges Didi-Huberman<sup>13</sup>. No método de Warburg usado no *Atlas Mnemosyne* Michaud identifica um «dispositivo cinematográfico», onde os «fundos negros dos suportes onde se organiza o jogo do deslizar e deslocar das imagens têm [...] uma função isoladora que concentra a representação no momento da comparação»<sup>14</sup>, no momento da polarização. Este método, baseado num pensamento intuitivo que «se deixa decifrar segundo os seus ritmos»<sup>15</sup> e inspirado no contacto que Aby Warburg teve com os rituais dos índios americanos no final do século XIX, criou uma história de arte em movimento<sup>16</sup>, onde o historiador é como um sismógrafo extremamente sensível<sup>17</sup>, que detecta abalos temporalmente distantes susceptíveis de se tornarem actuais e intervém na emergência de imagens, conceitos ou informação em geral que podem transformar o presente.

Georges Didi-Huberman assinala o paradoxo entre o que chama a «referência-reverência» ao nome de Warburg, bem como a existência de inúmeras monografias a ele dedicadas, e a simultânea ausência de um valor de uso dos conceitos warburgianos<sup>18</sup>. Poderíamos dizer que em Ernesto de Sousa ocorre o paradoxo inverso, isto é, sem

conhecer Aby Warburg ou a sua obra, Ernesto acaba por usar métodos próximos dos de Warburg na abordagem do seu objecto de estudo. Isto ocorre não só pela dispersão de Ernesto por vários interesses que acaba por associar entre si, mas também por uma curiosa coincidência de factores: tal como em Warburg, é também um estudo etnográfico que produz uma mudança na forma de pensar de Ernesto; essa mudança é possivelmente facilitada pela sua experiência na área da fotografia e do cinema que lhe permite um olhar cinematográfico sobre o objecto de estudo; Ernesto traduz nos mesmos anos em que trabalha a arte popular o livro *O Nu* de Kenneth Clark que tem ecos longínquos dos conceitos warburguianos; e, finalmente, Ernesto socorre-se da fenomenologia husserliana, contemporânea de Warburg e bem conhecida do médico que o acompanhou nos seus internamentos devido a perturbação mental e com quem passava longas horas a conversar, Ludwig Binswanger<sup>19</sup>. Talvez o fascínio actual pelo método de Warburg se prenda com o facto de tanto se aproximar do carácter intuitivo das primeiras aprendizagens, mais do que de uma pretensa simultaneidade de informação visual muito contemporânea, embora na maioria dos casos geradora apenas de um conhecimento superficial. O saber warburguiano nada tem de superficial, mas tem algo do deslumbramento dos primeiros actos cognitivos, o mesmo deslumbramento que Ernesto encontrou nos artistas ingénuos e a que associou o conceito do olhar primeiro ou *naïf* de Husserl.

O esboço de história de arte deixado por Ernesto de Sousa é também uma história de arte em movimento e em constante redefinição, uma história de arte em que o historiador primeiro enumera, isola, procurando no inventário um olhar neutro — olhar primeiro, ingénuo —, e depois associa diacronicamente, escolhe, polariza, e cria um olhar teórico comprometido e interventivo no presente. A sua intervenção resulta na sobrevivência da ingenuidade, a ferramenta criativa que encontrou como solução para as preocupações

que sempre teve com as relações entre arte e público. Nela viu a possibilidade de aproximação ao espectador na qual depositara sempre enorme energia e empenho em inúmeros esforços pedagógicos e de divulgação (veja-se, por exemplo, as intenções de uma revista como a *Plano Focal* de 1953, que procurava ensinar técnica fotográfica a um público alargado). Nela viu também o instrumento de explicação do seu próprio percurso insólito, cuja fase neo-realista o incomodava e ainda incomoda quem sobre ele se debruça. E finalmente é ela que lhe permite encarar como criação artística todo o seu trabalho de crítica, divulgação, ensaio, comissariado, e justificar reaproveitamentos, citações, instrumentalizações e repetições — Ernesto elege e associa entre si o que entende ser capaz de transformar o mundo e o que lhe permite reinventar-se.

«Ora a verdadeira criatividade (que é sempre moderna e não tropeça no medo das imitações) é sempre também geradora de instabilidade e precisamente põe em causa a cidade, a casa, a parede, até ao escândalo e até à crueldade muitas vezes. Precisamente para que tudo se reformule polemicamente e de novo se recomece pavorosamente (sagradamente) a estar-no-estar, a ser-no-ser... a aceleração das vanguardas é necessária e explica-se por aí e não por uma pretensa procura de originalidade.»<sup>20</sup>

## NOTAS



## INTRODUÇÃO

1. Miguel Wandschneider, «Descontinuidade biográfica e invenção do autor», catálogo *Revolution My Body*, FCG — CAMJAP, 1998, p. 15.

2. João Fernandes, «Perspectiva: Alternativa Zero vinte anos depois...», catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997, p. 19.

3. Miguel Leal, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*, Dissertação de Mestrado em História de Arte em Portugal, Faculdade de Letras do Porto, 1999, p. 38.

4. *Idem*, p. 41.

5. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 15.

6. *Idem*, p. 14-15.

7. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 14.

8. «[...] os principais herdeiros, *hoje*, da grande esperança romântica (e expressionista) que foi o neo-realismo dos anos 40-50, [são] a vanguarda, apesar da sua diversidade e contraditória afirmação. Com efeito, pode demonstrar-se (o que ficará para outra ocasião) que um dos mais significativos denominadores comuns da vanguarda actual é a luta contra a tendência elitária de uma arte feita por especialistas destinada ao entretenimento passivo da maioria e à posse egoísta de raros privilegiados. É a luta por uma maior ou total participação de todos; é a *praxis* daquela célebre afirmação de Lautréaumont, o grande precursor: “A poesia deve ser feita por todos. Não por um.”», Ernesto de Sousa, «Vanguarda e Empenhamento», inédito ou de publicação não localizada, 1974, incluído no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, *op. cit.*, p. 87. Um excerto deste texto é também citado por Miguel Leal.

9. Leonel Moura, *Conversa com Ernesto de Sousa* (1988), <http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa.html>.

10. Cf. David T. Doris, «Zen Vaudeville: a medi(t)iation in the margins of Fluxus», *The Fluxus Reader* (ed. Ken Friedman), Academy Editions, 1998, p. 102.

## CAPÍTULO 1

1. O PCP, já em 1931-32, apontava a necessidade da criação de um «jornal académico» ou «órgão de organização académica», cujo financiamento deveria ser suportado por Bento de Jesus Caraça. O jornal *O Globo*, com direcção de Caraça e José Rodrigues Miguéis, correspondeu a uma tentativa de criar um jornal de cariz marxista, mas foi extinto após dois números. Também o jornal *Liberdade*, a partir de 1935 com Mário Dionísio, Álvaro Cunhal, Álvaro Salema, Magalhães-Vilhena e outros na redacção, só sobrevive até Fevereiro do mesmo ano. Depois de, em 1935, o regime ter criado as bases legislativas necessárias para a normalização da censura, que no entanto já operava desde o 28 de Maio de 1926, a sobrevivência de periódicos deste género estava definitivamente condenada. Optou-se então pela estratégia de entrar na redacção de periódicos já em circulação e reorientá-los, e por usar a intervenção cultural e literária como forma de passar uma mensagem política de âmbito mais vasto. Foi o caso de *O Diabo, Sol Nascente* e, mais tarde, em 1945, da revista *Vértice*. Cf. Luís Augusto Costa Dias, «A imprensa periódica na génese do neo-realismo», *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista 1933-1945*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 1996.

2. Eduardo Lourenço, «Uma revisitação ao Neo-Realismo», *Encontro Neo-Realismo — reflexões sobre um movimento / perspectivas para um museu* (comunicações apresentadas no âmbito do encontro realizado no Palácio do Sobralinho em Março 1997), Museu do Neo-Realismo, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, p. 39.

3. «Nesta altura, o exemplo da Guerra Civil de Espanha foi decisivo para reforçar uma visão do mundo de base maniqueísta. Neste quadro, a opção era linear, segura, a posição a tomar estava claramente definida e demarcada. Teria sido, na década de trinta, o factor mais poderoso a suscitar a repulsa pelo nacionalismo que contava com o apoio expresso e activo dos fascismos e em que a própria neutralidade das democracias ocidentais era interpretada como uma cumplicidade com as forças de direita. A solidariedade com o bloco republicano, a exaltação do papel das Brigadas Internacionais e o mítico apoio da URSS e de Estaline galvanizaram o apoio dos intelectuais [europeus] em aproximação ao comunismo.» Este apoio foi posto em causa com o pacto Germano-Soviético, mas a invasão da URSS pela Alemanha, a defesa de Estalinegrado e a resistência francesa reavivaram a confiança dos intelectuais. João Madeira, *Os Engenheiros das Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, p. 51.

4. Apesar da sua curta duração (dez números entre 1942 e 1943), o jornal contou com a colaboração de António José Saraiva, Carlos Alberto Lança, Fernando Namora, Francisco José Tenreiro, João José Cochofel, João Pedro de Andrade, Júlio Pomar, Leonel Neves, Manuel Bandeira Ferreira, Manuel do Nascimento, Maria Helena Costa Dias, Maria Lucília Estanco Louro, Nataniel Costa, Pedro Soares, Sá da Costa, Sidónio Muralha, Soares de Azevedo, Vitorino Magalhães Godinho. Cf. Luís Augusto Costa Dias, *op. cit.*, p. 47.

5. Com pouco apoio da imprensa escrita, excepto a *Seara Nova*, que com o novo director Câmara Reis abriu portas a alguns neo-realistas a partir de 1939, o movimento continuava activo através de recitais públicos de poesia e prosa, bem como através da edição, nomeadamente da colecção de poesia Novo Cancioneiro. Cf. Luís Augusto Costa Dias, *op. cit.*, p. 45.

6. Cf. Arquivo PIDE/DGS, processo 213/48, Torre do Tombo.

7. As bases dos Açores começaram por ser duas: a de Santa Maria e a conhecida Base das Lages. A primeira foi desactivada pelos Estados Unidos num curto espaço de tempo.

8. Teria sido um aumento desmedido de propinas a desencadear estes movimentos estudantis, que só depois adquiririam um carácter mais politizado. Devo esta informação a Vitor Silva Tavares.

9. Cf. Fernando Rosas (dir.), *Portugal e o Estado Novo*, vol. XII da *Nova História de Portugal* (dir. Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1992, p. 63. Cf. ainda José Pacheco Pereira, *Álvaro Cunhal. Uma Biografia Política*, vol. II, Temas e Debates, Lisboa, 2001, p. 646.

10. Cf. Arquivo PIDE/DGS, processo 213/48, Torre do Tombo.

11. As outras tentativas, todas desta época, foram o Belcine, de Oeiras, o Clube Português de Cinematografia no Porto, e, de mais breve duração, o Círculo de Cultura Cinematográfica de Coimbra, cf. *idem*.

12. Arquivo PIDE/DGS, processo 213/48, Torre do Tombo. O relatório escrito por Ernesto de Sousa contém algumas das informações já expostas.

13. A primeira fora em 1946, na sequência da exposição de Arte Negra.

14. Cf. Leonel Moura, *Conversa com Ernesto de Sousa* (1988), <http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa.html>.

15. Cf. José Pacheco Pereira, *op. cit.*, p. 682 e ss.

16. Foi também nessa exposição que conheceu José-Augusto França. «A partir dessa exposição deixaria as ciências, aparentemente, e dedicar-me-ia “às artes”...», Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Ser Moderno... em Portugal* (org. José Miranda Justo e Isabel Alves), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, p. 82 (originalmente publicado em *Colóquio: revista de artes e letras* n.º 60, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1970).

17. E também na carta que envia ao *Mundo Literário* n.º 24, 19.10.1946 em que polemiza com João Gaspar Simões a respeito do materialismo dialéctico, na linha de ataque aos presentistas que inaugurara o movimento neo-realista anos antes.

18. Trata-se do texto «Júlio Pomar — considerações sobre a sua obra», *Vértice* n.º 52, Novembro-Dezembro 1947. Dez anos mais tarde colaborará pela segunda vez na *Vértice* com a republicação de um texto sobre Manuel Ribeiro de Pavia (originalmente publicado em Dezembro de 1951 na revista *Portucale* n.º 1-2, 3.ª série), a propósito da homenagem póstuma que lhe dedicou a revista. Cf. *Vértice*, vol. XVII, Maio 1957.

19. *Vértice* n.º 107, Julho 1952. Cochofel entrava em desacordo com um artigo de António José Saraiva, «Humanismo e Ciência», *Ler* n.º 2, Maio 1952.
20. Cf. João Madeira, *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996, p. 13 e 42.
21. «Problema mal posto», *Vértice* n.º 109, Setembro 1952.
22. «Problema falseado», *Vértice* n.º 109, Setembro 1952.
23. «A ponte abstracta», *Vértice* n.º 128, Maio 1954.
24. Constituída por Luís de Albuquerque, Mário Braga, Luís Casanovas, José Barbosa, os irmãos Joaquim e Egídio Namorado e Rui Feijó.
25. Cf. João Madeira, *op. cit.*, p. 296. Este Núcleo de Amigos era coadjuvado por sectores do MUDJ destacados para o trabalho cultural e procurava sobrepor a sua influência à da Delegação de Lisboa da revista, à qual pertenciam Cochofel e Mário Dionísio.
26. *Vértice* n.º 124, Janeiro 1954 e *Vértice* n.º 125, Fevereiro 1954.
27. «Uma carta», *Vértice* n.º 130, Julho 1954. Cochofel quis publicar a sua carta logo no número 129, mas a Redacção, sob o pretexto de que esse número já estava fechado e visado pela censura, atrasa a publicação para o número seguinte. Cf. João Madeira, *op. cit.*, p. 300-301.
28. Cf. *Vértice* n.º 131-132, Agosto-Setembro 1954. A[ugusto] M. S[eabra], «O nome é Álvaro Cunhal», *Expresso-Revista*, 24.04.1982, referido por João Madeira, *op. cit.*, p. 302.
29. Cf. *Vértice* n.º 135, Dezembro 1954.
30. João Madeira, «O PCP e a validade universal da experiência soviética», *História* (nova série) n.º 2, Maio 1998, p. 21-22.
31. João Madeira, *Engenheiros de Almas...*, *op. cit.*, p. 306-307.
32. Georges Plekhanov, *A Arte e a Vida Social*, Moraes Editores, Lisboa 1977, p. 20. Edição original de 1911.
33. O jornal *Gleba* sobreviveu apenas quatro números entre Novembro de 1934 e Janeiro de 1935 e pela sua direcção passou Mário Dionísio, entre outros. O *Liberdade* existia desde 1927, mas depois de abrir as portas aos divulgadores do marxismo, em princípios de 1935, ficou condenado a uma brevíssima existência, até Fevereiro desse ano. Cf. Luís Augusto Costa Dias, «A imprensa periódica na génese do neo-realismo», *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista 1933-1945*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 1996, p. 27 e 31.
34. Cf. Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977, p. 42. Este autor salienta ainda outros autores lidos pelos neo-realistas: Georges Friedmann (*La Crise du Progrès*), Henri Lefebvre, Georges Politzer (sobretudo a introdução ao materialismo dialéctico no livro *Principes Élémentaires de Philosophie*), Paul Laberrenne, Auguste Cornu, e traduções de Marx, Engels e Lênine (sobretudo *Matérialisme et Empiriocriticisme*).
35. Cf. João Barrento, «Introdução — De Weimar a Moscovo: a teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras», *Realismo, Materialismo, Utopia*, Moraes Edi-

tores, Lisboa, 1978, p. 16 e ss. Louis Aragon, André Gide ou André Malraux foram alguns dos nomes empenhados na Frente Popular, que ficou constituída em 1935.

36. Citado por João Barrento, *op. cit.*, p. 135.

37. *Idem*, p. 16 e ss.

38. «Do neo-realismo. Armando Fontes», *O Diabo*, 31.12.1938.

39. No final de 1930 Louis Aragon e Georges Sadoul deslocam-se à União Soviética. Esta viagem insere-se no contexto do esforço que o grupo surrealista de André Breton vinha desenvolvendo no sentido de aderir ao movimento revolucionário comunista, sem todavia abdicar das ideias estéticas surrealistas. O problema para o Partido Comunista estava precisamente aí, visto que rejeitava toda e qualquer arte dita de vanguarda. Breton fez por isso várias cedências, como fica claro na alteração do título da revista que dirigia de *La Révolution Surréaliste* para *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, alteração essa acompanhada pela publicação no primeiro número de um telegrama endereçado ao *Bureau* Internacional de Literatura Revolucionária, em Moscovo, no qual os surrealistas se comprometiam a submeter-se às directivas da III Internacional «em caso de “agressão imperialista” à URSS» (Cf. André Breton, *Entrevistas*, Edições Salamandra, Lisboa, 1994, p. 155; originalmente publicado em 1952 por Éditions Gallimard). As expulsões de Artaud, Picabia, Soupault, Desnos, Leiris, Masson, Prévert, Queneau, entre outros, no *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), também devem ser entendidas no sentido da eliminação dos desvios do objectivo principal. Assim, Robert Desnos era afastado pela «estagnação resultante de excessiva autocomplacência», André Masson e Antonin Artaud por «abstencionismo social e exclusivismo literário e artístico», e outros por defenderem o abandono da reivindicação surrealista específica e a passagem à actividade política exclusiva (cf. *idem*, p. 152). No entanto, Breton ressalva: «Mas qualquer que seja a preocupação de dar garantias do nosso lado, vincando uma solidariedade absoluta, incondicional, à causa do proletariado, nem por isso a experiência surrealista deixa de prosseguir de maneira totalmente independente e pode mesmo dizer-se que atinge nesse momento o seu mais alto período, que nunca se cumpriu com tal brilho. Penso que de todas as publicações surrealistas, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, cujos seis números abrangem três anos, de 1930 a 1933, é de longe a mais rica, equilibrada e bem construída e também a mais viva (de uma vida exaltante e perigosa). Foi ali que o surrealismo deu toda a sua medida de chama: durante um tempo, uns e outros só tiveram olhos para essa chama, sem medo de se consumirem nela.» (*idem*, p. 155).

Quanto à viagem de Aragon e Sadoul, conta Breton: «Aragon, até ao telegrama anunciador do seu regresso, mantém-me ao corrente da actividade desenvolvida na URSS e mostra-se muito optimista. Entrou em relações com os circuitos literários de Moscovo e Leninegrado, expôs o nosso ponto de vista comum, julga ter dissipado algumas apreensões relativas à concepção surrealista da poesia e da arte. E parece ser corroborado pelos factos: é convidado a participar, a título consultivo, na Segunda Conferência Internacional dos Escritores Revolucionários realizada em Kharkov, em Novembro de 1930, e consegue — o que sig-

nifica um êxito incontestável — fazer adoptar, como tínhamos combinado no caso de ser possível, uma resolução condenando o jornal *Monde*, de Henri Barbusse, contra quem nos encontrávamos em luta aberta. A análise da situação literária em França, que constitui a base de outra resolução, presta grande atenção ao surrealismo, a despeito de certas reservas, e aposta nele com insistência. [Mas] Uma hora ou antes da partida [do regresso], tinham-lhes apresentado para assinarem uma declaração implicando o abandono, para não dizer a negação, de quase todas as posições por nós defendidas. Renegar do *Segundo Manifesto* “na medida — cito textualmente — em que contraria o materialismo dialéctico”; denúncia do freudismo como “ideologia idealista”, do trotskismo como “ideologia social-democrata e contra-revolucionária”. Por fim, deviam assumir o compromisso de submeter a sua actividade literária “à disciplina e ao controlo do Partido Comunista”. “Então?”, perguntei bruscamente. E como Sadoul se calasse: “Suponho que recusaram? — Não”, disse ele, “Aragon achou que era preciso engolir isto se queríamos — tu também — poder trabalhar nas organizações culturais do partido.” Foi a primeira vez que vi abrir-se à minha frente aquele abismo que depois tomaria proporções vertiginosas, à medida que foi conseguindo propagar-se a ideia impudente de que a verdade deve apagar-se perante a eficácia, ou que a consciência, assim como a personalidade individual, não conta para nada, ou que o fim justifica os meios.» (*idem*, p. 166-167). A ruptura definitiva entre Aragon e Breton far-se-á alguns meses depois, quando Breton publica *Misère de la Poesie*, um texto que procurava defender Aragon — que estava na iminência de se ver preso pelo seu poema *Front Rouge* —, mas no qual incluía observações trocadas entre uma comissão de controlo do Partido Comunista e Aragon que este não lhe autorizara a reproduzir. Cf. André Breton, *op. cit.*; André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, Edições Salamandra, Lisboa, 1993 (originalmente publicado por J.J. Pauvert Editeur, 1962); Adelaide Ginga Tchen, «Cronologia», *A Aventura Surrealista*, Edições Colibri, Lisboa, 2001.

40. Alves Redol escreverá em epígrafe a *Gaibéus* (1939): «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um *documentário* humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem» (sublinhado meu). Muitos anos mais tarde, em 1965 e em prefácio à reedição do primeiro romance neo-realista, dirá que «*Gaibéus* seria um compromisso deliberado da *reportagem* com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada» (sublinhado meu). Cf. Alves Redol, *Gaibéus*, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.

41. Cf. João Barrento, *op. cit.*, p. 13 e ss. O teórico húngaro Georg Lukács foi o principal responsável pela doutrina do realismo socialista, embora venha a recusar o conceito tal qual foi elaborado por Jdanov.

42. António Ramos de Almeida, *A Arte e a Vida* (conferência realizada na Associação Cristã da Mocidade, Porto, Março 1941), colecção Cadernos Azuis, Livraria Joaquim Maria da Costa, Porto, 1941, p. 18.

43. *Idem*. A minha interpretação difere da de António Pedro Pita, que considera que Ramos de Almeida defende nesta conferência as seguintes teses: toda a arte é artifício; a mis-

são do artista é reduzir o artifício a um grau zero, sendo esse o horizonte ideal da expressão artística. Em relação ao cinema Ramos de Almeida não defende reduzir o artifício a um grau zero, mas propõe utilizar os seus muitos artifícios para melhor reproduzir a realidade. Cf. António Pedro Pita, «Conflito e unidade do neo-realismo português (a “polémica interna do neo-realismo” e a difusão do marxismo em Portugal)», *Vértice* n.º 21, II série, Dezembro 1989. O mesmo autor chamou a atenção para um texto de Joaquim Namorado que também confere ao cinema uma importância preponderante sobre as outras artes: «O cinema, arte da realidade. Do valor do cinema como arte», *O Diabo*, 14.01.1939, citado por António Pedro Pita, «A árvore e o espelho. Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista», *Encontro Neo-Realismo — reflexões sobre um movimento / perspectivas para um museu* (comunicações apresentadas no âmbito do encontro realizado no Palácio do Sobralinho em Março 1997), Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 1999, p. 144.

44. António Ramos de Almeida, *op. cit.*, p. 56.

45. «A corrente protagonizada por António José Saraiva e por Manuel Campos Lima evidenciava maior rigidez e inflexibilidade, como se a utensilagem teórica se baseasse em esquemas preconcebidos e de aplicação universal, deterministas e mecanicistas. Neste sentido, parecem ter sido muito influenciados por um tipo de literatura marxista sintética, destinada a processos de assimilação rápida ou a fins propagandísticos imediatos, como é o caso de *O Materialismo Histórico e o Materialismo Dialéctico* de Estaline, da *Teoria do Materialismo Histórico* de Bukharine, ou das *Lições de Filosofia* de Politzer.», João Madeira, *Os Engenheiros de Almas...*, *op. cit.*, p. 314. Um outro texto que teria tido muita influência nesta corrente teria sido *O Formalismo* de I. Fried, traduzido do número de Outubro de 1948 da revista *Études Soviétiques* e que circulou internamente no PCP. Cf. *idem*, p. 283.

46. Aliás, invoca o teórico russo sem mencionar o seu nome, referindo-se-lhe como «um crítico notável», como de resto era hábito na fuga à censura. Cf. «Cinco notas sobre forma e conteúdo», *Vértice* n.º 131-132, Agosto-Setembro 1954.

47. «A fixação classicista da herança por Lukács é um problema político, e não apenas estético — Lenine dera já directrizes nesse sentido.» João Barrento, *op. cit.*, p. 27.

48. João José Cochofel, «Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público», *Vértice* n.º 107, Julho 1952. Volta a invocar o autor do *Manuscrito de 1844* e chega a citar *Materialismo e Empirocentrismo* de Lenine no texto «Problema falseado», *Vértice* n.º 109, Setembro 1952.

49. Cf. António Pedro Pita, «Conflito e unidade do neo-realismo português (a “polémica interna do neo-realismo” e a difusão do marxismo em Portugal)», *Vértice* n.º 21, II série, Dezembro 1989.

50. Cf. António Pedro Pita, «A árvore e o espelho. Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista», *Encontro Neo-Realismo — reflexões sobre um movimento / perspectivas para um museu*, *op. cit.*

51. *Idem*, p. 144-145.

52. *Idem*, p. 139. António Pedro Pita explica esta questão recorrendo ao prefácio à *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, de Karl Marx.

53. O mesmo foi já notado por João Madeira: «A extensão das posições jdanovistas no interior do Partido parece, no entanto, circunscrever-se predominantemente aos sectores intelectuais da mediação cultural e não da criação propriamente dita. São fundamentalmente os ensaístas que saem a terreiro em defesa do conteudismo, como são, de resto, os casos paradigmáticos de António José Saraiva e de Manuel Campos Lima.

O grupo de intelectuais comunistas criadores que entrou em rota de colisão com o jdanovismo mais sectário, e que acabaria por abandonar o Partido Comunista, não seria propriamente numeroso, mas era seguramente muito expressivo e prestigiado.», João Madeira, *Os Engenheiros de Almas...*, *op. cit.*, p. 306.

54. Carta de Mário Dionísio a Joaquim Namorado, Baratã, 10 de Setembro de 1948, citada por João Madeira, *op. cit.*, p. 284.

55. Não cabe neste trabalho falar do pensamento de Vergílio Ferreira, mas não posso deixar de mencionar em nota que, sem atingir a envergadura de *A Paleta e o Mundo*, o escritor leva a cabo uma reflexão teórica extremamente elaborada, em pequenos ensaios publicados na *Vértice*. O seu trabalho aproxima-se, sem coincidir, do de Mário Dionísio e recorre a fontes filosóficas ainda estranhas na época a outros ensaístas portugueses, nomeadamente o existencialismo. Cf. «Arte aristocrática e arte democrática», *Vértice* n.º 12-16, Maio 1945 e «Para a discussão sobre o belo e o actual», *Vértice* n.º 62 e 63, Outubro e Novembro de 1948.

56. Dedicar-lhe um estudo em 1947, *Vicente van Gogh*, publicado pela Ars Editora, e uma conferência, *O Drama de Vicente van Gogh*, pronunciada em 17 de Março de 1951 na Sociedade Nacional de Belas Artes e, a 12 de Maio do mesmo ano, no anfiteatro de álgebra da Faculdade de Ciências, como comentário ao filme de Gaston Diehl e Robert Hessens sobre o pintor. A conferência foi publicada em separata da *Vértice* em 1953. Vincent van Gogh será referência recorrente em vários artigos e ensaios de Mário Dionísio.

57. «Castro Rodrigues. Acabaram-se as ideologias? Eu acho que não!», conversa com Eduarda Dionísio e Vitor Silva Tavares, *Revista Abril em Maio* n.º zero dois, Abril 2001. O arquitecto Francisco Castro Rodrigues foi um dos fundadores do MUDJ.

58. Esta hipótese foi-me sugerida por Vitor Silva Tavares.

59. Mário Dionísio, «Ficha n.º 5», *Seara Nova* n.º 765, 11.04.1942.

60. Cf. «Que é o neo-realismo?» (entrevista a Mário Dionísio), *O Primeiro de Janeiro*, 3.01.1945: «[...] o neo-realista sabe que só a técnica põe uma obra em pé [...]». Ver também «Uma entrevista com Mário Dionísio. Neo-realismo — o mito dos personagens-tipos neorealistas — os valores estéticos e o neo-realismo. Influências estrangeiras» (conduzida por Luiz Pacheco), *O Globo*, 15.04.1945: «Os valores estéticos são valores, são elementos sem os quais não existe arte. Simplesmente pensa-se agora que os valores estéticos não existem em si próprios, que há qualquer coisa de mais vivo e mais profundo para que o artista deve viver. Passar sem eles, no entanto, de modo nenhum.»; «O público (e alguns críti-

cos...) ignoram o trabalho que o escritor muitas vezes tem para fugir àquela frase que aquele consideraria “bem escrita” e para alcançar aquela expressão que lhe parece mais capaz de exteriorizar o seu pensamento.»

A ideia está já claramente exposta no texto «O Sonho e as Mãos», *Vértice* n.º 124 e 125, Janeiro e Fevereiro 1954: «[...] não é possível criar arte ou compreendê-la desprezando os elementos específicos que, por mais estreitamente condicionados por circunstâncias externas, constituem o fenómeno estético.»; «A actividade criadora não será autónoma, mas é diferenciada.»; «Por sua vez a técnica age. Por sua vez, a técnica influi no autor, na obra, no público.» Quanto à capacidade antecipadora do artista ela está subentendida ou explícita em quase todos os textos que analisei, por exemplo na «Ficha n.º 5» e em «O Sonho e as Mãos» já citados, ou em «Portinari, pintor de Camponeses», *Vértice* Fasc. 7, Maio 1946 ou ainda na conferência *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea* (SNBA, 1957), ed. Galeria Municipal de Arte, Almada, 1992.

61. A referência é feita no texto «Divagação sobre a crítica», *Vértice* n.º 17-21 (Fasc. 4), Novembro 1945. O texto de Ernst Bloch com maior probabilidade de ter chegado às mãos de Mário Dionísio é o da comunicação apresentada ao Congrès pour la Défense de la Culture, em Paris, 1935, com o título «Marxismo e literatura». João Barrento alerta-nos para o esquecimento a que fora votado o autor bem como para a sua fraca divulgação no nosso país. Cf. João Barrento, *op. cit.*, p. 9.

62. Ernst Bloch, «Marxismo e literatura», *Materialismo, Realismo, Utopia...*, *op. cit.*, p. 68.

63. *Idem*, p. 70.

64. João Barrento, *op. cit.*, p. 29.

65. «[...] o que caracteriza o neo-realismo não é a técnica usada (ele deve por enquanto abarcar todas, visto que novas linguagens só podem criar-se através do lento aproveitamento, em síntese, das linguagens existentes), nem os motivos que o atraem de preferência. O que o caracteriza é a posição em que se coloca ideologicamente perante eles.», Mário Dionísio, «Que é o Neo-Realismo?» (entrevista), *O Primeiro de Janeiro*, 3.01.1945.

66. Cf., por exemplo, «A Arte e o Homem — Realismo», *O Globo*, 30.06.1946. Na sua autobiografia esclarecerá de uma vez por todas essa questão: «[...] primeiro, nunca concordei com a designação de neo-realismo, que se deve a uma infeliz inspiração de momento do Joaquim Namorado, meu grande amigo até à morte; segundo, para mim, “neo-realismo” não era nem poderia ser uma outra maneira de, por razões de censura, dizer “realismo socialista”; terceiro, para mim ainda, o neo-realismo deveria ser a expressão estética duma visão marxista do mundo e, sendo esta tão complexa como se sabe (quem o sabe), aquele movimento — nunca “escola” — teria de desdobrar-se em diversas maneiras, gostos, soluções imprevisíveis — o que efectivamente aconteceu. O seu domínio seria o do “extremamente complexo conhecimento dialéctico do homem” (Lénine). *Complexo e dialéctico*, façam favor de tomar nota. Seria a voz duma classe em ascensão, de um mundo (um homem) necessariamente novo,

que, como tal, teria de integrar toda a herança do passado, incluindo a da classe a que se opunha. Aí estava a utopia.» *Autobiografia*, Edições O Jornal, Lisboa, 1987, p. 28-29. Neo-realismo também não queria significar regresso ao realismo do século XIX, algo que a expressão podia deixar pouco claro, o que afligia Mário Dionísio e outros autores.

67. Nomeadamente da conferência *A Cultura Integral do Indivíduo — Problema Central do Nosso Tempo*, realizada em 1933 na União Cultural «Mocidade Livre», e publicada em folheto em 1939, na qual Caraça afirmava que a conquista da cultura pelas massas significava a conquista da liberdade e só essa cultura poderia capacitá-las para a revolução porque despertaria a sua «alma colectiva». A cultura, sendo manifestação do que há de melhor no homem, deve ser reivindicada pelas massas para si, impedindo que ela continue domínio de uma elite. Cf. Bento de Jesus Caraça, *Conferências e outros escritos*, Lisboa, 1970.

68. Nas EGAPs expuseram pela primeira vez Vespeira (na 1.<sup>a</sup>), José Dias Coelho (na 2.<sup>a</sup>), Nikias Skapinakis (na 3.<sup>a</sup>), José Júlio (na 5.<sup>a</sup>), Joaquim Rodrigo e Rogério Ribeiro (na 6.<sup>a</sup>), entre outros. Cf. Mário Dionísio, «Para a história da resistência portuguesa», *Diário de Notícias*, 3.05.1975.

69. «Pertenci ao Partido (escusado dizer qual) até Maio de 1952. E dele resolvi sair por não dispor do tempo indispensável para o que mais na vida me interessava (a corda quebrara) e por outras razões, naturalmente. Caíra, enfim, no burguesíssimo orgulho de querer ver mais e melhor do que a direcção duma organização que pensava “por milhões de cérebros”. Toma lá. Com toda a seriedade. E eu, já muito corroído pelo micróbio decadente: pensar por? nem sequer a rogo de?», Mário Dionísio, *Autobiografia, op. cit.*, p. 53.

70. *Idem*, p. 55. O termo «especialização» é mesmo usado por Mário Dionísio: «O Marx é que teria razão: “Numa sociedade comunista não haverá pintores, mas homens que, entre outras coisas, pintam”. Esperanças cá para o rapaz, que mais amador que ele não haveria. Onde estava porém a sociedade comunista? *Nem eu compreendia muito bem aquele “entre outras coisas”*. A pintura, como tudo, exigia uma *especialização* cada vez maior e, a bem dizer, a tempo inteiro. Esse o meu desespero.» (sublinhado meu), *idem*, p. 49.

71. *Idem*, p. 48.

72. Cf. «Tu próprio és o assunto», *A Paleta e o Mundo*, vol. 2, ed. Europa-América, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, 1974 e *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, (SNBA, 1957), ed. Galeria Municipal de Arte, Almada, 1992.

73. «O problema principal para mim seria nunca escrever sobre camponeses que só se tinham visto da janela do comboio [...]. Nunca escrever, portanto, sobre camponeses moldados nos de romances de alheias leituras, mas só sobre gente e meios que o autor directamente conhecesse. E tão de dentro quanto possível.» *Autobiografia*, p. 32. «O conceito de objectivo [para o neo-realista], e portanto de real, considera indispensável, como se disse já, “o momento do subjectivo”». Mário Dionísio, «Que é o Neo-Realismo?» (entrevista), *O Primeiro de Janeiro*, 3.01.1945.

74. Cf. Ernst Bloch, *op. cit.*

75. *Conflito e Unidade na Arte Contemporânea*, *op. cit.*, página não numerada.

76. «Na época do objecto em série, em que o calor da mão do artifice desaparece, em que o prazer da invenção e do capricho se esfumam, em que parece já não haver nem tempo nem lugar para um momento de intimidade, de verdadeira descoberta pessoal, de convívio, de diálogo, olhemos com vagar uma dessas telas — um Estève, um Schneider, um Zao-Wou-Ki —, uma dessas telas onde parece que nada se passa, que não contam nada, que nos provocam e irritam porque, primeiro, nos fogem, porque, no fundo, não encontramos nelas o que nelas esperávamos encontrar. Olhemo-las sem pressa — porque todo o conhecimento exige tempo e verdadeira vontade de conhecer — e veremos, com grata surpresa, nesses empastes aparentemente gratuitos, nessas transparências, nesses pequenos nadas de linhas que se interrompem ou que se chocam ou que se casam, nessas cores que se fundem ou que se desafiam, esta coisa, na verdade, já tão distante e quase esquecida que é uma presença humana, a mão que segreda e se aproxima, que se demora ou que se enerva. E, nessa mão desconhecida que nos confia a sua intimidade, alguém que procura ansiosamente a sua unidade perdida, alguém que, através de tudo e apesar de tudo, nos procura, o homem que reage.», *idem*.

77. *A Paleta e o Mundo*, vol. I, *op. cit.*, p. 132.

78. *Conflito e Unidade na Arte Contemporânea*, página não numerada.

79. «O Sonho e as Mãos II», *Vértice* n.º 125, Fevereiro 1954.

80. *Obras de Carlos de Oliveira*, Editorial Caminho, Lisboa, 1992.

81. Carlos Reis, «Neo-Realismo, representação literária e pragmática ideológica», *Encontro Neo-Realismo...*, *op. cit.*, p. 124. «[...] à medida que o movimento foi avançando, e à medida que se foi desgastando, termo que aqui significa exactamente isso, à medida que se foi desgastando, foi-se tornando [...] mais desenvolta e mais assumida a necessidade de, por assim dizer, subalternizar de alguma forma a preocupação inicial do Neo-Realismo português com a eficácia, por vezes uma eficácia quase primária, das mensagens ideológicas.», *idem*, p. 133.

82. *Idem*, p. 129.

83. Cf., por exemplo, «Três pintores do nosso tempo», *Mundo Literário* n.º 12, 27.06.1946 e «Rumos da pintura», *Seara Nova* n.º 990, 3.08.1946.

84. Ernesto de Sousa, «Rumos da pintura», *Seara Nova* n.º 993, 24.08.1946.

85. «Um dia li por acaso um artigo do Bento de Jesus Caraça, e mais tarde o folheto que publicou com o título “Cultura integral do indivíduo”. Era um semidissidente, um senhor com quem desde logo desejei vir a ter uma grande comunicação. Concorri a Ciências e ele era professor de matemática em Económicas. Então concorri também a Económicas. Foi de poucas palavras na primeira entrevista, ofereceu-me um livro, disse: vá para férias estudar isto. Aquele tipo ficou como o grande exemplo. Era muito culto, sabia o que queria, as aulas de matemática eram aulas sobre a evolução do pensamento. O Caraça era um homem muito elegante, sempre muito bem vestido. Não faltava a nenhuma aula dele e

seguia-as religiosamente, coisa que não acontecia com as aulas de Ciências em que estava inscrito. Ele era perseguido pelo regime e para mim aparecia como o grande expoente do outro lado. Alguém com um pensamento positivo em relação a Portugal, que representava dignamente o nosso País e não falava só em caravelas e nos Lusíadas.» [Ernesto de Sousa] in Leonel Moura, *Conversa com Ernesto de Sousa* (1988), <http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa.html>. Neste *site* Leonel Moura publica as conversas com Ernesto de Sousa gravadas em 1988 na casa de Janas, mas ressalva: «Ao conteúdo de seis cassetes realizadas em diversos fins-de-semana em Janas acrescentei uma elaborada edição de texto e uma total alteração de ordem, de forma a que no fim não se trata tanto de um depoimento autobiográfico, mas antes da minha própria interpretação de uma longa conversa. A diferença entre o que foi dito e o que está escrito é mínima e irrelevante, contudo não quero deixar de assumir essa autoria e responsabilidade.»

86. «A arte e o público», *Seara Nova* n.º 998, 28.09.1946.

87. «Da universalidade da pintura portuguesa», *Seara Nova* n.º 984, 22.06.1946.

88. «Três pintores do nosso tempo», *Mundo Literário* n.º 12, 27.06.1946.

89. «Hoje que, mais do que nunca, a questão do progresso da vida, do pensamento e da arte é um caso de consciência das condições históricas em que vivemos, isto é de uma cultura integral, é possível aos pintores portugueses jovens realizarem uma obra que seja o correspondente profundo de um atraso que, contraditoriamente, à medida que se vai agravando, significa progresso noutra sentido — e isso começa a verificar-se devido ao nível atingido pelo grau de consciência que essa cultura lhes permite —; ou por outras palavras: realizar uma obra de valor universal e interesse nacional.», «Rumos da pintura», *Seara Nova* n.º 990, 3.08.1946.

90. «A arte e o público», *Seara Nova* n.º 998, 28.09.1946.

91. «Courbet, Millet... Gromaire, Rouault, Moore e outros, são continuados, hoje, por artistas que procuram de novo o Homem-mais-comum e simultaneamente, mais universal. Porém esses mesmos artistas, *continuam* a arte de Monet, Gauguin, Cézanne, Picasso ou Yves Tanguy — porque, procurando o Homem mais universal, encontram neste a explicação dos dramas que provocaram as abstenções daqueles. Evidentemente que, a essa explicação, corresponde um processo técnico.[...] E, enquanto levarem adiante as suas conquistas, serão modernos. Fora disso poderá haver ainda pintura, mas não moderna.», «Em defesa do moderno», *Seara Nova*, n.º 1000-1007, 26.10.1946.

92. «Não são mais que maneiras diferentes de concretizar esteticamente o pensamento que enforma o grupo dirigente da sociedade em certo período. Por isso mesmo, por mais estranho que pareça, o romantismo, o naturalismo, o modernismo (em todas as suas variantes), são escolas, são modos diferentes, correspondentes a vários momentos e a várias facetas de cada momento, de fixar esteticamente uma mesma orgânica em fases diferentes da sua evolução. [...] Ora o neo-realismo não vem acrescentar nada às possibilidades de expressão deste tipo de homem. Não tem como objectivo acrescentar qualquer nova “maneira” de

projectar os seus ideais e as suas necessidades. Não é uma escola literária. [...] Chamar ao neo-realismo uma nova escola literária ou artística [...] é supor que o neo-realismo pretende de alguma maneira “continuar” o modernismo. É supor que o seu objectivo é fazer reviver, sob qualquer outro ângulo, a ideologia que o modernismo incarna. À ideologia individualista que informa a arte desde o Renascimento, em geral, à ideologia de decadente de todas as escolas modernas, em particular, [...] o neo-realismo opõe, não (por enquanto) novas técnicas, mas uma nova atitude perante os homens e a natureza.», Mário Dionísio, «Que é o Neo-Realismo?» (entrevista), *O Primeiro de Janeiro*, 3.01.1945.

93. Ernesto de Sousa, «Em defesa do moderno», *Seara Nova* n.º 1000-1007, 26.10.1946.

94. Ernesto de Sousa, «O gosto e os críticos», *Seara Nova* n.º 1009, 30.11.1946.

95. Mário Dionísio, «Divagação sobre a crítica», *Vértice* n.º 17-21, Fasc. 4, Novembro 1945.

96. Informação dada por Isabel Alves.

97. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 78. «Não fiz a carreira militar regular. Adiantei-me, ofereci-me para miliciano. Queria ganhar tempo e dinheiro para acabar o doutoramento.», Leonel Moura, *op. cit.*

98. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 20, doc. 1.4.1-11, e Caixa 24, doc. 1.4.1-40.

99. Miguel Wandschneider, «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária», *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, FCG-CAMJAP, 1998, p. 42.

100. Carta a Eduardo Calvet de Magalhães, s/d, citada por Miguel Wandschneider, *idem*, p. 40 e carta a Maria do Carmo Anta, espólio Isabel Alves.

101. Wandschneider menciona apenas a frequência de cursos ligados ao cinema. Cf. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 42.

Relativamente às aulas na École du Louvre, cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 78. Nesta caixa encontra-se o folheto do ano lectivo de 49-50 da École du Louvre, no qual Ernesto assinala as aulas de M. Florisoone de história da pintura desde o século XVIII, aulas de P. Pradel de escultura desde Idade Média, de Mme. Bouchot-Saupique e Ch. Terrasse de história geral da arte, de R. Huyghe de história analítica de arte, de B. Dorival de história da pintura desde as origens ao fim do século XVIII, de J. Cassou de história da pintura do século XIX e início do século XX, de Mme. Bouchot-Saupique e P. Pradel de arte geral — 3.º ano. Um cartão passado pela Cité Université de Paris atesta que Ernesto frequentou a École du Louvre em 49/50. Relativamente ao curso de Jean d'Yvoire, cf. *idem*, caixa 29, doc. 1.4.10, que atesta a frequência de Ernesto de Sousa no «Cours d'initiation aux arts plastiques de Jean d'Yvoire» (dos gregos aos impressionistas) bem como o ter assistido a uma conferência do mesmo professor, com o título «L'architecture contemporaine, image du monde moderne». A continuidade das relações com Jean d'Yvoire é confirmada pela troca de correspondência entre ambos, como testemunha a carta datada de 27 de

Outubro de 1963 presente no Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 77, em que Ernesto discorda das posições por ele tomadas num estudo sobre Picasso. A título de curiosidade mencione-se ainda que, em 1962, Jean d'Yvoire escreve uma crítica a *Dom Roberto*: «Deux films portugais présentés à Paris: *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa», *Teherama* n.º 676, 30.12.1962 (cf. *idem*, caixa 20, secção IXD).

102. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 42 e ss. e Espólio D6, Biblioteca Nacional, Caixa 29, doc. 1.4.10.

103. *O Argumento Cinematográfico, A Realização Cinematográfica e As Máquinas e o Estúdio*, o primeiro da sua autoria e o segundo em co-autoria, foram editados em 1956 pela editora fundada por Ernesto de Sousa, Sequência.

104. Cf. «Do abstracto ao concreto. Comentário ao 1.º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa, Exposição de Nikias Skapinakis (S.N.B.A.), Exposição no mosteiro da Madre Deus: “A Rainha D. Leonor”», *Seara Nova* n.º 1359, Janeiro 1959 e «Notas sobre Belas-Artes», *Seara Nova* n.º 1360, Fevereiro 1959.

105. «Do abstracto ao concreto. Comentário ao 1.º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa, Exposição de Nikias Skapinakis (S.N.B.A.), Exposição no mosteiro da Madre Deus: “A Rainha D. Leonor”», *Seara Nova* n.º 1359, Janeiro 1959.

106. Ernesto de Sousa, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*, Artis, 1965, p. 3.

107. O filme foi co-realizado com Baptista Rosa, mas o argumento e a planificação são de Ernesto de Sousa. *O Natal na Arte Portuguesa* ganhou o prémio Aurélio Paz dos Reis e viajou à Bienal de Veneza.

108. Por exemplo, *Faina a Bordo* (1950), *Inauguração das Instalações em Setúbal* (1951), *O Fundo do Mar* (1956), *Rodando pelos Caminhos: pequena história dos transportes terrestres* (1957), *Quinta Experimental* (1958), todos para a Shell.

109. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 48 e Espólio D6, Biblioteca Nacional, Caixas 22, 23 e 24.

110. Cf. «Artes Plásticas», *Seara Nova* n.º 1367, Setembro 1959. O mais certo é Ernesto de Sousa ter contactado com a obra de Bertolt Brecht através da edição da editora francesa L'Arche, que em 1955 lançou os três primeiros volumes do *Théâtre Complet*, seguindo-se mais sete até 1962. Também é possível, mas menos provável, que Ernesto tenha contactado com a edição italiana, pela Casa Einaudi de Torino, que publicara em 1951 o primeiro volume de *Teatro* de Brecht, e o segundo em 1954. Em 1955, José Redondo Júnior publica o quadro de Brecht que compara o teatro dramático e o teatro épico no livro *Pano de ferro. Crítica. polémica. Ensaios de estética teatral* (Editorial O Século). Luiz Francisco Rebello, com um papel central na divulgação da obra de Bertolt Brecht em Portugal, publica em 1957 o estudo *Teatro Moderno. Caminhos e Figuras* (Lisboa, ed. do autor) que inclui a tradução integral da peça de Brecht *A Excepção e a Regra* e dois textos do autor alemão sobre teatro épico, «Ensaio sobre a ópera» e «Por uma nova técnica dramática». Cf. Maria Manuela Gouveia Delille, «Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974.

Um capítulo da história da resistência ao salazarismo», *Do Pobre B.B. em Portugal* (coor. Maria Manuela Gouveia Delille), Editora Estante, Aveiro, 1991. Ver também nota n.º 59 no capítulo 2.

111. Bertolt Brecht, «O carácter popular da arte e o Realismo», *Realismo, Materialismo, Utopia...*, p. 110.

112. *Idem*, p. 144 (nota ao texto de Brecht).

113. «Artes plásticas», *Seara Nova* n.º 1367, Setembro 1959. Este texto constitui um ataque a José-Augusto França e à sua defesa da arte abstracta.

114. «[...] à redescoberta dos valores estéticos inventados pelo homem, por uma elite em crise, segue-se a ingénua descoberta desses mesmos valores pela massa. Claro que estas coisas seguem diversos caminhos, e isto não é mais que uma indicação geral. Em todo o caso, é talvez absurdo falar de crise a respeito desta última fase de evolução. Não é crise mas começo. E começo, cujo caminhar futuro não é dificilmente previsível nas suas linhas gerais. Em primeiro lugar dar-se-á uma exaustão disso a que chamamos o mau gosto (já há indícios claros); a pedagogia terá a sua pequena, mas importante palavra a dizer; a tradição impor-se-á (a da arte camponesa, por exemplo); a literatura, entre outras formas artísticas que se subtraem a estas flutuações do gosto, domínio das grandes e pequenas artes plásticas, contribuirá para a solução das formas (e neste sentido o cinema é um intermediário); um novo teatro, o circo, o desporto, serão cadinhos colectivos. Enfim, as ideias far-se-ão forma.», *idem*.

115. *Idem* (sublinhado meu).

116. «SNBA: Terceiro Salão de Arte Moderna e Exposição do Grupo KWY, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. XXIII Missão Estética de Férias», *Seara Nova* n.º 1381-82, Novembro-Dezembro 1960.

117. «Do abstracto ao concreto. Comentário ao 1.º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa, Exposição de Nikias Skapinakis (S.N.B.A.), Exposição no mosteiro da Madre Deus: “A Rainha D. Leonor”», *Seara Nova* n.º 1359, Janeiro 1959.

118. *Idem*.

119. Ver nota n.º 39. Eduardo Lourenço, no texto «Psicanálise mítica do destino português», *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2000 (1.ª edição 1978), vê no surrealismo português o movimento que forjou as autênticas contra-imagens de Portugal, ao nível cultural, «umas de máxima positividade, outras de total e dinamitadora subversão, tanto quanto em nós cabe» (p. 37). «O surrealismo, com os caracteres bem próprios que foram os seus entre nós, redimensionava a imagem da nossa relação com a realidade portuguesa segundo cânones, modelos, inspirações que procediam de uma das mais radicais metamorfoses da cultura do século XX e retomava, agora sob um modo burlesco, alógico, provocador, a tentativa ganha e perdida pela aventura sem herdeiro do primeiro Álvaro de Campos. [...] Ao mesmo tempo, o impacte surrealizante trabalha e metamorfoseia do interior o próprio projecto neo-realista (em particular no campo poético), metamorfose de que os começos dos anos 50 e as

seguintes décadas acentuarão cada vez com mais revulsiva eficácia até dissolver nela o impulso original e a figura mesmo do neo-realismo.» (p. 37-38) Em relação à imagem do Portugal do Estado Novo, «como país cristão, harmonioso, paternal, salazarista, suave, guarda-avançada da civilização ocidental anti-marxista» (p. 35), obtida através da «mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuída realidade presente» (p. 34), o neo-realismo criou uma outra-imagem, mas não uma contra-imagem. Essa outra-imagem seria, segundo o mesmo autor, «uma complexa distorsão desse protótipo que nalguns aspectos se apresenta como o pólo oposto dela (sobretudo pela “ocultação” do carácter repressivo de índole cristã)» (p. 36).

120. E recorde-se o exemplo da dissidência de Louis Aragon do grupo surrealista em 1930. Cf. nota n.º 39.

121. Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Publicações Dom Quixote, 2.ª edição, Lisboa, 1983 (1.ª edição de 1968), p. 18.

122. «É necessário ter em conta que a mudança de orientação de alguns dos pintores mais significativos do movimento neo-realista se deu subitamente, em alguns meses de 1947: Fernando de Azevedo, Vespeira, Moniz Pereira. Este acontecimento, algo insólito, explica-se pela extrema tensão a que se chegara, resultante das agravadas contradições entre uma prática desmesurada e uma teoria insuficiente: o escape surrealista surgiu assim como catarsis e disciplina interior, e isso explica também que esta eclosão tardia não tenha sido epigonal e o resultado de qualquer moda importada. Podíamos mesmo dizer que a breve fulguração do surrealismo teve as suas raízes naquela força remanescente do neo-realismo.» Cf. Ernesto de Sousa, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*, Artis, 1965, p. 19.

123. Leonel Moura, *op. cit.*

124. «Belas e Malas Artes num País Barroco — I. Uma exposição falhada e um belo livro», *República*, 21.02.1964.

## CAPÍTULO 2

1. Por exemplo, Manuel Campos Lima e Armando Bacelar.

2. Mário Dionísio, *Autobiografia*, O Jornal, Lisboa, 1987, p. 70. A *Gazeta Musical*, uma iniciativa de um grupo de sócios da Academia dos Amadores de Música, aparece em Outubro de 1950, sob a direcção de Luís de Freitas Branco e com João José Cochofel como secretário de redacção. A partir da 2.ª série da revista, iniciada em Janeiro de 1958, o título passa a ser *Gazeta Musical e de Todas as Artes*.

3. Cf. «Fernando Lopes-Graça fala-nos dos actuais problemas da música» (entrevista), *Vértice* Fasc. 8, Junho 1946 e «Conversa com Fernando Lopes Graça» (transcrição da entre-

vista concedida ao *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro), *Gazeta Musical* n.º 19, 1.04.1952. Lopes-Graça aprofundará as suas ideias em vários outros textos e conferências, como por exemplo: «O valor da tradição nas culturas musicais nacionais», *Vértice* n.º 65, Janeiro 1949; «Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa», *Vértice* n.º 69, Maio 1949; «É a música folclórica uma deformação da música culta?», *Gazeta Musical* n.º 29, Fevereiro 1953; «Notas para um possível ideário do folclorista musical português», *Gazeta Musical* n.º 45, Junho 1954; «Em pró da música portuguesa», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 85, Abril 1958; etc. Nestes textos uma das suas batalhas será destituir o fado da classificação de «canção nacional», demonstrando o seu contexto especificamente urbano e desligado das preocupações sociais, bem como aquilo que considera o seu fraco (ou nulo) interesse musical, sobretudo se comparado com as verdadeiras canções populares.

4. Também António Quadros, no seu *Manifesto da Pintura*, apela aos artistas para que mergulhem na tradição para encontrar a verdadeira arte portuguesa. Cf. António Quadros, «Excerto do *Manifesto da Pintura* de António Quadros» in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n.º 89, Agosto-Setembro 1958.

5. Cf., por exemplo, «Fundamentos e começos da arte», *Vértice* n.º 56-57, Abril-Maio 1948, onde o autor cita abundantemente o estudo de Franz Boas, *Arte Primitiva* (1927), ou «Um factor determinativo no estudo da Arte Popular», *Vértice* n.º 152, Maio 1956 ou ainda «Os Esquimós e a Civilização da Rena», *Seara Nova* n.ºs 1362 e 1364, Abril e Junho de 1959, respectivamente.

6. Cf. Júlio Pomar, «Caminhos da pintura», *Vértice* n.º 12-16 (Fasc. 3), Maio 1945 e, no mesmo número da *Vértice*, Victor Palla, «Na inauguração duma exposição de pintura moderna».

7. Cf. Ernesto de Sousa, *Re Começar — Almada em Madrid*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Porto, 1983, p. 40.

8. Informação dada por José A. Fernandes Dias na comunicação apresentada na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, a 17 de Abril de 2002, no âmbito do *Ciclo Ernesto de Sousa*.

9. Cf. Joaquim Pais de Brito, «No tempo da descoberta de um escultor», *Onde Mora o Franklim? Um Escultor do Acaso*, Museu Nacional de Etnologia, Dezembro 1995. «Ao findar a década de cinquenta, Portugal atinge a pletora da sua população, o mundo rural vive em crise e a emigração irrompe explosiva com um enorme movimento de mutação radical em toda a década de sessenta. É este limiar, no suportar da pressão, de um Portugal antigo, rural, depauperado, mas também de um Portugal ocultado pelo discurso do regime que parece fazer sentido associar à busca de um conhecimento crítico, mais liberto, que o revele através daquilo que poderiam ser as suas manifestações mais arcaicas, de vozes e gestos a descobrir [...]», *idem*, p. 13-14.

10. Francisco Keil do Amaral et Alli, *A Arquitectura Popular em Portugal*, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Junta da Acção Social, Lisboa, 1961; Michel Giacometti, *Arqui-*

*vos Sonoros Portugueses: Antologia da Música Regional Portuguesa, 1960-70*, 5 discos-álbuns; Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1966. Ainda no final dos anos 40, Jorge Dias comandara a equipa do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular que inicia inquéritos sobre os instrumentos de trabalho das populações rurais e piscatórias, e que descobre os núcleos de Vilarinho das Furnas e Rio de Onor. Cf. Joaquim Pais de Brito, *op. cit.*

11. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 61, doc. 1.13—1. O filme foi rodado em 1961, mas os preparativos começaram em 1959, por isso esta recolha situa-se entre estas duas datas.

12. Também conhecido por Franklim Martins Ribeiro. Cf. Ernesto de Sousa, «Um escultor ingénuo», *Ser Moderno... em Portugal*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998 (originalmente publicado em *Colóquio: revista de Artes e Letras* n.º 61, FCG, Lisboa, Dezembro 1970).

13. *4 Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários*, Galeria Divulgação, Lisboa, Maio/Junho 1964. A exposição fazia parte do ciclo Etnologia e Cultura Popular realizado pelas Associações de Estudantes e reunia obras de Rosa Ramalho, Mistério (Domingos Gonçalves Lima), Quintino Vilas Boas Neto e Franklim Vilas Boas Neto.

14. Trata-se do Congresso Luso-Espanhol para o progresso na Ciência e do I Colóquio do Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário de Lisboa, subordinado ao tema *Estética do Romantismo em Portugal*.

15. «Para uma introdução ao conhecimento da arte popular», *Jornal de Letras e Artes*, 3.06.1964 (texto da comunicação apresentada na Galeria Divulgação na abertura da exposição *Barristas e Imaginários*).

16. Como preferia ser chamado Domingos Gonçalves Lima.

17. Cf. Joaquim Pais de Brito, *op. cit.*, p. 16-17.

18. *Idem*, p. 22.

19. Mais tarde, comparando-o com Almada, referir-se-á a ele como «o “meu” genial e iletrado escultor Franklim». Cf. Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Ser Moderno... em Portugal* (org. José Miranda Justo e Isabel Alves), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, p. 83 (originalmente publicado em *Colóquio: revista de artes e letras* n.º 60, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1970).

20. Cf. Ernesto de Sousa, «Para uma introdução ao conhecimento da arte popular», *Jornal de Letras e Artes*, 3.06.1964.

21. Correspondência com Franklim, Rosa e Júlia Ramalho no Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 61. Franklim e Rosa não sabiam ler nem escrever, era sempre um familiar quem lhes lia e escrevia as cartas.

22. «Conhecimento da arte moderna e arte popular», *Arquitectura* n.º 83, Setembro 1964.

23. *Idem*.

24. «Ensaio de definição e tática do exemplo», *Relatório para a Fundação Calouste Gulbenkian do trimestre Outubro a Dezembro de 1966*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Espólio D6, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4.

25. Paradoxo que é assumido pelo próprio Ernesto: «Ora, como veremos, é possível um aprobe [sic] da arte ingénua («naïf») ao considerar que o seu sentido mais íntimo é precisamente consistir ela, através de todas as assimilações e repetições, numa atitude de pré-descoberta do seu-mundo. Daqui uma coincidência fundamental entre a investigação e o objecto da investigação», «Um método de coincidência», *idem*.

26. «O método da crítica do conhecimento é o fenomenológico; a fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento.», Edmund Husserl, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 2000, p. 22.

27. Maurice Merleau-Ponty, *A Fenomenologia da Percepção*, Martins Fontes, São Paulo, 1999, p. 4.

28. Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 25 e 29.

29. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 10. Merleau-Ponty conclui que a maior lição da redução é a constatação de que é impossível uma redução completa — nunca é possível abstermo-nos totalmente da nossa familiaridade com o mundo, porque somos seres-no-mundo.

30. Cf. Jean-François Lyotard, *A Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1999 (edição original de 1954), p. 18.

31. Cf. *idem*, p. 17-18.

32. Cf. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 33.

33. *Idem*.

34. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 18.

35. Edmund Husserl, *Conferências de Paris*, Edições 70, Lisboa, 1992, p. 28.

36. «Neste esquema de trabalho a fenomenologia fornecerá os meios propícios à assumpção de uma atitude, deontologicamente precisa, de conhecimento estético; enquanto que uma disciplina estruturalista, mantida no horizonte dos nossos trabalhos, forneceria os meios operatórios.», Ernesto de Sousa, «Ensaio de definição e tática do exemplo», *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1966*, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4.

37. Claude Lévi-Strauss, «Estruturalismo e Crítica», *Estruturalismo* (selecção e introdução de Eduardo Prado Coelho), Portugalia, Lisboa, 1968.

38. Ernesto de Sousa, «“Olhar primeiro” e investigação dos princípios de invariância, estado ou situação», *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1966*, Espólio D6, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4.

39. Ernesto de Sousa, «Fundamento da fenomenologia como deontologia do conhecimento estético. Investigação dos princípios de invariância: identidade, estado ou situação cultural e diferença, variação ou modificação fenomenológica; o efeito de distanciação», *idem*.

40. *Idem*.

41. «[...] tentámos não nos deixar absorver por um excessivo espírito de sistema», Ernesto de Sousa, «Ensaio de definição e tática do exemplo», *idem*.

42. «[...] a fixação de unidades superiores (de limites a uma invariância, um estado ou complexo cultural) é também para nós uma realidade provisória, em aberto. Abertura para a transferência a outras unidades, porventura mais largas, tanto na ordem sincrónica como na diacrónica (e por aí consideraríamos a genética e a história); como também libertação crítica para a surpresa de novos sentidos em si, de realidades discretas. Uma invariante pode assim, efectivamente, ser considerada na sua imediaticidade, passível de um *primeiro* olhar mental.», Ernesto de Sousa, «“Olhar primeiro” e investigação dos princípios de invariância, estado ou situação», *idem*.

43. *Idem*.

44. Cf. «Olhar primeiro e distanciação. O se mágico de Stanislavski», *idem*.

45. No entanto, Ernesto não deixa bem explícito como é que eles põem em prática a filosofia husserliana. Procurarei portanto nas páginas seguintes expor por que razão Ernesto recorre ao *se mágico* de Stanislavski e ao *efeito de distanciação* de Brecht como exemplos da operabilidade da fenomenologia.

46. Cf. Konstantin Stanislavski, «A Imaginação», *A Preparação do Actor*, Arcádia, Lisboa, 1979 (1.<sup>a</sup> edição em português em 1962). O livro *A Preparação do Actor*, escrito em 1936 (dois anos antes do seu autor morrer), procurava fixar a prática teatral de Stanislavski como encenador e actor num método de representação que, tendo como objectivo um máximo de naturalismo e realismo num ambiente por definição artificial como é o teatro, apostava na exploração do realismo interior do actor, isto é, na sua capacidade de despertar emoções verdadeiras em situações fictícias. Daí considerar que o bom teatro dependeria sempre da boa formação do actor. Outro livro em que procura deixar o seu legado para a educação do actor é *A Construção da Personagem*, publicado postumamente em 1950.

47. — *Quando estiver em cena, represente sempre a sua própria personagem, os seus próprios sentimentos. Descobrirá uma infinita variedade de combinações nos diversos objectivos e circunstâncias propostas que elaborou para o seu papel e que se fundiram no cadinho da memória afectiva.* É a única fonte verdadeira de criação interior.

— Mas — observou Grisha — como poderei eu possuir todos os sentimentos necessários para todos os papéis possíveis?

— Nunca poderá representar bem um papel para o qual não tem os sentimentos requeridos — explicou Tortsov. — Risque-os do seu repertório. Em geral, não se classificam os actores segundo o seu tipo físico mas segundo o seu carácter interior.», Konstantin Stanislavski, «A memória afectiva», *idem*, p. 199.

48. Cf. Aristóteles, «A imitação», «A tragédia» (excertos de *Poética*) e Bertolt Brecht, «Notas sobre Mahagonny (1930)» in Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer (org.), *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996.

49. Bertolt Brecht, «Notas sobre Mahagonny» in *idem*, p. 470.

50. *Idem*.

51. Faz-se aqui uma análise assente num extremar do antagonismo dramático/épico com o fim de expor mais claramente as implicações do «deslocamento de tónica» do dramático para o épico. Nem o próprio Brecht defende uma recusa total do dramático, pelo contrário, crê necessário alternar o género dramático com elementos épicos. Além disso, falo aqui sobretudo de encenação, e não de peças propriamente ditas. Isto é, a encenação pode eventualmente introduzir elementos épicos mesmo num texto que é, à partida, trágico e concebido para uma encenação dramática.

52. No filme de Pedro Costa *Onde jaz o teu sorriso?* apresentado na Cinemateca portuguesa a 11 de Janeiro de 2003 e dedicado aos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Straub cita em alemão o «efeito de distanciação» de Brecht. O realizador português referiu, em conversa no final do filme, que Straub defende que a tradução mais correcta para a expressão em alemão é, não «efeito de distanciação», mas «efeito de estranheza».

53. Bertolt Brecht, «A Compra do Cobre. Segunda noite (1938): *A cena de rua. Modelo-base de uma cena de teatro épico*» in Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 471-6.

54. Henri Lefebvre clarifica esta questão: «O teatro épico de Brecht recusa a transparência clássica (aliás enganadora, e que em princípio se estende até aos conflitos e aos problemas expostos, até à sucessão lógica dos actos e dos acontecimentos). Parte de um «lugar comum», mas é na vida quotidiana que encontra o contrário do *Koinon* clássico. Parte do desacordo, da divergência da distorção. A peça — ou a cena — apresentam um problema completo, não resolvido previamente, portanto irritante, incomodativo. Brecht começa por colocar o espectador perante um acto ou acontecimento [...]. Deixa-o numa exterioridade perturbante (para ele, espectador). A narração cénica, em vez de o levar a participar numa acção, ou a identificar-se com “personagens”, liberta-o; “*acorda a sua actividade, obriga-o a tomar decisões, comunica-lhe conhecimento... através de argumentos*” (Brecht). Obrigado a julgar, intimado a pronunciar-se, o espectador hesita. E é assim que a acção se transfere para ele. Sem que claramente o saiba (apesar de tudo se passar na sua frente à luz crua dos projectores), o espectador torna-se consciência viva das contradições do real.», Henri Lefebvre, «O teatro épico de Brecht como crítica da vida quotidiana» (retirado de *Critique de la Vie Quotidienne*, Éditions l’Arche) in *Teatro e Vanguarda*, Presença, Lisboa, 1970, p. 65.

55. *Idem*, p. 64. Lefebvre continua ainda: «E este olhar estranho e desconhecido, este olhar desenraizado e que vê claro, é o olhar dos ingénuos, das crianças, dos camponeses, das mulheres do povo, das pessoas simples. Ao olhar elas têm medo. É que esta múltipla alienação não tem nada de brincadeira. Vivemos num mundo em que o melhor se transforma no pior; onde não há nada de mais perigoso que o herói e o grande homem; onde cada coisa — e também a liberdade que, no entanto, não é uma coisa — e também a revolta, se transforma no seu contrário.» Curiosamente encontramos neste trecho — pertencente a um

livro de 1962 que certamente não passou despercebido a Ernesto de Sousa, pois Henri Lefebvre era um autor bem conhecido do meio neo-realista português — o uso do termo «ingénuo» para referir pessoas como «crianças», «camponeses», «mulheres do povo» e «pessoas simples», com o fim de identificar o olhar dessas pessoas com o olhar do efeito de distanciação. No entanto, o autor francês preocupa-se aqui com as implicações políticas do efeito de distanciação, e o termo «ingénuo» não é usado como categoria estética como em Ernesto de Sousa, nem é feita a mesma associação entre o *naïf* de Husserl e o efeito de distanciação de Brecht.

56. Ambas as peças contaram com a colaboração de José Rodrigues na cenografia e a segunda contou também com Jorge Peixinho na música. O primeiro trabalho de encenação de Ernesto de Sousa no teatro Experimental do Porto foi acordado em 27 de Setembro, a peça *Desperta e Canta* de Clifford Odets foi escolhida a 30 de Setembro, e os ensaios decorreram durante o mês de Novembro de 1965. A estreia foi a 2 de Dezembro de 1965 e a peça esteve em exibição até 8 de Fevereiro de 1966. A segunda e última peça encenada por Ernesto no TEP, *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, foi ensaiada durante o mês de Janeiro, e estreou em Fevereiro de 1966. Cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 45.

57. Como atestam várias cartas a Isabel do Carmo de 1963, era imperioso para Ernesto de Sousa rodar um segundo filme. A 23 de Julho de 1965, escrevendo-lhe de Gaia, ainda afirma peremptoriamente «Farei um filme.» e fala de um projecto de filme sobre arte popular. Cf. espólio Isabel Alves. Ernesto chegou mesmo a projectar um filme em 1964, que tencionava realizar com o resultado financeiro do *Dom Roberto*, com o título *História de um Rapaz Pobre* ou *O Rapaz e o Mar*. Cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 20, doc. 1.4.1 — 17.

58. Carta a Isabel do Carmo, s/d, espólio Isabel Alves. Nesta mesma carta Ernesto colocava ainda outras hipóteses para encenar: *Deseja-se Mulher* de Almada Negreiros, posta de parte porque a Casa da Comédia já se preparava para a levar à cena; alguma coisa de Sartre ou *O Rei Ubu* de Alfred Jarry, postos também de parte porque correriam o risco de serem proibidos pela censura.

59. Surpreendentemente, a primeira referência (depreciativa) a Brecht em Portugal é feita por Júlio Dantas, mas apenas para entrar na polémica suscitada pelas intenções vanguardistas do recém-aberto Teatro Novo de António Ferro, que se propunha apresentar as mais recentes peças estrangeiras. A referência é meramente superficial e a associação que faz entre Brecht e o cubismo revela o parco conhecimento de Dantas sobre o dramaturgo alemão. Em 1940 surge o nome de Bertolt Brecht no n.º 312 de *O Diabo*, com a tradução por Mário Fonseca de Azevedo da primeira parte do texto *Cinco dificuldades ao escrever a verdade*, que aparece com o título «A coragem de escrever a verdade». As referências seguintes são de 1949, com dois textos na *Vértice* assinados por Luiz Francisco Rebello, «Teatro alemão do pós-guerra» (n.º 68, Abril de 1949) e «Notícias de Bert Brecht» (n.º 75, Novembro 1949) que revelam um conhecimento ainda pouco profundo, possivelmente obtido através

de leituras de publicações sobre teatro italianas ou francesas. No início dos anos 50 a escritora judia alemã Ilse Losa, fixada no Porto, publica n' *O Comércio do Porto* o primeiro texto que revela conhecimento directo da obra de Brecht: um resumo de *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, provavelmente depois de ter assistido à encenação dessa obra nos Kammerspiele de Hamburgo. A tradução francesa dos poemas de Brecht (*Chansons et Poèmes*, pela editora Seghers) data de 1952 e foi provavelmente a fonte de Jorge de Sena para a tradução (inédita) em português de um poema do autor alemão, lida por Sena numa conferência sobre a moderna poesia europeia, no Porto, ainda em 1952. O poema seria publicado em 1956 acompanhado da notícia necrológica de Bertolt Brecht, também redigida por Jorge de Sena (*O Comércio do Porto*, 25 de Setembro de 1956). Ilse Losa traduz, ainda em 1954, para a *Vértice*, n.º 131-132 de Agosto-Setembro, a história de almanaque «A velha inconveniente» e entretanto o acesso à obra brechtiana em Portugal torna-se mais generalizado com a tradução francesa do *Théâtre Complet* entre 1955 e 1962, destacando-se o nome de Luiz Francisco Rebello no trabalho de divulgação no nosso país do dramaturgo alemão, nomeadamente com a publicação em 1957 de *Teatro Moderno. Caminhos e Figuras* (Lisboa, ed. do autor) e com a palestra «Os Caminhos do Teatro Moderno», em 1959, no Teatro da Trindade em Lisboa, ilustrada com a representação por Eunice Muñoz e Lígia Teles de *Prólogo a Antígona* de Bertolt Brecht. Recorde-se ainda que, em 1955, José Redondo Júnior publica o quadro comparativo entre o teatro dramático e o teatro épico no livro *Pano de ferro. Crítica. Polémica. Ensaios de estética teatral* (Editorial O Século). Entre 1962 e 1970, a editora Portuguesa publica o teatro de Brecht em cinco volumes com traduções de Ilse Losa, Yvette Centeno, Fiamma Hasse Pais Brandão e, nos poemas, de Jorge de Sena e Alexandre O'Neill. Fiamma Hasse Pais Brandão traduzirá em 1964 textos teóricos de Brecht, com o título *Estudos sobre Teatro* (Portugália, Lisboa, 1964), livro que é expressamente referido por Ernesto de Sousa no seu *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1966* (Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4) para a Fundação Gulbenkian.

A encenação de Bertolt Brecht era, contudo, proibida. Só em palestras e nos meios de teatros universitários e amadores se conseguiam encaixar excertos de peças ou mesmo representar peças completas, sobretudo a partir dos anos sessenta. As publicações sobre teatro desempenhavam um papel preponderante na divulgação de Brecht, nomeadamente o *Boletim de Teatro* do CITAC. Amélia Rey Colaço conseguirá obter autorização do próprio Brecht em 1955 para representar *Mãe Coragem e os Seus Filhos* no Teatro Nacional D. Maria II, mas a censura não deixará levar o projecto avante. O Teatro Experimental do Porto dirigido por António Pedro inclui no programa para 1959/60 a mesma peça, mas também se verá impedido pela censura de a encenar. A única peça de Brecht representada num teatro público de Lisboa antes do 25 de Abril foi *A alma boa de Se-Tsuan*, em 1960, no Teatro Capitólio, pela companhia brasileira de Maria Della Costa, mas causou acesa polémica que terminou com a sua proibição após cinco exibições. Cf. Maria Manuela Gouveia Delille, «Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974. Um capítulo da história

da resistência ao salazarismo» in *Do Pobre B.B. em Portugal* (coor. Maria Manuela Gouveia Delille), Editora Estante, Aveiro, 1991. (A informação sobre Júlio Dantas dada por esta autora e aqui reproduzida foi obtida na obra *O Teatro Novo. O «Knock». O seu encenador. Memórias. Ensaios. Subsídios para a técnica e história do teatro português 1925-1950* de Joaquim de Oliveira, Livraria da Trindade, Lisboa, 1950. A autora não encontrou na imprensa periódica de 1925 a localização exacta das declarações de Júlio Dantas. Cf. *op. cit.*, p. 28).

60. Programa da encenação no TEP de *O Gebo e a Sombra*, Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 45. Algumas notas manuscritas referentes ao trabalho de encenação desta peça, presentes neste mesmo espólio, indicam que determinadas deixas deveriam ser ditas directamente ao público, como por exemplo «há muitas coisas que eu queria falar e discutir mas não me atrevo» da personagem Sofia.

61. Ernesto de Sousa indica, na comunicação que apresentou ao XXIX Congresso Luso-Espanhol, organizado pela Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, os núcleos sobre os quais incidiu o seu estudo: «Canteiros *populares* de Esposende e de Ponte de Lima. / Um artista-canteiro de Ponte de Lima, Pires Trigo. / Um artista-entalhador de Esposende, Franklin Vilas Boas Neto. / Oficinas de santeiros de expressão académica no Norte, em especial S. Mamede do Coronado. / Oficinas de canteiros do calcário ou mármore, do Sul, de expressão académica; em especial uma pequena oficina de Alcabideche. / Núcleos de artesões ou artistas do passado, que foi possível definir com certo rigor: núcleo da Sé de Lamego, núcleo quinhentista do Algarve.», Ernesto de Sousa, *Arte Popular e Arte Ingénua*, Separata do Colóquio 2 — Tomo III — das publicações do XXIX Congresso Luso-Espanhol (Lisboa, 31 de Março a 4 de Abril de 1970), 1970, p. 2-3.

62. O interesse pela arte popular é, no entanto, mais antigo, como salienta Miguel Wandschneider: «1944. [...] A correspondência com Eduardo Calvet de Magalhães — então a viver e a trabalhar em Cabo Verde — revela o despertar do seu interesse pela arte popular e etnográfica, a cujo estudo se irá dedicar intensamente entre o final dos anos 50 e o final dos anos 60.», Miguel Wandschneider, «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária» in *Ernesto de Sousa — Revolution my Body*, FCG-CAMJAP, 1998, p. 39. Wandschneider cita em seguida excertos de três cartas a Eduardo Calvet de Magalhães de 1944, em que Ernesto fala desse seu interesse.

63. Cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional, Caixa 1, doc. 1.1.1 — 4 e Caixa 3, doc. 1.1.1 — 15. Na Caixa 4 encontram-se ainda várias fichas de estudo sobre azulejos barrocos, o claustro dos Jerónimos, escultura românica e gótica, e o manuelino.

64. Em carta à Fundação Calouste Gulbenkian, datada de 24 de Outubro de 1969 e endereçada a Adriano Nobre de Gusmão (na altura director do Serviço de Belas-Artes da F.C.G.), Ernesto revela o interesse de um editor para publicar o seu trabalho *O Ingénua e o Selvagem na Escultura Portuguesa* caso a Fundação Gulbenkian abdicasse dos seus direitos de opção, pedindo pois que fosse tomada uma decisão a esse respeito. Outra carta, de 16 de Julho de 1969, de Rogério Mendes de Moura endereçada a Ernesto de Sousa, mostra que a

editora interessada era a Livros Horizonte. Cf. espólio Isabel Alves. Junto a essas cartas encontra-se a planificação do livro: «INTRODUÇÃO — Ensaio de definição e método. Em nota: Discussão s/ o imaginário. Discussão s/ a imagem fotográfica e o seu uso.

CAPÍTULO I — Portugal, país rural. Permanência e obsolescência da *ingenuidade* na chamada “arte popular”. A arquitectura e as artes visuais; a música, a poesia, o teatro. O caso da escultura. Paradigmas e sincronismo. Em nota: a necessária criação de um museu do ingénuo (e não um Museu ingénuo como o de Lamas da Feira).

CAPÍTULO II — Artesanato e arte popular. O ingénuo e o selvagem; o louco e o poeta — um mundo do Mesmo. O primitivo e o primevo. Arcaísmo é o contrário ingénuo.

CAPÍTULO III — Arte “popular” e arte culta”. Uma arte culta “ingénuo”. Arte “popular” e “academismo”.

CAPÍTULO IV — Valor da escultura de expressão popular. Função. Arte popular e arte moderna. O imaginário ingénuo e o neo-figurativismo em Portugal.

CAPÍTULO V — Escultura e envolvimento. Da matéria ao espaço. Arquitectura (Noronha da Costa). Em nota: Apontamento para uma teoria geral da forma e do sentido. Temática.

CAPÍTULO VI — O pré-românico e o românico. Permanência do antigo na actual cultura camponesa. O gótico e a cultura reflexiva face à “cultura” ingénuo. O “manuelino”, uma vitória ingénuo, rural e barroca; selvagem e primevo, sobre a cultura sistemática: uma explosão de contradições. Barroco, matéria e envolvimento.

CAPÍTULO VIII [sic] — Uma renascença de fronteira: coincidência algarvia. Galegos, biscainhos e algarvios, os extremos tocam-se. Os mestres de Alvor e de Sta. Catarina da Fonte do Bispo.

CAPÍTULO VII [sic] — Fim da idade média. Crise e drama escatológico. O mestre de Lamego.

CAPÍTULO VIII [sic] — Maneirismo e barroco ingénuos, negação e afirmação canónica. O Mestre da Correlhã. O Aleijadinho. Os escadórios.

CAPÍTULO IX — Escultores e barristas actuais. Introdução: o meio etnográfico e o artista genial. O verdadeiro artista tende sempre a ser projectado fora do meio. Os casos do escultor de Miranda do Douro e do “boches”. o caso dos barristas, Rosa Ramalho.

O grupo de Ponte de Lima. Pires Trigo, e “diferença” do artista criador.

CAPÍTULO X — Franklin. O caso do artista genial. Sua análise fenomenológica e estética.

CAPÍTULO XI — Modernidade e ingenuidade. As teorias de Almada Negreiros. Futuristas e humorismo.

A inexistência de escultores modernos em Portugal. Para uma escultura activa e con-testante: a escultura de um teatro total.»

Como se nota, Ernesto incluiu o tema «Uma renascença de fronteira» num dos capítulos. Possivelmente só no ano seguinte considerou a hipótese de fazer um livro autónomo

sobre o assunto. Na comunicação *Arte Popular e Arte Ingénua*, apresentada no XXIX Congresso Luso-Espanhol em 1970, Ernesto anuncia ter em preparação os dois volumes mencionados, *O Ingénuo e o Selvagem na Escultura Portuguesa e Uma Renascença de Fronteira*. Cf. *op. cit.*, p. 3.

65. Além de outros artigos e ensaios, refiro-me sobretudo às já mencionadas comunicações que apresenta em 1970, a primeira, *Arte Popular e Arte Ingénua*, em Março, ao XXIX Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências, a segunda, *O Romantismo e a Sensibilidade Ingénua*, em Maio, no 1.º Colóquio sobre *Estética do Romantismo em Portugal*. Nos ensaios que constituíram as comunicações o conceito de «ingénuo» é apresentado, discutido e teoricamente justificado, naquilo que é um aprofundar das questões afloradas nos textos resultantes da exposição *4 Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários* mencionados no início deste capítulo.

66. Cf. *Arquitectura* n.º 96, Março/Abril 1967.

67. *Idem*.

68. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* (coor. Joaquim Romero Magalhães e João Paulo Salvado), Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, Abril 2000 (edição distribuída com a imprensa diária e semanal a propósito da comemoração dos 500 anos da descoberta do Brasil), p. 7-8 e p. 11, respectivamente. As notas explicativas entre parênteses rectos são da responsabilidade dessa edição.

69. *Idem*, p. 15-16.

70. «Entre todos estes que hoje vieram não veio mais que uma mulher moça, a qual esteve sempre à missa, à qual deram um pano com que se cobrisse e puseram-lho darredor de si. Mas ao assentar não fazia memória de o muito estender para se cobrir. Assim, Senhor, que a inocência desta gente é tal, que a d'Adão não seria mais quanta em vergonha. Ora veja Vossa Alteza quem em tal inocência vive, ensinando-lhes o que para sua salvação pertence, se se converterão ou não.», *idem*, p. 29.

71. Ernesto ressalva ainda que o tema do homem silvestre iria sofrer alterações com duas tendências que se intensificam nos séculos XV e XVI, «[...] por um lado, a corrida para a ordem classicizante, numa aproximação dos temas do humanismo idealista da Renascença[,] por outro lado, o pressentimento crescente de um mundo estranho, senão hostil, a tendência para o exotismo, a produção de monstros — negação eminente de um mundo que se não basta a si próprio, alimentada dialecticamente por “medos fascinantes”, a invasão mongólica, o poderio turco; [...]» Ernesto de Sousa, «O exotismo e o espaço na arte portuguesa quinhentista», *Arquitectura* n.º 96, Março/Abril 1967.

72. *Idem*.

73. *Idem*.

74. *Idem*. A esta tendência portuguesa para o voo Ernesto de Sousa contrapõe a predominância do tema da Queda na pintura da mesma época de Espanha e Flandres.

75. *Idem*. Ernesto refere que este aspecto tinha já sido apontado por Jaime Cortesão em *Os Descobrimentos Portugueses* (Lisboa, 1958-61).

76. Procurando a melhor tradução em português de «*naïf*», Ernesto encontra as seguintes definições nos dicionários: «a) ingénio, natural; b) não afectado, singelo, simples; c) *aberto*, chão, cândido, franco, liso, lhano, sincero» (sublinhado meu), e deixa explícito que o seu «ingénio» abarca todas estas possibilidades de significados. Cf. Ernesto de Sousa, *Arte Popular e Arte Ingénua*, Separata do Colóquio 2 — Tomo III — das publicações do XXIX Congresso Luso-Espanhol (Lisboa, 31 de Março a 4 de Abril de 1970), 1970, p. 5.

77. «[...] verificamos que para o artista ingénio ele se encontra sempre em relação com um mundo único, sempre presente, e ao qual se incorpora inteiramente, quer se trate do mundo das coisas, quer, segundo a mesma imediatividade, o mundo dos valores, o mundo dos bens, o mundo prático. O encontro com as coisas, com o mundo, é sempre um primeiro encontro, e uma origem. O olhar ingénio, quer se trate de um olhar físico, quer do *olhar mental*, é sempre um olhar primeiro, tudo está de antemão co-presente e num horizonte obscuramente consciente de realidade indeterminada. Neste caso as ideias, os conceitos confundem-se num presente absoluto, no qual se concentram herança e reflexão potencial. Pode falar-se de um *cogito* pré-reflexivo.», *idem*, p. 6.

78. «Esse “fragmento” adoptado pelo artista ingénio é sempre um começo absoluto qualquer que seja a estrutura do seu advento.», *idem*, p. 10.

79. Ernesto de Sousa, *O Romantismo e a Sensibilidade «Ingénua»*, Actas do I Colóquio do Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário de Lisboa — *Estética do Romantismo em Portugal* (Maio 1970), Grémio Literário, Lisboa, 1974, p. 225.

80. Cf. *idem*, p. 219-220.

81. Cf. *idem*, p. 222.

82. *Idem*.

83. *Idem*, p. 225.

84. *Idem*, p. 220. Como exemplo concreto desta abordagem do romantismo, Ernesto analisa a casa do Visconde de Sacavém, na Rua do Sacramento à Lapa, em Lisboa, um edifício construído entre 1897 e 1900 com traça do arquitecto H. Faria Blanc em colaboração com o proprietário (Cf. José Manuel Fernandes, «Casa do Visconde de Sacavém» in *Guia de Arquitectura Lisboa 94*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Sociedade Lisboa 94, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1994, p. 226). O visconde, José Joaquim Pinto da Silva, proprietário de uma fábrica de cerâmica nas Caldas da Rainha desde 1892, teria canalizado a produção da sua indústria para a decoração da sua casa. A fachada apresenta assim uma ornamentação exuberante, que inclui grandes bolas coloridas de cerâmica policromada, azulejos azuis e brancos com motivos dos descobrimentos, bustos dos proprietários (o visconde e a esposa), estatuetas em terracota, cerâmicas em relevo representando frutas diversas, cordas, dragões, aves e motivos vegetalistas. Alguns destes elementos remetem para o neo-manuelino, outros, como os bustos, para uma

influência afrancesada, e as frutas, animais e estatuetas para um imaginário renascentista de origem italiana. Há ainda uma curiosa marcação dos cunhais, simulados com barras verticais de bolas coloridas de cerâmica.

Ernesto de Sousa analisa também a planta do edifício: «Alçado em dois planos sucessivos, os “baixos” do edifício permitem à casa, propriamente dita, recuar e elevar-se num espaço urbano, assim já um pouco resguardado da rua e dos edifícios à volta. A entrada para esta casa, assim defendida, faz-se agora através de um espaço intermédio, ambíguo: curiosamente pavimentado pelo característico processo dos calceteiros lisboetas, é um espaço interior que ainda participa da imagem da rua. [...] Acentua-se assim, no exacto espírito da casa, um dinamismo que vem das moradias barrocas. Tal como nestas, segue-se a dupla escadaria. As zonas de convívio, repouso e serviço articulam-se inteligentemente, com intercomunicador em altura, solucionando a lógica dos percursos e uma relativa autonomia.» E conclui: «[...] o que parecia ser um caso de superficial fachadismo, salda-se em algo de muito mais profundo. Um edifício onde as imagens se metamorfoseiam em percursos, vivencialmente certos. Imagens fantásticas ou ilusionistas, destruição aparente da solidez arquitectónica, que melhor preservam a concha de um interior articulado com lógica rigorosa, e preservado de um espaço urbano hostil. Assim o estilo metamorfoseia-se em estrutura e vice-versa.», *idem*, p. 226-227.

85. Paul Gauguin (1848-1903) fez a primeira viagem ao Tahiti em 1891, voltando a Paris em 1893 por motivos financeiros e doença. Regressa definitivamente dois anos depois. (Cf. Paul Gauguin, *Noa Noa*, edições & Etc, Lisboa, 1977.)

86. Cf. Ernesto de Sousa, «Um escultor ingénuo», *Ser Moderno... em Portugal*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, p. 102 (originalmente publicado em *Colóquio: revista de Artes e Letras* n.º 61, FCG, Lisboa, Dezembro 1970).

87. Cf. *idem*, p.104-105.

88. Para esta análise Ernesto recorre às obras de Gaston Bachelard *La Terre et les Rêveries du Repos* e *L'air et les songes*, ambas de 1948, e a *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire* (1963) de Gilbert Durand.

89. *Idem*, p. 106.

90. Ernesto de Sousa, *Arte Popular e Arte Ingénua*, Separata do Colóquio 2 — Tomo III — das publicações do XXIX Congresso Luso-Espanhol (Lisboa, 31 de Março a 4 de Abril de 1970), 1970, p. 11. Ernesto refere ainda que contactou predominantemente com dois tipos de personalidades, «o artesão onde palpita uma liberdade criadora, maior ou menor» e «o verdadeiro artista criador», *idem*, p. 12.

91. Ernesto chega a estas conclusões depois de observar oficinas de santeiros do norte do país, que sintomaticamente preferiam ser chamados de «escultores»: «Com estes santeiros dá-se uma circunstância de grande alcance para a precisão das nossas definições. Pelo meio sociocultural a que pertencem estes homens são geralmente de origem camponesa e iletrados, “populares” portanto. Todavia a escultura que fazem é uma escultura “cult”, e o mais canó-

nica possível. Veremos como, por tradição oficial, estes homens alheados da cultura literária correspondente, recebem os modelos e os módulos, e toda uma tecnologia, que é rigorosamente aquela que fora atingida pela evolução culta, o *academismo*.», *idem*, p. 12-13.

92. «A tecnologia do santeiro, demoradamente apreendida, conduzida segundo regras muito rígidas, faz a mão a modelos formais bem determinados — ao contrário do artesão “ingénuo”, que não apreende formas, aprende comportamentos. Em certos casos pudemos observar num mesmo indivíduo esta disjunção: quando, num raro momento de liberdade ou fantasia o artesão resolve uma variante, em proporção com o grau respectivo, surgem os tipos da escultura ingénua, as perspectivas em sucessão de planos paralelos, etc. A realidade sócio-cultural do autor revela-se para lá de uma tecnologia formal e estritamente condicionante.», *idem*, p. 13-14.

93. Ernesto diz-nos que o tema do Senhor, «homem barbudo», «Deus, Santo ou Senhor simplesmente...» é muito frequente na sua produção anterior. Esclarece também que, devido ao analfabetismo de Franklim, a pergunta gravada na peça referida implicou necessariamente a ajuda de algum parente «letrado». Cf. Ernesto de Sousa, «Um escultor ingénuo», *op. cit.*, p. 103.

94. *Idem*, p. 104.

95. *Idem*.

96. Cf. *idem*, p. 101.

97. Joaquim Pais de Brito, «No tempo da descoberta de um escultor», *Onde Mora o Franklim? Um Escultor do Acaso*, Museu Nacional de Etnologia, Dezembro 1995, p. 22. Ernesto ressalva que a aculturação no caso de Franklim não diminuiu a qualidade das peças: «Quando conheci este verdadeiro *outsider*, ele possuía uma única ferramenta, e utilizava um formão emprestado. Só trabalhava quando encontrava madeira; as raras encomendas, todas locais, eram, em geral, pagas com géneros. Pelo estabelecimento de modesta quantia fixa, pudemos observar estreitamente o seu labor durante um ano — sem quaisquer outras interferências; reduzindo as nossas à recepção das peças produzidas, e ao que poderíamos classificar de estímulo afectivo. Nos três anos seguintes Franklim desfrutou de um certo êxito comercial (há vários coleccionadores das suas peças), e pudemos observar os efeitos bem definidos de uma aculturação, que em nada alterou o valor estético da produção, e não diminuiu o respectivo imaginário — apenas introduzindo alguns temas novos, em geral temas religiosos mais canónicos. E também uma certa auto-consciência.», Ernesto de Sousa, «Um escultor ingénuo», *op. cit.*, p. 102-103. Mas no relatório para a Gulbenkian do trimestre Outubro-Dezembro de 1967 pode ler-se: «Sanfins do Douro: Tentativa de primeiro contacto com o “escultor” António Cardoso, o “boches”, de que tínhamos informação antiga. Na ausência do artista, entrevistámos a companheira, fotografámos algumas peças e o ambiente familiar. Infelizmente, verificámos que este produtor de muito interesse se encontra em franca decadência. Causas: desacerto total entre a sua produção e a procura local e reduzidos meios de subsistência, ao nível da indigência. Um núcleo de uma dúzia de

peças em granito, vendidas pelo produtor a um curioso local (pequeno proprietário rural), por escassas centenas de escudos, foi meses depois revendido por cinco vezes mais a um camionista que terá negociado as peças com um antiquário de Braga. Trata-se de um esquema paradigmático de este tipo de relações, quando à oferta não corresponde qualquer possibilidade de organização. O escultor de madeira, Franklim, de Esposende, que descobrimos há alguns anos, encontrava-se em situação idêntica.», Ernesto de Sousa, *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1967*, espólio Isabel Alves. A morte prematura de Franklim (n. 1919), em Abril de 1968, não permitiu observar as consequências da aculturação a mais longo prazo.

98. O livro foi escrito entre Outubro de 1954 e Março de 1955 e publicado pela primeira vez em 1955 pela Librarie Plon. Lévi-Strauss fora para o Brasil em 1935, para leccionar Sociologia na Universidade de São Paulo. Até 1939 passará vários períodos de tempo, uns mais longos que outros, com os índios de Mato Grosso e da Amazónia Meridional.

99. Susan Sontag, «The anthropologist as hero» in *Against Interpretation and Other Essays*, Picador USA, New York, 2001 (originalmente publicado em *The New York Review of Books*, 1963).

100. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 70.

101. Sontag antagoniza esta tradição com uma outra, também francesa, com exemplo em Jean-Paul Sartre e Jean Genet: «Sartre, não apenas nas suas ideias mas em toda a sua sensibilidade, é a antítese de Lévi-Strauss. Com os seus dogmatismos filosóficos e políticos, a sua incansável ingenuidade e complexidade, Sartre tem sempre as maneiras (que são frequentemente más maneiras) do entusiasta. É totalmente adequado que o escritor que provocou mais entusiasmo em Sartre tenha sido Jean Genet, um escritor barroco e didáctico e insolente cujo ego apaga qualquer narrativa objectiva; cujas personagens são estádios de uma diversão masturbatória; que é o mestre dos jogos e artificios, de um estilo rico, demasiado rico, recheado de metáforas e conceitos. Mas há uma outra tradição no pensamento e sensibilidade franceses — o culto da indiferença [aloofness], *l'esprit géométrique*. Esta tradição é representada, entre os novos escritores, por Natalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet e Michel Butor, tão diferentes de Genet na sua busca por infinita precisão, no seu estreito e seco tratamento do sujeito e nos seus estilos microscópicos e frios, e, entre os realizadores de cinema, por Alain Resnais. A fórmula para esta tradição — na qual colocaria Lévi-Strauss, como colocaria Sartre junto a Genet — é a mistura de *pathos* e *frieza*.», *idem*, p. 79.

102. «[...] durante um almoço [...] ouvi da boca do embaixador do Brasil em Paris o toque de sino oficial: “Índios? Infelizmente, meu caro senhor, há já alguns anos que desapareceram todos. Oh! Isso é uma página muito triste, muito vergonhosa, da história do meu país. Mas os colonos portugueses do século XVI eram homens ávidos e brutais. Como poderemos censurá-los por terem participado na rudeza geral dos costumes? Apanhavam os índios, amarravam-nos à boca dos canhões, e despedaçavam-nos vivos a tiro. Foi assim que os eliminaram, até ao último. Na sua qualidade de sociólogo vai descobrir coisas apai-

nantes no Brasil, mas quanto aos índios, nem pense nisso, não encontrará um único...” [...] como brasileiro de exportação que tinha adoptado a França desde a sua adolescência, [o embaixador Luís de Souza-Dantas] perdera mesmo o conhecimento do estado real do seu país, que tinha sido substituído na sua memória por uma espécie de decalque oficial distinto. Na medida em que tinha conservado certas recordações, julgo que ele preferia também manchar os brasileiros do século XVI para desviar as atenções do que fora o passatempo favorito da geração dos seus pais e até do tempo da sua juventude: isto é, recolher nos hospitais as roupas contaminadas das vítimas da varíola para irem pendurá-las juntamente com outros presentes nos trilhos ainda percorridos pelas tribos. Acção graças à qual se conseguiu obter este resultado brilhante: o Estado de São Paulo, do tamanho da França, que era apontado pelos mapas de 1928 como tendo dois terços de “território desconhecido habitado apenas por índios”, não tinha, à minha chegada em 1935, um único indígena, com excepção de um grupo de algumas famílias localizadas na costa e que vinham vender aos domingos, nas praias de Santos, algumas pretensas curiosidades. Felizmente, embora não os houvesse nos arredores de São Paulo, havia ainda índios a 3000 quilómetros para o interior.», Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, Edições 70, Lisboa, 1993, p. 42-43. (Esta tradução, da autoria do «Gabinete Literário de Edições 70», foi adaptada para português do Brasil por Cristina Sarteschi. Citá-la-ei com algumas alterações da minha responsabilidade.)

103. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 75. Mais adiante a autora clarifica: «O antropólogo, como homem, está empenhado em salvar a própria alma. Mas está também comprometido em registar e compreender o seu objecto através de um poderoso método de análise formal — aquilo a que Lévi-Strauss chama antropologia “estrutural” — que oblitera todos os traços da sua experiência pessoal e realmente apaga as características humanas do seu objecto, ou seja, uma dada sociedade primitiva.», Susan Sontag, *op. cit.*, p. 77.

104. Jean Pouillon, «L'œuvre de Claude Lévi-Strauss» in Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Folio Essais, 2001, p. 91 (originalmente publicado em *Temps Modernes* n.º 126, Julho 1956).

105. Por exemplo, para poder observar a tradição de comer determinado tipo de larvas pelos índios Cadiueus: «Temos de mencionar também os *koro*, larvas pálidas que pululam nos troncos de árvores podres. Os índios, sensíveis à troça dos brancos, já não confessam a sua predilecção por esses bichos e negam energicamente que os comam. [...] Desse modo, não é fácil assistir-se à extracção dos *koro*. Como conspiradores, reflectimos detidamente no nosso plano. Um índio febril, que está só numa aldeia abandonada, parece constituir uma presa fácil. Pomos-lhe o machado na mão, sacudimo-lo, empurramo-lo. Esforço inútil, parece ignorar por completo o que queremos dele. Será mais um fracasso: tanto pior. Usamos o nosso último argumento: queremos comer *koro*. Conseguimos arrastar a vítima até junto de um tronco. Uma machadada põe à mostra milhares de canais escavados na parte mais profunda da madeira. Em cada um deles vê-se um grande animal de cor creme, bastante semelhante ao bicho-da-seda. Agora, é preciso cumprir o prometido.

Debaixo do olhar impassível do índio, decapito a minha presa; do corpo escorre uma gordura esbranquiçada que eu provo, ainda que relutante: tem a consistência e a maciez da manteiga e o mesmo paladar do leite de coco.», Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 147-148.

106. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 81.

107. O próprio Lévi-Strauss o assume: «Actualmente pergunto a mim próprio se a etnografia não me terá atraído sem que eu me apercebesse disso, em virtude de uma afinidade de estrutura entre as civilizações que estuda e a do meu próprio pensamento.», Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 47.

108. «É, portanto, verdade que a análise etnológica enaltece as sociedades diferentes e rebaixa as do observador.», *idem*, p. 370.

109. *Idem*, p. 373.

110. Esta ideia é reiterada ainda noutra passagem de Lévi-Strauss: «Todo o esforço para compreender destrói o objecto pelo qual nos tínhamos interessado, em proveito de um objecto de natureza diversa; exige da nossa parte um novo esforço que o elimina, em proveito de um terceiro, e assim por diante até que tenhamos acesso à única presença duradoura que é aquela em que se desvanece a distinção entre o sentido e a ausência de sentido: a mesma de onde partíramos. Eis que já são decorridos 2500 anos desde que os homens descobriram e formularam essas verdades. Desde então nada descobrimos, a não ser — experimentando, umas após outras, todas as portas de saída — outras tantas demonstrações suplementares da conclusão à qual teríamos querido escapar.», Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 391.

111. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 81.

112. «Por gosto, pela sua inspiração e cultura *ainda* actuais, esta arte é ainda uma autêntica arte popular. Mas devemos prever, sem pena, o seu fim: o que devemos desejar é que ela se prolongue o suficiente para que a respectiva autenticidade se mantenha até que seja possível recobrá-la noutros termos culturais.», Ernesto de Sousa, «Conhecimento da arte moderna e arte popular», *Arquitectura* n.º 83, Setembro 1964.

113. Nomeadamente António Areal e Henrique Ruivo. Cf. «Belas e Malas Artes num País Barroco — I», *República*, 21.02.1964; «Belas e Malas Artes num País Barroco — II», *República*, 17.07.1964 e «Belas e Malas Artes num País Barroco — III», *República*, 4.09.1964.

114. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 374.

115. Cf. citação supra de Jean Pouillon. E ainda: «Dizemos frequentemente que a observação modifica a realidade observada. Ela modifica também quem a observa. O etnólogo aprende-o à custa do seu conforto físico sem dúvida, do seu conforto moral também.» Jean Pouillon, *op. cit.*, p. 127.

116. Os primeiros textos de Kosuth, muito influentes no meio da arte conceptual, teorizam a arte como proposição tautológica referente apenas a si mesma. O discurso de Kosuth modifica-se em 1975, passando a considerar o contexto de produção da obra de arte, a nível social, cultural e ideológico. No próximo capítulo abordar-se-ão essas primeiras teorizações.

117. Joseph Kosuth, «The Artist as Anthropologist», *Art After Philosophy and After — Collected Writings, 1966-1990*, MIT Press, 1991 (originalmente publicado em *The Fox*, New York, 1, n.º 1, 1975).

118. «[...] a arte manifesta-se numa praxis; “retrata” enquanto altera a sociedade.», *idem*, p. 117. O verbo «retratar» não deve ser entendido no sentido de «cópia», mas num sentido mais lato, segundo a noção de que o artista, estando numa sociedade, produz arte que tem características dessa sociedade. A palavra usada por Kosuth, entre aspas, é «depicts».

119. *Idem*, p. 119.

120. *Idem*, p. 120.

121. *Idem*.

122. Ernesto revela conhecer este texto de Kosuth logo em 1975. Cf. *Vida Mundial*, n.º 1868, 3.07.1975. E em 1976 referir-se-á, sintomaticamente, à mudança de Kosuth: «A neutralidade é possível? O próprio Kosuth (“art as idea as idea”) acaba de descobrir que não há tautologia que iluda a ideologia e que esta, mais ou menos disfarçada, está sempre presente. A evolução da arte conceptual vai no sentido da antropologia. Isto é, do homem... Morra o humanismo, viva o humanismo! Não estamos talvez muito longe desta epigramática proposta.», «Fernando Calhau e o vazio como angústia», *Ser Moderno... em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo, Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, p. 136 (originalmente publicado em *Colóquio-Artes* n.º 27, Abril 1976).

123. Hal Foster, «The Artist as Ethnographer», *The Return of the Real*, MIT Press, 1996. Surgiram já três termos com pequenas diferenças de significado: antropologia, etnologia e etnografia. A etnologia, ciência que estuda as etnias, foi um termo criado pelo suíço Édouard Chavannes em 1787, cujo uso se tornou generalizado no século XIX, referindo-se ao estudo das sociedades primitivas e à classificação das raças do homem. Baseava-se numa certa concepção da palavra «etnia», nomeadamente como referente a uma população diferente histórica e geograficamente, logo distante do mundo ocidental no espaço ou no tempo, estabelecendo-se muitas vezes uma relação directa entre ambos (quanto mais longínquo, mais primitivo). A concepção de etnia foi evoluindo e complexificou-se. Entende-se por etnia uma população que adopta um etnónimo, que se reclama de uma origem e tradição comuns, que partilha habitualmente uma língua, um território, uma história e um sentimento de pertença a um grupo, mas nenhum destes factores é estanque e pode mesmo não se verificar um ou mais em determinada etnia. A antropologia, ciência que estuda o homem, dedica-se ao estudo de sociedades, ou de grupos dentro de uma sociedade, que não têm necessariamente uma identidade étnica e pode, eventualmente, estudar determinado grupo composto por várias etnias. Mas estes termos, etnologia e antropologia, podem também significar etapas diferentes no trabalho antropológico, sendo etnografia a fase de observação e registo descritivo de dados, etnologia a fase das primeiras sínteses e antropologia a fase das generalizações teóricas após análise comparativa. Há tendência para substituir o termo «etnologia» por «antropologia social e cultural», diferente da «antropologia filosó-

fica», «discurso abstracto sobre o homem» ou da «antropologia física», baseada na anatomia, fisiologia e patologia comparadas. Cf. Claude Rivière, *Introdução à Antropologia*, Edições 70, Lisboa, 2000 (originalmente publicado em Hachette Livre, 1995). Hal Foster, optando pelo termo «etnógrafo», está a colocar o artista numa posição prévia a ilações teóricas, ou seja, numa posição de observador, ao passo que Kosuth, usando o termo «antropólogo», coloca o artista já numa fase teorizadora do homem. Esta diferença de termos implica, portanto, estatutos muito diferentes para o artista: no caso de Kosuth acima da sociedade, mesmo que ela seja a sua; no caso de Hal Foster ao lado da sociedade que estuda, ainda que diferenciado. Mas implica também outro tipo de diferença: é que Kosuth refere-se ao artista agindo como antropólogo sobre a sua sociedade, logo sobre o Mesmo, ao passo que Hal Foster refere-se ao artista como defensor dos direitos do Outro, étnico ou cultural.

124. O giro etnográfico na arte contemporânea é um processo que Hal Foster inclui na genealogia minimalista da arte, cujas consequências ao nível do *medium* e das condições especiais de percepção foram assumidas e desenvolvidas pela arte conceptual, pela *body-art*, performance e arte *site-specific* no início da década de 70. «Em breve a instituição da arte não mais podia ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu, etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, outras subjectividades e comunidades. O observador de arte deixava de poder ser delimitado apenas em termos fenomenológicos; ele ou ela eram também um sujeito social definido por uma linguagem e marcado pela diferença (económica, étnica, sexual, etc.). Claro que a ruptura das definições restritivas de arte e de artista, identidade e comunidade, era também pressionada por movimentos sociais (direitos civis, vários feminismos, movimentos gay, multiculturalismo) e por movimentos teóricos (a convergência de feminismo, psicanálise e teoria do cinema; a recuperação de Antonio Gramsci e o desenvolvimento dos *cultural studies* na Grã-Bretanha; as aplicações de Louis Althusser, Lacan e Foucault, especialmente na revista britânica *Screen*; o desenvolvimento do discurso pós-colonial com Edward Saïd, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, e outros; etc.). Assim esta arte passou para o campo expandido da cultura que é suposto ser objecto de estudo da antropologia.» Hal Foster, *op. cit.*, p. 184. Segundo o mesmo autor, estas modificações traduziram-se em deslocções da arte (para o espaço do museu ou galeria, para a rua, para suportes discursivos ou linguísticos, para contextos de desejo ou doença — de que são exemplo as práticas artísticas relacionadas com a SIDA, a partir de meados dos anos 80) e na tendência para a arte como mapa sociológico («mapping»). Alguns dos exemplos dados por Hal Foster são: Ed Ruscha, Dan Graham, Hans Haacke, Allan Sekula, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Lothar Baumgarten, entre outros. Cf. *idem*, p. 184, 190.

125. *Idem*, p. 173.

126. *Idem*, p. 174-175.

127. Embora não seja exclusiva de Ernesto de Sousa, como ficou assinalado no início do capítulo.

128. Walter Benjamin, «O Autor Enquanto Produtor» (Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de Abril de 1934), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, p. 138.

129. O próprio Benjamin o diz: «De momento acrescento que para as minhas considerações também podia ter escolhido outro ponto de partida. Parti dos debates infrutíferos em que se situa a relação entre a tendência e a qualidade da poesia. Também podia ter partido dum debate ainda mais antigo, mas não menos infrutífero: que relação existe entre forma e conteúdo, nomeadamente na poesia política.», *idem*, p. 139.

130. *Idem*, p. 140.

131. *Idem*, p. 146.

132. *Idem*, p. 143-144.

133. *Idem*, p. 155-156 (tradução ligeiramente alterada). E Walter Benjamin vai mais longe na sua acusação ao neo-realismo: «Referi o procedimento de uma determinada fotografia de moda que faz da miséria o seu objecto de consumo. Na medida em que me ocupo do neo-realismo, como movimento literário, tenho que dar um passo em frente, afirmando que ele fez da luta contra a miséria o seu objecto de consumo.», *idem*, p. 149.

134. «[...] têm de ser repensadas as formas e categorias da literatura, concordantes com as circunstâncias técnicas da nossa situação actual, para chegar às formas de expressão que, para as energias literárias da actualidade, representam o seu ponto de partida. [...] Isto para vos familiarizar com a ideia de que nos encontramos num poderoso processo de refundição das formas literárias [...].», *idem*, p. 141.

No seu estudo sobre poesia neo-realista, Eduardo Lourenço ecoa estas palavras: «O “senão” que sobre o plano do “conteúdo” se pode assacar ao neo-realismo reencontra-se de algum modo na vertente da forma? [...] A forma da forma é o conteúdo mas o conteúdo é a forma que o manifesta. Todas as revoluções são de conteúdo mas em nada ele se traduz com mais imperativa necessidade que na forma e como esta se pode colher com imediata visão é nela que a revolução se lê.», Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Publicações Dom Quixote, 2.ª edição, Lisboa, 1983 (1.ª edição de 1968), p. 206.

135. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 151. No texto que tenho vindo a citar, Benjamin dá ainda dois exemplos de técnica revolucionária, a imprensa soviética: «[...] na medida em que a escrita ganha em extensão o que perde em profundidade, começa a desaparecer, na imprensa soviética, a distinção entre autor e público, que a imprensa burguesa mantém de forma tradicional. Aí, o autor está sempre disposto a tornar-se naquele que escreve, que descreve, ou que prescreve. Como perito — não tanto numa matéria, mas mais no lugar que ocupa — ganha acesso à autoria. O próprio trabalho acede à palavra. E a sua representação através da palavra é apenas uma parte do saber necessário ao seu exercício. A capacidade literária deixa de ser fundamentada numa formação especializada, para o ser numa politécnica, tornando-se, assim, em bem comum. Com uma palavra, é a literalização das relações vitais que domina as antinomias, de outro modo insolúveis e é o palco da degradação desinibida da

palavra — ou seja, o jornal — palco, em que se prepara a sua salvação.», *idem*, p. 142-143; e o dadaísmo: «Pensemos no dadaísmo. A força revolucionária do dadaísmo consistiu em pôr à prova a arte na sua autenticidade. Compunham-se naturezas mortas com bilhetes, rolos de fio e beatas de cigarros que eram ligados por elementos pictóricos. Tudo isto foi emoldurado. E, assim, mostrava-se ao público: olhem para as vossas molduras, saltem o tempo, o mais ínfimo instante autêntico da vida do dia-a-dia diz mais do que a pintura.», *idem*, p. 147.

136. *Idem*, p. 148.

137. Refiro-me em concreto a Mário Dionísio e aos que defendiam que forma e conteúdo eram indissociáveis (incluindo Ernesto de Sousa). A técnica — de pintura e de escrita — que Mário Dionísio propunha e praticava, juntamente com outros, a *deformação*, dificilmente pode ser considerada quer inovadora quer revolucionária. Além disso, até meados dos anos cinquenta, a necessidade de ligação ao real é entendida literalmente, isto é, a figuração é condição obrigatória na pintura neo-realista, ainda que a deformação permita ao artista manifestar uma interioridade, mas sempre em função do real. Finalmente, não há propriamente um colocar em causa das fronteiras canónicas entre as artes, nem dos processos técnicos de cada uma. A maior audácia nesse sentido terá sido a defesa da pintura mural e das artes gráficas.

138. Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 209-210.

139. A ingenuidade voluntária será abordada no próximo capítulo.

140. Cf. «Aspectos da Escultura em Portugal — 1», *Seara Nova* n.º 1361, Março 1959 e «Aspectos da Escultura em Portugal — 2», *Seara Nova* n.º 1362, Abril 1959.

141. Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Livros Horizonte, 2.ª edição, Lisboa, 1973. A primeira edição, de 1965, foi feita no Porto pela Ecma e não incluía nem o texto final «Definição e valor da arte ingénua», correspondente, salvo pequenas alterações, ao texto *Arte Popular e Arte Ingénua* apresentado em 1970 ao Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências, nem a última imagem, a reprodução de uma fotografia de uma peça de José Rodrigues, presentes na edição mais tardia.

142. As próprias notas ao texto antecedem as imagens, bem como o índice.

143. «[A fotografia] será portanto o veículo desta visão que, pelas razões expostas, pretende à mais inteligível abstracção, e daí a uma reconquista de simplicidade. Com aguda justeza, Goethe dizia que um olhar sobre o mundo era já uma teoria universal. Pois este olhar, esta fotografia, pretende ser *já* uma teoria. Sobre o mundo, sobre a arte portuguesa, e sobre a nossa escultura em particular.», Ernesto de Sousa, *op. cit.*, p. 20.

144. Um método que rejeita a análise que tenta sistematicamente colar a modelos estrangeiros a arte portuguesa, recusando-se a identificar uma especificidade portuguesa. Segundo Ernesto, e como já foi referido a propósito do texto «O Exotismo e o espaço na Arte Portuguesa Quinhentista», uma das características da arte portuguesa é justamente a permeabilidade à assimilação pacífica do estranho, do exótico, e outra será a presença constante ao longo dos séculos de um fundo de expressão popular. Cf. *idem*, p. 37 e ss.

145. *Idem*, p. 15.

146. No entanto, ressalva que a falta de uma inventariação completa não deverá impedir a construção de uma teoria: «Quando for provado, pois, que a história da escultura portuguesa, e o seu estudo, o conhecimento íntimo que formos tendo dela, deverá caminhar do descontínuo para o contínuo compreender-se-á, enfim, que não podemos ficar à espera e mercê do documento-chave, da miraculosa certeza; que é necessário fazer uma teoria, definir uma problemática; enfim, que as nossas “teorias”, mais ou menos indocumentadas, deverão orientar e enriquecer o trabalho daqueles que descobrem e lêem os documentos com olhares não neutros.», *idem*, p. 47.

147. «A nossa pequena contribuição consistirá porventura no seguinte: demonstrar que o cinema e a fotografia são hoje elementos indispensáveis para a descoberta, análise e compreensão da escultura. E, partindo desta concreta mediação, contribuir para o estudo de um método de alcance rigorosamente estético e crítico — ao qual corresponderá uma técnica autónoma das utilizadas pela investigação histórica, arqueológica, etc.», Ernesto de Sousa, *idem*, p. 18-19.

148. *Idem*, p. 19.

149. A escultura aproxima-se, diz Ernesto, da arquitectura e a fotografia de arquitectura não pode senão ser interpretação. Na fotografia de escultura «É necessário interpretar, mas desta vez os problemas dominantes não são apenas problemas de espaço. A escultura tem uma epiderme (“Tenho por vezes um prazer sensual em acariciar uma pedra” — disse um dia Picasso); tem cor, e a ordenação rítmica dos seus volumes define perfis, linhas melódicas que enervam as superfícies e os seus encontros. Além disso, as diferentes superfícies são mais ou menos profundamente ornamentadas. Como é que *uma* fotografia pode traduzir tudo isto? Não pode: a fotografia é um olhar sobre a escultura. Tudo depende daquilo que entendemos *ver* (para estudo ou simples gosto) e da riqueza em sensibilidade e cultura com o que fazemos. [...] A nossa intervenção nunca deve trair as intenções dos artistas. Por outras palavras: a interpretação, por muito criadora que seja, nunca deve colocar-se fora da verdade potencial, estética e técnica da obra. Um olhar novo estará sempre contido na *beleza infinita* — para empregar uma expressão hegeliana — do objecto estético.» *idem*, p. 52.

150. *Idem*, p. 87 (nota 50).

151. Ernesto de Sousa, «A noção de objecto-retrato», *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1966*, Espólio D6, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4.

152. Ernesto de Sousa, «Investigação acerca da natureza e valor da imagem fotográfica», *idem*.

153. «Com a fotografia (e o cinema!) a comparação pode assumir um carácter de simultaneidade que antes seria inimaginável.», Ernesto de Sousa, *Para o estudo da Escultura em Portugal*, *op. cit.*, p. 51.

154. Ernesto de Sousa, «E a fotografia?», *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1966*, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4.

Acrescente-se ainda a seguinte citação: «O método comparativo [...] para além do estabelecimento de um “museu imaginário”, pretende constituir uma operação de redução fenomenológica. Ao tentar meter entre parênteses o complexo temático “primitividade” extraindo-o de outro complexo mais largo “escultura de expressão popular”, que por sua vez resultou de outra redução (ou inversamente), faço uma investigação de essências. O veículo dessa investigação é o resultado de um jogo comparativo de identidades e diferenças. Por exemplo, a identidade morfológica da escultura “popular” portuguesa e do marfim ioruba é realçada pelas conhecidas e sublinhadas diferenças das duas obras.», *idem*.

155. Ernesto de Sousa, *Para o estudo da Escultura em Portugal*, *op. cit.*, p. 54.

156. *Idem*, p. 84 (nota 35). «A *estética do fragmento* é a *estética da imagem rápida* (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, p. 49: “L'archéologie des images est donc éclairée par l'image rapide, par l'image instantanée du poète.”) [...] A fotografia concentrada da “sarça ardente” traça um caminho paralelo ao da redução fenomenológica: permite-me surpreender a imaginação do criador *antes* da sua integração no símbolo, e enraizá-la na minha própria imaginação. (Bachelard, p. 2: “le poète ne me confère pas le passé de son image et dépendent son image prend tout de suite racine en moi.”) É a comunicabilidade da imagem singular.», *idem*.

157. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa, 1989 (edição original de Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980), p. 32. A citação completa, que tem um sentido diferente daquele que atribuo no excerto parafraseado, porque se refere à morte do sujeito fotografado quando é transformado em objecto pelo acto fotográfico, é: «No fundo, o que eu vejo na fotografia que me tiram (a “intenção” segundo a qual eu a olho) é a Morte; a morte é o *eidós* dessa Fotografia.»

158. Ernesto de Sousa, «E a fotografia?», *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1966*, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4. Mas ressalva: «Observemos apenas que neste caso que nos interessa particularmente, a utilização da fotografia não é (ou não é primordialmente) um ritual de ausência e morte, mas uma proposta de experiência estética, em si própria: o enquadramento e a fixação, interpretam necessariamente. (É impossível reproduzir “fielmente” uma escultura em fotografia...).», *idem*.

159. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.

160. Cf. Matthias Bruhn, *Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea*, conferência pronunciada no Goethe Institut de Lisboa a 4 de Junho de 2001, publicada no site *Enciclopédia e Hipertexto*, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm>. Os dados biográficos sobre Aby Warburg mencionados em seguida foram colhidos neste texto, em António Guerreiro, «A história como memória. A sobrevivência de Aby Warburg» in *Enciclopédia e Hipertexto — Aby Warburg e os Arquivos da Memória Social*, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm>, em Delfim Sardo, «Conexões low-tech e performatividade» in *Crítica das Ligações na era da Técnica* (org. José A. Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz), ed.

Tropismos, Lisboa, 2002, em Ron Chernow, *The Warburgs. A Family Saga*, Pimlico, Grã-Bretanha, 1995, e em Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998.

161. Matthias Bruhn salienta no entanto que, a julgar pelas informações contidas nos diários de Warburg, o projecto do *Bilderatlas* teria uma importante componente de texto, a juntar às imagens. Cf. Matthias Bruhn, *op. cit.*, p. 12.

162. Delfim Sardo, *op. cit.*, p. 174-175.

163. Giorgio Agamben, «Warburg and the nameless Science» (1975), *Potentialities* (tradução de Daniel Heller-Roazen), Stanford University Press, 1999, p. 90.

164. «Se é possível acompanhar as imagens da Antiguidade na sua migração imparável, é porque elas permanecem como tensão energética, como “vida em movimento” cujos traços significantes estão inscritos na memória da humanidade. É importante sublinhar isto: o que Warburg entende como “sobrevivência” não são nunca conteúdos mas valores expressivos, traços significantes a que chamou *Pathosformeln*, fórmulas de pathos, pela sua origem nas paixões e nas afecções sofridas pela humanidade.», António Guerreiro, «A história como memória. A sobrevivência de Aby Warburg» in *Enciclopédia e Hipertexto — Aby Warburg e os Arquivos da Memória Social*, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm>, p. 4.

165. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 94.

166. *Idem*.

167. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps* (Éditions de Minuit, 2000); *L'image survivante* (*op. cit.*); «Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)», prefácio a Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*

168. Giorgio Agamben, *op. cit.*

169. António Guerreiro, *op. cit.*

170. Delfim Sardo salienta que é esse espaço entre duas imagens que estrutura o campo das artes visuais: «A nossa questão [...] reside no facto de, a partir de determinado momento, se abrir um campo ficcional — e que continuará a constituir um campo de inexistência — mas absolutamente relevante, que é o espaço entre duas imagens. Adiantemos já que este espaço entre duas imagens é o lugar onde se gera, em termos perceptivos, o campo das artes visuais, tendo-se constituído, a partir desta impossibilidade [de representar o contínuo do movimento], o dispositivo maior em que se converteu a arte contemporânea — a exposição.», Delfim Sardo, *op. cit.*, p. 173.

171. Georges Didi-Huberman, «Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)», prefácio a Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998, p. 10.

172. António Guerreiro, *op. cit.*, p. 4.

173. Cf. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 78-79. «O Renascimento é impuro: Warburg não cessará nunca de aprofundar e construir — graças aos conceitos específicos de *Nachleben* e *Pathosformel* — uma tal observação.», *idem*, p. 81.

174. Vários autores que abordaram a obra de Warburg, entre os quais António Guerreiro e Georges Didi-Huberman, têm feito a ligação entre esta noção da história feita através das ruínas do passado com a concepção de história de Walter Benjamin, que podemos encontrar condensada na tantas vezes citada IX tese sobre filosofia da história: «Existe um quadro de Klee que se intitula *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local onde se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfaldadas. Tal é o aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história. O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos o progresso.», Walter Benjamin, «Teses sobre Filosofia da História», *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992, p. 162. Também é estabelecida a ligação entre o *Bilderatlas* e o *Das Passagen-Werk*, obra monumental cuja última versão se perdeu após o suicídio de Walter Benjamin enquanto fugia dos nazis, em Espanha, junto à fronteira com França, e que punha em prática justamente essa concepção de história, procurando uma imagem de Paris, cidade das galerias (das arcadas, das passagens), forma arquitectónica que Benjamin considerava a mais importante do século XIX, através de fragmentos de informação, de pensamentos, de literatura, associados entre si segundo também uma lei de boa vizinhança. Cf. ainda Benjamin Buchloh, «Atlas/Archive» e Mathew Rampley, «Archives of Memory: Walter Benjamin's *Arcades Project* and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*» in *de-, dis-, ex-*, volume 3: *The Optic of Walter Benjamin* (ed. Alex Coles), Black Dog Publishing Limited, London, 1999. A noção de história benjaminiana tem ainda um outro aspecto, também presente em Warburg, que se traduz na substituição da habitual relação de causalidade entre passado e presente por uma relação dialéctica, em que o passado não é um tempo concluso, mas um tempo constantemente reconstruído pelo presente (Cf. António Guerreiro, «História e Apocalipse», *O Acento Agudo do Presente*, Cotovia, Lisboa, 2002, p. 111).

175. Giorgio Agamben, «Aby Warburg e la scienza senza nome», *Aut aut*, n.º 199-200, Florença, Nuova Italia, 1984, p. 55, citado por António Guerreiro, *op. cit.*

176. «symptomalement et fantomalement», no original.

177. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 67.

178. Como vimos, Husserl utiliza o conceito de *intencionalidade* para se referir à rede de referências que possuímos para atribuir significado aos objectos.

179. Cf. por exemplo *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, *op. cit.*, p. 16; «Barristas e Imaginários», catálogo *4 Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários*, Lisboa, Maio-Junho 1964 (reproduzido em Ernesto de Sousa — *Itinerários*, SEC, 1987, p. 29); «Para uma introdução ao conhecimento da arte popular», *Jornal de Letras e Artes*, 3.06.1964.

180. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 85-86.
181. Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa, op. cit.*, p. 54, parafraseando *La Poétique de l'espace*, de Gaston Bachelard.
182. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 86-88.
183. *Idem*, p. 88-89. 184. *idem*, p. 33. Georges Didi-Huberman utiliza a expressão a propósito de toda a obra warburguiana e não apenas da sobrevivência: «[...] a obra warburguiana pode ler-se como um texto profético e, mais exactamente, como a profecia de um *saber que virá.*»
185. *Idem*, p. 84.
186. Cf. *Para o Estudo da Escultura Portuguesa, op. cit.*, imagem LIII.
187. Fritz Saxl, que trabalhou com Warburg desde 1913, foi responsável pela fundação do Instituto Warburg em Londres e o seu primeiro director (até 1948, ano da sua morte), seguido de Henri Frankfort (até 1955), Gertrud Bing, outra discípula de Warburg, que trabalhou com ele desde 1922 (até 1959), Ernst Gombrich (1959 a 1976), J.B. Trapp (1976 a 1990), Nicholas Mann (1991 a 2001). Actualmente é dirigido por Charles Hope. O Instituto Warburg foi incorporado na Universidade de Londres em 1944.
188. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 101.
189. O trabalho mais sistemático na recuperação da memória de Warburg tem sido o de Georges Didi-Huberman. Cf., entre outros trabalhos, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, Paris, 1990; *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999; *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000; *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions du Minuit, Paris, 2002; *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris, 2002.
190. O contrato firmado com a Ulisseia para a tradução desta obra data de 24 de Agosto de 1964 (Cf. Espólio D6, Caixa 6, 1.1.3—5). O livro sairá na colecção «Livros Pelicano».
191. A título de curiosidade, refira-se que foi Kenneth Clark quem aconselhou Calouste Gulbenkian a adquirir, em 1943, *As Bolas de Sabão* de Manet.
192. Kenneth Clark, *Another part of the Wood. A Self-Portrait*, John Murray, London, 1974, citado por Ron Chernow, *The Warburgs, A Family Saga*, Pimlico, Grã-Bretanha, 1995.
193. Kenneth Clark, *O Nu*, tradução de Ernesto de Sousa, Ulisseia, Lisboa, [1964], p. 22. (sublinhado meu)
194. *Idem*, p. 26.
195. *Idem*, p. 269-70.
196. *Idem*, p. 279.
197. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions du Minuit, Paris, 2002, p. 256.

198. *Idem*, p. 256 e ss.

199. Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, 1906, citado por Georges Didi-Huberman, *idem*, p. 250.

200. Georges Didi-Huberman, *idem*, p. 273. O termo que este autor utiliza para caracterizar a imagem segundo Warburg é «sintoma»: «Qual é, enfim, esse momento onde vêm bater-se e entrelaçar-se o presente do *pathos* e o passado da sobrevivência, a imagem do corpo e o significante da linguagem, a exuberância da vida e a exuberância da morte, o desgaste orgânico e a convenção ritual, a pantomima burlesca e o gesto trágico? Qual é então esse momento senão o do *sintoma*, essa excepção, essa desorientação do corpo e do pensamento, essa “ruptura do princípio de individuação”, esse “emergir do mais íntimo” que só, contemporânea de Warburg, a psicologia freudiana permite pensar?», *idem*, p. 270.

201. *Idem*.

202. A influência do livro de Kenneth Clark parece ter sido intensa, porém subtil, revelando-se quando Ernesto utiliza expressões colhidas no livro que traduziu, como por exemplo: «Contudo o impulso controlador é o de um demiurgo — criar à sua própria imagem algo que terá uma existência independente como desenho.» Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 282, e «O artista popular age com a espontaneidade do demiurgo: é um criador de objectos com actividade própria e poder imediato de transformação do mundo.», Ernesto de Sousa, «Conhecimento da arte moderna e arte popular», *Arquitectura* n.º 83, Setembro 1964.

### CAPÍTULO 3

1. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 31, doc. 1.5 — 9. Segundo o relatório apresentado por Ernesto de Sousa à Secretaria de Estado da Cultura (datado de 23.03.1978, incluído em *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997), a iniciativa não se realizara na data prevista devido ao facto da SEC não ter disponibilizado atempadamente os meios financeiros necessários. Mesmo depois, segundo o mesmo relatório, o apoio financeiro foi escasso e dependeu muitas vezes da boa vontade e da contribuição dos intervenientes, sobretudo do próprio Ernesto. No entanto, havia também alguma escassez de tempo para preparar uma exposição para início de Setembro: as diligências de Ernesto para organizar a *Alternativa Zero* começam poucos meses antes da primeira data prevista. A SEC convidara Ernesto de Sousa para organizar uma «exposição de vanguarda» em Maio de 1976: «Estando este Departamento interessado numa exposição de VANGUARDA, muito agradecemos que nos informasse da possibilidade que tem de se encarregar da organização da mesma, com a maior brevidade possível.» (Carta de 7.05.1976 do Departamento de Artes Plásticas da SEC para Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional, Caixa 31, doc. 1.5 — 9). Uma carta de Ernesto de Sousa à SEC datada de

21.07.1976 demonstra que, em Julho, o seu projecto ainda não saíra do papel: «[...] temos em preparação um plano extensivo de actividades, de que já Vos demos participação oral e que em breve submeteremos à Vossa apreciação em forma de Relatório. Entretanto, e para aproveitar a próxima realização em Portugal da 28.<sup>a</sup> Assembleia Geral da AICA, submetemos à V. apreciação o plano junto de uma exposição de relativamente fácil montagem; a qual constituiria uma espécie de introdução a outras actividades de maior fundo. Tal como temos considerado, trata-se de uma exposição sem júri, por convites, e da exclusiva responsabilidade do organizador — segundo fórmula a combinar. Eventualmente, e se o tempo disponível o permitir, pode abrir-se uma espécie de concurso a operadores jovens, ou de qualquer maneira desconhecidos. Atentamente, Ernesto de Sousa.» (Espólio D6, *idem*). Um Secretariado para a organização da *Alternativa Zero* só é criado a 15 de Agosto, funcionando no espaço destinado a acolher a exposição, a Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém (Espólio D6, *idem*).

2. Ernesto de Sousa, «Uma criação consciente de situações», *Colóquio-Artes*, n.º 34, Outubro 1977, reproduzido no catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997 e no livro *Ser Moderno... em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.

3. Amadeo e Santa Rita morrem ambos em 1918, vítimas da epidemia de gripe espanhola que grassou na Europa.

4. Estas considerações baseiam-se na documentação fotográfica existente sobre a exposição «Pioneiros do Modernismo em Portugal», presente no catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997.

5. Cf. carta a Director Geral da Acção Cultural de 13.08.1976 e carta a Azeredo Perdigão de 17-08-1976, Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional, caixa 31, doc. 1.5 — 9. Em 1970, depois da morte de Almada, Ernesto dedica-se ao estudo e inventário da sua obra, o que rapidamente o leva a Madrid. Deslocar-se-á várias vezes a esta cidade nos dois anos seguintes, fazendo um levantamento exaustivo dos indícios da presença e do trabalho de Almada em Madrid (entre 1927 e 1932), numa investigação que se pode considerar a mais aprofundada até à data. Conjugará esforços com Manuel de Brito da Galeria 111, que forneceu apoio financeiro para trazer para Lisboa os painéis de Almada executados para a fachada e o interior do Cine San Carlos em 1929, encontrados por Ernesto parcialmente destruídos na cave do cinema (os da fachada) ou pintados de branco e cobertos com cartazes (os do interior). Em 1983 publica um livro, *Re Começar. Almada em Madrid*, que documenta esta investigação, bem como a sua ligação a Almada Negreiros.

6. Cf. *idem*, caixa 32.

7. Cf. carta de Ernesto de Sousa à SEC, s/d, *idem*, caixa 31, doc. 1.5—9.

8. Cf. Ernesto de Sousa, *Re Começar. Almada em Madrid*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 44. No ciclo dedicado a Almada Negreiros da SNBA participaram também José-Augusto França, Lima de Freitas e Lagoa Henriques. Cf. também Rocha

de Sousa, «Almada e o número da nossa identidade. O sentido internacional da arte só é concebível sem a destruição das diversas culturas humanas», *Opção* n.º 61, 23-29 Junho, 1977, reproduzido no catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997.

9. «[...] o trabalho dos nossos artistas deverá prioritariamente ligar-se à transferência mais ou menos estreita da vanguarda internacional, ou, de outro modo, acertar-se com a nossa realidade para a reinventar e renovar em termos que, sendo novos e enraizados, se exportem ao encontro de uma universalidade necessária?», Rocha de Sousa, «Alternativa Zero. Para além das más assimilações e saloísmos, o mérito de lançar a polémica», *Opção*, 10-17 Março, 1977, reproduzido no catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997. O crítico ressalva que não tem nada contra importações, desde que elas ocorram ao nível das «metodologias» e não consistam no «mimetismo dos resultados». Cf. «Almada e o número da nossa identidade. O sentido internacional da arte só é concebível sem a destruição das diversas culturas humanas», *Opção* n.º 61, 23-29 Junho, 1977, reproduzido no catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997.

10. Ernesto de Sousa, «Resposta (polémica) de Ernesto de Sousa a Rocha de Sousa», *Opção* n.º 63, Julho 1977 (citando uma crítica à exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval, em Lisboa, em 1916) reproduzido no catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997.

11. Ernesto de Sousa, «Da universalidade na pintura portuguesa», *Seara Nova* n.º 984, 22.06.1946.

12. Em 1970, Ernesto escreve: «Em 1917, com escassos 20 anos de idade [na verdade, com 24], José de Almada Negreiros sabia exactamente qual era o seu projecto criador, que era o único projecto lúcido no tempo e no espaço de então.», Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Ser Moderno... em Portugal* (org. José Miranda Justo e Isabel Alves), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, p. 85 (originalmente publicado em *Colóquio: revista de artes e letras* n.º 60, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1970).

13. «[...] estas afirmações constituíram também o eco vivíssimo do meu primeiro encontro com Almada, há mais de vinte anos, quando ainda estudante “de ciências” procurava obras modernas para uma exposição de arte. Desde então avolumou em mim como um enigma, ou um jogo suspenso, a “problemática” Almada Negreiros.», Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *op. cit.*, p. 81. Ernesto fala ainda de uma história que Almada dizia que ele contara no primeiro contacto, em 1946, e que motivou o desejo mútuo de reencontro, mas este acabou por ser sucessivamente adiado, até 1968. Cf. *idem* e *Re Começar. Almada em Madrid*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 40.

14. Cf. nota 64 do capítulo 2.

15. No livro publicado em 1965, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*, encontramos citações de Almada que Ernesto depois repetirá abundantemente: «A alegria é a coisa mais séria que há», e «Ao tempo a geração estava lúcida e a desordem nos poderosos. Nada mais

era possível do que gritar. Admirável tempo para começar. Tudo tinha sido dito e redito, lido e treslido! As frases que hão-de salvar a humanidade já tinham sido escritas todas, só faltava uma coisa: salvar a humanidade.», da *Invenção do Dia Claro*. Cf. Ernesto de Sousa, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*, Artis, 1965, p. 8 e p. 11, respectivamente.

16. Já em *A Cena do Ódio*, escrita em 1915, encontramos as ideias que mais tarde e em outros contextos defenderá, quanto à necessidade de olhar sem preconceitos, sem «Inteligência», com I maiúsculo:

«[...] / A Inteligência é o meu cancro: / eu sinto-A na cabeça com falta d'ar! / A Inteligência é a febre da Humanidade / e ninguém a sabe regular! / E já há inteligência a mais: pode parar por aqui! / Depois põe-te a viver sem cabeça, / vê só o que os olhos virem, / cheira os cheiros da Terra, / come o que a Terra der, / bebe dos rios e dos mares, / — Põe-te na natureza! / Ouve a Terra, escuta-A. / A natureza à vontade só sabe rir e cantar! / Depois põe-te à coca dos que nascem / e não os deixes nascer. / Vai depois pla noite nas sombras / e rouba a toda a gente a Inteligência / e raspas-lhes bem a cabeça por dentro / co'as tuas unhas e cacos de garrafas, / bem raspado, sem deixar nada, / e vai depois depressa, muito depressa, / sem que o sol te veja, / deitar tudo no mar onde haja tubarões! / Larga tudo e a ti também! // [...]», José de Almada Negreiros, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos), Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p. 41-42. Outro exemplo, do qual não é possível destacar um excerto pois todo o texto espelha a ideia de ingenuidade, é a conferência *A Invenção do Dia Claro*, de 1921.

17. Esta palavra foi riscada no manuscrito e alterada para «durante». Cf. manuscrito espólio família Almada Negreiros.

18. José de Almada Negreiros, «Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esper-teza Saloia», *Revista de Portugal* n.º 6, Janeiro 1939 (confrontado com o manuscrito presente no espólio da família Almada Negreiros).

19. Cf. *Mito-Alegoria-Símbolo*, Livraria Sá da Costa, 1948, p. 15.

20. «O que se deseja dizer é a Poesia; a maneira que se emprega para dizer é a Arte.

A Arte é um processo intelectual, é um conhecimento em estado de recepção; mas só na Poesia é que se encontra o *élan* de cada qual.», José de Almada Negreiros, «Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia», *op. cit.*

21. A frase ocorre no final do ensaio «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta»: «A Poesia “conhece” e não “sabe”.

O saber é pouca coisa para quem conhece. O saber desencanta o mistério. O Conhecimento vive cara-a-cara com o mistério.

É conhecimento verdadeiro, a ingenuidade, e esta não serve a quem busque saber. A ingenuidade é o resultado de nos termos abandonado asceticamente à nossa simpatia. É por simpatia que surgem as faculdades mágicas do mistério exactamente em Nós.

O saber é apenas sistema para o conhecimento. Se se é tão curioso de aprender, porque não se é também de desaprender?!

Quando se acaba um edifício tira-se-lhe o andaime.

*Justo é que se entenda: / Não cabe no coração / altura de perfeição / se não se esvazia a fazenda. /* (Sta. Tereza de Ávila)

Reaver a inocência: ex-libris de JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS Pintor», José de Almada Negreiros, «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta» (datado Lisboa, 31 de Julho de 1942), publicado em *Atlântico* (revista luso-brasileira), n.º 2, 1942. A frase referida foi citada por Ernesto de Sousa, por exemplo, no livro *Maternidade. 26 desenhos de Almada Negreiros*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1982 (o texto introdutório de Ernesto é datado «Janas, Outubro de 1971»).

22. José de Almada Negreiros, «Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esper-teza Saloia», *op. cit.*

23. Os textos em que aborda mais aprofundadamente estes temas são *Mito-Alegoria-Símbolo*, já citado, e o livro *Ver*, publicado postumamente com prefácio de Lima de Freitas (Arcádia, 1982), bem como algumas conferências, como por exemplo, *Descobri a personalidade de Homero*, de 1944. Há, no entanto, vários textos inéditos dedicados aos mesmos assuntos no espólio da família Almada Negreiros. De referir também são os textos que escreveu a propósito dos painéis atribuídos a Nuno Gonçalves, a respeito dos quais elaborou uma complexa teoria sobre a sua correcta ordenação na Sé Patriarcal de Lisboa, especulando sobre a existência de tábuas que não teriam sobrevivido. Foi de facto Almada quem, através da observação da perspectiva dos ladrilhos pintados nas tábuas, descobriu a ordem correcta dos painéis de Nuno Gonçalves em 1926 (o que gerou uma polémica com o então director do Museu de Arte Antiga, José de Figueiredo, publicada no *Diário de Notícias*. Cf. «Os painéis de Nuno Gonçalves ([carta de] José de Almada Negreiros», *Diário de Notícias*, 20.03.1926 e *A Questão dos Painéis. História do caso de uma Importante Descoberta e do seu Autor* / José de Almada Negreiros, [s.n.] 1926).

24. José de Almada Negreiros, *Mito-Alegoria-Símbolo*, Livraria Sá da Costa, 1948, p. 6.

25. Ernesto de Sousa, Vitor Silva Tavares, Mário Castrim, *Entrevistas com Almada Negreiros*, Bobine A, face A. Dactiloscrito anotado no Espólio D6, Biblioteca Nacional, caixa 14, doc. 1.4.1—1c. Uma cópia deste dactiloscrito está também presente no espólio da família Almada Negreiros.

26. *Idem*, Bobine A, face B.

27. Chega mesmo a citar um excerto desta obra sem referir a proveniência: «As expressões “obra de arte, obra de ciência, pensamento filosófico” são perigosas aqui. Podem, como sabemos, fazer equivocar o seu mundo próprio da criação, podem fazer crer tratar-se nelas apenas de uma “maieutica” para a “obra” ou para o “pensamento”, quando o dado é também e sobretudo uma “maieutica” para a “acção”. Criar não é apenas a “obra” ou o “pensamento”, é também a “acção”, a da personalidade individual. Criar a “acção” da “obra” e do “pensamento”, os quais não têm acção.», José de Almada Negreiros, *Mito-Alegoria-Símbolo*, *op. cit.*, p. 17 (citado por Ernesto em *Maternidade. 26 desenhos de Almada Negreiros* [1971], Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1982, p. 20-21).

28. Ernesto de Sousa, [Introdução], *Maternidade. 26 desenhos de Almada Negreiros*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1982, p. 19-20. O texto, datado «Janas, Outubro de 1971», foi parcialmente retomado em «Para Almada», *Opção* n.º 109, 25.05.1978.

29. Na verdade a história deste zero começa bem antes, pois, coincidência ou não, já em 1949 Ernesto falava da necessidade de um zero: «Acontece, porém, que para nós, espectadores, toda a autêntica *compreensão* duma obra de arte é o resultado duma série paralela de acontecimentos. Quer isto dizer que a forma plástica deverá, inicialmente, ser tão concretamente apreciada como é uma flor, embora o seu alcance seja maior. É apenas depois dessa redução a zero de todos os nossos cálculos e combinações anteriores que começaremos de novo a estabelecer relações e a analisá-las.», Ernesto de Sousa, «IV Exposição Geral de Artes Plásticas», *Portucale* n.º 21-22, Maio-Agosto 1949. Ernesto escrevia a propósito da IV Exposição Geral de Artes Plásticas, elogiando as obras expostas por possibilitarem esse olhar «virgem». Não procuro fazer a genealogia do zero em Ernesto e atribuir-lhe uma data de nascimento tão recuada. Ernesto não tem em 1949, não pode ter ainda, a noção que terá mais tarde das implicações teóricas deste zero. A reflexão teórica que faz nos anos 60, desembocando em Almada, dar-lhe-á novas razões para defender um grau zero. No entanto, é possível afirmar que, ainda que de forma intuitiva e aplicando-os a objectos totalmente diferentes, os mecanismos do pensamento de Ernesto não se alteram assim tanto.

30. Cf. Ernesto de Sousa, «Daniel Buren: um grau zero» publicado na *Vida Mundial* n.º 1839, 12.12.1974.

31. João Fernandes, «Perspectiva: Alternativa Zero. Vinte anos depois...», *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997, p. 25. João Fernandes ressalva, porém, que Ernesto não pretendeu «o apagamento de uma memória: pelo contrário, sempre se referirá à “Alternativa” como sendo uma exposição simultaneamente perspectiva e prospectiva», acrescentando que «o seu entendimento de uma perspectiva radica no entanto na experiência da ruptura do primeiro modernismo português, nomeadamente do papel de Almada Negreiros, o qual em 1969 criara uma última obra, o conhecido painel existente na Fundação Gulbenkian, não por acaso intitulado “Começar”. É esta memória da ruptura e da experimentação que Ernesto entende como um “zero” do qual se poderão partir para as alternativas possíveis.», *idem*. A importância de Almada para Ernesto é lida como tentativa de inclusão da AZ numa certa tradição da ruptura presente no primeiro modernismo e em Almada em particular. Não é, contudo, mencionada a absorção teórica que Ernesto faz de Almada.

32. José Miranda Justo, «Posfácio. Ernesto de Sousa: “o fim do fim do mundo” ou depois da tautologia», *Ser Moderno... em Portugal*, *op. cit.*, p. 295-296.

33. Fernando Cabral Martins, «O Comum de Toda a Arte» (Posfácio) in José de Almada Negreiros, *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p. 287.

34. Fernando Cabral Martins, «O Disparo dos Fotógrafos» (Posfácio) in José de Almada Negreiros, *Ficções*, Assírio & Alvim, 2002, p. 225. Cf. ainda, do mesmo autor,

«Lendo *A Invenção do Dia Claro*», *Colóquio Letras* (dir. Joana Morais Varela) n.º 149-150, Lisboa, Julho-Dezembro 1998.

35. *Idem*, p. 221.

36. «O figurino que ele veste é a própria noção de artista de vanguarda, nessa perda repentina de separação entre gestos artísticos ou, pelo menos, na sua associação inesperadamente íntima e crucial.», Fernando Cabral Martins, «O Comum de Toda a Arte» (Posfácio) in José de Almada Negreiros, *Poemas*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2001, p. 287.

37. Mais à frente na conversa, será Vitor Silva Tavares a voltar e a explorar esta questão: «A — [...] Um dia o Manso publicou naquelas... aquela espécie de pensamentos que punha. Uma vez eram parábolas... eram parábolas, não eram?

VST — Ecos.

A — ecos... e outras vezes eram parábolas. E ele um dia, porque um crítico francês tinha encontrado uma expressão admirável significando a separação que havia entre Teatro e Cinema... e a separação era esta: era que o cinema dirigia-se ao geral enquanto o teatro tinha o geral e o particular... e eu fui ter com o Manso e disse: ando um bocado chateado, sabe? um bocado chateado... Mas porquê? Por causa do eco que você publicou aí... É admirável! A citação acho admirável, e vai ver porquê. É porque isso está escrito por mim... há dez anos em Portugal, em português. [...]

VST — o textozinho é “O teatro é dos nossos pintores”... está aqui. [...] Ao ler, ao reler justamente esse texto, apanhei uma frase que vai justamente ao encontro daquilo que estavas a dizer, quer dizer, a contemporaneidade, não é? da prática do Almada no teatro em relação hoje em dia às solicitações dos espectadores. Por exemplo, hoje quer-se um teatro participante, aberto, onde o público entre também, quer participar... Ora eu lá li, justamente, esta frase: é o espectador que tem opinião e não a obra.

A — Claro.

VST — ... é isso que hoje se pretende? O espectador quer ter opinião. Inclusive quer fazer a obra...

A — O autor não pode tocar na opinião. Não pode. O público é a que a tem, um por um...

VST — um por um, pois...», Ernesto de Sousa, Vitor Silva Tavares, Mário Castrim, *Entrevistas com Almada Negreiros*, Bobine A, face B. Dactiloscrito anotado no Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 14, doc. 1.4.1—1c.

38. *Idem*, Bobine A, face A.

39. «ES — [...] O teatro é muito mais breve, é tão breve, que é... por aí a noção de *happening* é realmente uma noção muito rica. Acontecimento. O verdadeiro teatro não se repete, não é? [...]», *idem*, Bobine A, face B.

40. Cf. nota 57 do capítulo anterior.

41. No mesmo curso leccionaram Jorge Peixinho, Ângelo de Sousa, Armando Alves, Eduardo Calvet de Magalhães, Carlos Morais e Óscar Lopes. Ernesto deu uma aula por

semana. Cf. Miguel Wandschneider, «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária» in *Ernesto de Sousa — Revolution my Body*, FCG-CAMJAP, 1998, p. 69. Cf. ainda Espólio D6, Biblioteca Nacional, caixa 79.

42. Cf. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 69.

43. Um deles consistia na colaboração com Artur Ramos, Fernando Lopes, Paulo Rocha, António de Macedo e Fonseca e Costa na elaboração de uma curta-metragem sobre Lisboa, na qual cada realizador ficaria responsável por um momento do dia. Os realizadores tinham convidado o director de fotografia Gianni di Vennanzo, que trabalhara com Antonioni e Fellini, e contavam aproveitar a sua curta estada em Portugal a propósito do II Festival de Cinema da Casa da Imprensa. O momento do dia que coubera a Ernesto era o entardecer e planeava filmar o mural da Gare Rocha do Conde de Óbidos de Almada Negreiros. Nada se concretiza devido ao curto prazo para filmar e a más condições climáticas. Projectou também, em 1968, um filme sobre Vieira da Silva e outro com o título *Hogan, Botelho, Solidão*, nenhum concretizado. Cf. *idem*, p. 69 e 71.

44. Cf. *idem*, p. 73.

45. Entrevista a *Jornal de Letras e Artes*, Setembro 1968, totalmente cortada pela censura. Citada por Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 72.

46. Cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 29, doc. 1.4.11. A influência londrina foi, porém, determinante, como testemunha uma carta a Bartolomeu Cid dos Santos de Janeiro de 1969, citada por Wandschneider. Cf. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 74-75.

47. Pelo menos assim o explica em 1982: «Há alguns anos que os venho designando [aos acontecimentos no Guincho-Rinchoa] simplesmente por “Encontro no Guincho”, para simplificar, para evitar equivoocar, para eliminar as ambiguidades da palavra *happening* e considerar, fundamentalmente como um acontecimento colectivo: o “ritual” do Guincho (que me limitei a organizar segundo as tuas [de Noronha da Costa] indicações), os debates que depois se seguiram na Rinchoa.», Ernesto de Sousa, [carta a Noronha da Costa de 21 de Abril de 1982] in *Noronha da Costa*, Lisboa, INCM, 1982, reproduzido em *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, *op. cit.*, p. 153. No entanto, noutras ocasiões referiu-se-lhe como *happening*. Nomeadamente no catálogo da *Alternativa Zero* de 1977.

48. Cf. Noronha da Costa, «Esclarecimento acerca de um dos meus “projectos” de 1968/69» in catálogo da exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, Julho 1983, reproduzido no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, *op. cit.*, p. 147. Noronha da Costa afirmará ainda: «A minha pesquisa era a das potencialidades do écran e da sua relação com a Imagem».

49. Cf. *idem*, p. 149. As diferentes versões dos acontecimentos deram origem, já em 1982, a uma troca de correspondência pública entre Ernesto e Noronha da Costa, reproduzida no catálogo citado, *Ernesto de Sousa — Revolution my Body*.

50. «Almada um nome de guerra», *Arquitectura* n.º 110, Agosto 1969 (republicado no folheto editado a propósito da exibição de *Almada, Nome de Guerra* no CAM-FCG em 1984, e no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*).

51. *Idem.*

52. *Almada, Nome de Guerra* foi apresentado integralmente pela primeira vez a 9 de Dezembro de 1983, na Fundação Juan March em Madrid. No ano seguinte será apresentado na Fundação Joan Miró (23 de Fevereiro) e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (11 e 12 de Setembro). Cf. *Ernesto de Sousa — Revolution My Body, op. cit.*, p. 118.

53. [Entrevista a Ernesto de Sousa conduzida por Artur Fino], *Litoral* n.º 785, 22.11.1969, reproduzida em *idem.*, p. 194.

54. *Idem.*

55. Foi criada uma Comissão de Apoio ao filme de Ernesto, dirigida por José-Augusto França (simplesmente porque Ernesto não achava apropriado dirigir uma comissão de apoio ao seu próprio filme), que angariou junto de artistas várias obras com o fim de serem leiloadas para obtenção de meios financeiros para o filme. O primeiro leilão foi no Porto, na Cooperativa Árvore, a 9 de Maio de 1969, o segundo em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes, a 8 de Julho de 1969, e o terceiro em Aveiro, a 11 de Outubro de 1969. Pela documentação presente no espólio sabe-se que também foram leiloados livros raros ou de edição luxuosa. Os leilões foram precedidos de mesas-redondas dedicadas a Almada Negreiros: no Porto com José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Vitor Silva Tavares, Ernesto de Sousa, Francisco Bronze, Noronha da Costa, Ana Hatherly; em Lisboa com José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa, Fernando Pernes, Francisco Bronze; em Aveiro apenas com Rui Mário Gonçalves e Ernesto de Sousa. Uma circular dirigida aos artistas que participaram com as suas obras, datada de 25 de Março de 1970, dava conta do total angariado pelos leilões: 100 000\$00 (o orçamento inicial era de 400 contos). Outras iniciativas para angariar dinheiro incluíram a exposição para venda de obras ainda da mesma proveniência no Teatro Experimental de Cascais, por altura da exibição da peça «O Chapéu de Palha de Itália», um sorteio, em 25 de Novembro de 1970, de quatro obras (de Escada, Semke, Melo e Castro e Lagoa Henriques), através da compra prévia de senhas, e a venda de gravuras de Carlos Botelho em 1971. Quanto a aspectos financeiros é de referir ainda a declaração de Jorge Peixinho de 31 de Agosto de 1972, prescindindo da remuneração pela composição da música para o filme *Almada, Um Nome de Guerra*, desde que se mantivessem as prerrogativas não lucrativas do filme. Cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 13, doc. 1.4.1—1 e caixa 14, doc. 1.4.1—1c.

56. José-Augusto França, «Almada Negreiros — um filme e um leilão», *Comércio do Porto*, 22.04.1969, reproduzido em *Ernesto de Sousa — Revolution My Body, op. cit.*, p. 190.

57. Cf. *idem.*

58. «Três anos à espera de *Almada*: Ernesto de Sousa no banco dos réus» (entrevista conduzida por Lourdes Féria), *R[ádio] & T[elevisão]* n.º 880, 20.05.1972, reproduzido em *idem.*, p. 198.

59. Cf. *Ernesto de Sousa — Revolution My Body, op. cit.*, p. 195.

60. Devo esta informação a Vitor Silva Tavares, que acompanhou as filmagens de

*Almada, Nome de Guerra* e foi responsável pela gravação áudio, destinada a reportagem jornalística, mas que acabou por ser utilizada por Ernesto de Sousa, uma vez que a sua própria captação de som falhou devido a problemas técnicos.

61. Cf. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 108.

62. Ernesto de Sousa, «Anticinema», Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 11, doc. 1.2.1—40, s/d. Este texto está arrumado junto de outros, na mesma pasta, cuja publicação não foi localizada e cujo destino não foi apurado pelo organizador. No entanto, na Caixa 77, Documento A, encontra-se uma carta de Ernesto de Sousa dirigida ao director do *Jornal de Letras e Artes*, Dr. Azevedo Martins, com a data de 19 de Junho de 1970, em que é pedida a devolução do texto «Anticinema», enviado com ilustração fotográfica para publicação seis meses antes. O texto não fora publicado devido, segundo informara a Ernesto o redactor António-Pedro Vasconcelos, a desorganização interna no jornal. Ernesto acusa ainda a redacção de publicar uma mesa redonda em que participou sem lhe ter sido pedida autorização, facto que, a juntar ao atraso na publicação de «Anticinema», o levava a exigir a devolução do dito texto. Por estes motivos é possível datar a escrita de «Anticinema» de finais de 1969 ou inícios de 1970.

63. *Idem*. Por razões de economia de espaço, foram eliminadas algumas linhas de intervalo que Ernesto colocou entre frases ou parágrafos.

64. «a ideia de vanguarda, de modernidade que não que nada que nunca a de estar europeicamente em dia de ter o tal medo corrosivo e provinciano de ser provinciano de ter relógios e acertados de continuar na ilusão oitocentista de um centro ou de centros culturais de máitres à pensar de actualização / a vanguarda é inactual / nada tem a ver com a cultura (com a alienação) / não se aprende / faz-se / é-se eticamente», Ernesto de Sousa, «Anticinema», *op. cit.*

65. Ernesto de Sousa, «Três anos à espera de *Almada*: Ernesto de Sousa no banco dos réus» (entrevista conduzida por Lourdes Féria), *R[ádio] & T[elevisão]* n.º 880, 20.05.1972, reproduzido em *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, *op. cit.*, p. 193.

66. «Caricaturista, romancista, pintor, dançarino, ensaísta, dramaturgo, actor, poeta; tudo isto foi Almada Negreiros, com maior ou menor fecundidade, mas até uma análise superficial mostrará que isto tudo não constitui uma Obra; que tudo faz parte de uma acção, de um processo, precisamente, um *Ultimatum*. Diga-se desde já, para averbar no capítulo dos equívocos a evitar: é nisto, nesta abertura, que reside a modernidade e o interesse actual de Almada Negreiros. E ainda: como processo, trata-se de um processo espantosamente longo.» Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *op. cit.*, p. 86.

«[Almada é] dos mais modernos autores portugueses. Digo “autor” porque ele não pode ser visto só num aspecto artístico. É um autor global. Aliás, sempre lutou pela globalidade. Através dos seus itinerários procurou uma obra aberta, que não valesse por si mas no começar... Isso são aspectos que me interessam.», Ernesto de Sousa, «Três anos à espera de *Almada*: Ernesto de Sousa no banco dos réus», *op. cit.*, p. 200.

67. «Ora não se trata de estar “à la page”, de acertar o relógio com o que se faz lá fora. Falamos de necessidade, e podemos acrescentar, de necessidade urgente e inadiável. Para a cultura portuguesa, desconexa, desligada e inimiga de si própria, a modernidade tornou-se não uma ilustração gostosa mas a única saída, se não nos queremos todos resignar, escritores, artistas plásticos, cineastas e outros, a meros epígonos, a curiosos macacos habilidosos. Com efeito, enquanto nos afundamos a olhos vistos numa sociedade de consumo paradoxalmente inquinada de camponeses aculturados, os nossos homens de cultura afastam-se da sua própria realidade, e — no caso do cinema — não só se conformam com uma informação eleita conformisticamente (género “Cahiers du Cinema”), como se barricam numa obsoleta especialização, exactamente como se ainda estivéssemos no tempo em que era necessário lutar pela categoria “artística” do cinema: o tempo da “7.ª Arte”. (A máquina de escrever deveria ter dado lugar à 8.ª Arte, o computador electrónico à 9.ª, 20.ª, 25.ª?...).», Ernesto de Sousa, *Revista de Arquitectura*, n.º 110, Agosto 1969 (republicado no folheto editado a propósito da exibição de *Almada, Nome de Guerra* no CAM-FCG em 1984 e no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution My Body, op. cit.*).

68. «É agora, pensei. Ia-lhe pedir licença para o visitar segunda vez (nunca *visitei* ninguém sem uma razão profunda). E nos cinco metros que percorri para abordar o Almada, percebi que não eram uma visita e uma pergunta que me satisfariam, que havia todo um caminho a descobrir, e que esse caminho eu tinha de o percorrer à minha maneira — com um inquérito, e um inquérito fílmico. Ou melhor: com um *processo* que me aproximasse deste meu indispensável *contemporâneo*, que mo revelasse.», Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Ser Moderno... em Portugal* (org. José Miranda Justo e Isabel Alves), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, p. 82 e 83 (originalmente publicado em *Colóquio: revista de artes e letras* n.º 60, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1970).

69. *Idem*, p. 83.

70. Aby Warburg, *Allgemeine Ideen*, 1927, p. 20 (inédito), citado por Philippe-Alain Michaud, «“Zwischenreich”. Mnemosyne ou a expressividade sem tema» in *Projecto Mnemosyne. Encontros de fotografia 2000* (comissariado Delfim Sardo), Coimbra, 2000 (tradução ligeiramente modificada), p. 19-20.

71. «Estas fórmulas patéticas [*Pathosformeln*] que exprimem o distanciamento do homem e do mundo, conservam e restituem a vida em movimento (*bewegten Leben*), conferindo aos gestos simples como lutar, andar, correr, dançar ou alcançar, o carácter estranho e inquietante (*unheimlich*) de uma expressividade sem tema.», Philippe-Alain Michaud, «“Zwischenreich”. Mnemosyne ou a expressividade sem tema» in *Projecto Mnemosyne. Encontros de fotografia 2000* (comissariado Delfim Sardo), Coimbra, 2000, p. 19.

72. O texto «Anticinema» é uma defesa a alguns ataques feitos a Almada. Também na entrevista já citada, Vitor Silva Tavares levanta essa questão: «VST — ... mas eu até, eu tenho notado uma certa má vontade, sabe? Por exemplo, mesmo ao tentar fazer aquela entrevista imaginária, justamente procurei ir buscar determinados conceitos que me pareceram extre-

mamente actuais e evidentemente importantes para poderem ser defendidos pelas pessoas agora, hoje, e principalmente os jovens poderem ler e verificar finalmente que Mestre Almada não é [...] aquela figura que é contada pela televisão portuguesa ou pelos homens do SNI, etc., etc.... Para não fugir ao problema, é evidente que junto de algum camarada universitário há uma determinada má vontade. Porquê? Porque captaram, quanto a mim, um aspecto meramente transitório, e exterior até, à própria pessoa do Mestre Almada...

A — Isso acontece mais em Coimbra do que em Lisboa...

VST — Ainda mais em Coimbra. Sempre por razões, para não fugir ao tema, por razões políticas.

[...]

ES — Pois, pois, isso é um ponto muito importante. E, quero dizer, exactamente, parece-me é importante para... um problema de uma cultura portuguesa viva. Ele agora é indispensável para nós, até nesses aspectos transitórios, porque eles são significativos... Eu também, numa conferência sobre o teatro, uma das conclusões que tirava é que o Almada é a resistência número um. É claro que ele resistiu de uma maneira que não, não... não nos é fácil por vezes perceber...», Cf. *op. cit.*, Bobine A, face B.

73. *Idem.*

74. Cf. nota 66.

75. «A arte e o público», *Seara Nova* n.º 998, 28.09.1946. Ver capítulo 1.

76. Da colecção «Imagem e Som» da Sequência, a que pertencia *O Argumento Cinematográfico*, apenas se publicaram três dos doze livros planeados. Os livros da colecção «Imagem e Som» seriam: Série encarnada — I-1 *Como se escreve um filme*; I-2 *As máquinas e o estúdio*; I-3 *Como realizar um filme*; I-4 *Quanto custa um filme*; Série azul — II-5 *A linguagem fílmica*; II-6 *O Cinema e a sua história*; II-7 *Cinema, rádio, televisão*; Série amarela — III-8 *Cinema, teatro e literatura*; III-9 *O cinema, as artes plásticas e a música*; III-10 *O cinema na educação de adultos*; III-11 *O cinema infantil*; III-12 *O cinema e a cultura*. Os colaboradores previstos eram: Manuel de Azevedo, Baptista Bastos, Armindo Blanco, Mário Bonito, José Borrego, E. Lapa Carneiro, Alves Costa, Eurico da Costa, Sebastião Fonseca, António Miranda, António Neto, Luís Neves Real, Manuel Pina, Nuno Portas, Henrique Espírito Santo e Ernesto de Sousa. Publicaram-se os três primeiros livros da série vermelha. Não foi encontrada documentação que indicasse outras actividades da Sequência, para além da editorial. Cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 26, doc. 1.4.3.

77. Ernesto de Sousa, *Artes Gráficas — Veículo de Intimidade*, catálogo da Exposição de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1964, p. 2-3.

78. *Idem*, p. 4-5.

79. As considerações de Ernesto sobre o papel das artes gráficas na promoção da intimidade com outro baseiam-se em conceitos da psicologia infantil introduzidos por Henri Wallon: «Segundo estes estudos [os de Wallon] provou-se que na criança há um *transitivismo*, o qual — por exemplo — a leva à identificação ambígua com a sua imagem no espelho. Para a criança ela

é simultaneamente ela própria no espelho e no seu próprio corpo. Esta transividade que não desaparece no adulto e que subsiste subjacente à descoberta da individualidade (descoberta do eu, experiência do *Cogito*) funda a descoberta de que há em nós um ser-de-outrem-para-mim: que, enfim, há em nós originalmente um ser social. Esta conclusão, opõe-se, pois, a toda a análise tradicional, de Rousseau (*Contrat Social*, v.g.) a Sartre (*L'Être et le Neant*). [...] Arriscaríamos aqui — apenas como hipótese de trabalho futuro — uma explicação para o carácter que referimos da originalidade, da imediaticidade de toda a imagem, e em particular da imagem artística. Se aceitamos como o fenomenologista que “a cada imagem nova, um mundo novo” (Bachelard), o que aliás não está em contradição com uma das afirmações básicas do humanismo (“o homem faz-se a si próprio”), parece-nos óbvio que o fundamento daquela originalidade é o social entendido como o fizemos.», Ernesto de Sousa, *idem*, p. 8-9.

80. *Idem*, p. 10-11.

81. *Idem*, p. 13-14.

82. *Idem*, p. 26.

83. *Idem*, p. 24.

84. Cf. Ernesto de Sousa, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista*, Artis, 1965, p. 7.

85. *Idem*, p. 8.

86. *Idem*.

87. *Idem*.

88. *Idem*, p. 20.

89. Características, aliás, que Ernesto encontra também no cinema. Cf. Ernesto de Sousa, *Artes Gráficas — Veículo de Intimidade*, catálogo da Exposição de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1964, p. 30.

90. *Idem*, p. 19.

91. *Idem*, p. 17-18.

92. Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Livros Horizonte, 2.ª edição, Lisboa, 1973, p. 19.

93. Este plural incorrecto ecoa a opção de Rosalind Krauss, no livro *A Voyage on the North Sea*. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, que evita assim a confusão com *media*, actualmente muito conotada com os meios de informação. Neste caso, portanto, *mediums* refere-se em concreto às linguagens artísticas. Como se verá, adiante utilizo a palavra *media* como plural de *medium*, numa situação em que se refere simultaneamente a linguagens artísticas e tecnologias da comunicação.

94. Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Livros Horizonte, 2.ª edição, Lisboa, 1973, p. 19.

95. Ernesto de Sousa, «E a fotografia?», *Relatório do Trimestre de Outubro a Dezembro de 1966*, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 4, doc. 1.1.2 — 4.

96. Ernesto de Sousa, *Artes Gráficas — Veículo de Intimidade*, catálogo da Exposição de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1964, p. 7.

97. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 12, doc 1.3—2.

98. A comunicação de Ernesto teve lugar no dia 29 de Março de 1967. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 48, doc 1.8.1—12.

99. Cf. Ernesto de Sousa, «Oralidade, futuro da arte?», *Colóquio Artes*, n.º 81, Junho 1989.

100. Cf. Ernesto de Sousa, *As Artes Gráficas na Cidade*, Inova, Porto (folheto comemorativo do 10.º aniversário da tipografia Inova), Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 1, doc. 1.1.1—2.

101. «Os *mass-media*, sem negarem a sua definição básica, tendem catastroficamente para se constituírem por e para os grandes conjuntos demográficos. Para lá dos aspectos ideológicos, é a técnica das relações humanas que, também, altera e revolucionará as relações humanas, e as próprias alavancas da tecnocracia. Relevemos por agora a tremenda convulsão que vai afectando as relações entre imagens e sons e, em particular, as palavras. A simples possibilidade da comunicação oral poder ressurgir com a sua força primitiva numa civilização de massas (caso da televisão, por exemplo) transtornará todas as técnicas *visuais*, e entre estas as que dizem respeito às artes plásticas, às artes gráficas em geral, e à escritura. [...] Quando um Claude Lévi-Strauss faz a crítica ao advento destas civilizações da escritura, onde se desenvolveu, correlativamente a um inegável progresso positivo, uma situação de negatividade relativamente à comunicação oral, fragmentando e empacotando as nossas relações com outrem, postula — creio eu — a necessidade, que as modernas ciências sociais da comunicação fazem encarar como possível, de se regressar a novas situações de oralidade.», Ernesto de Sousa, «Oralidade, futuro da arte?» in *Colóquio Artes*, n.º 81, Junho 1989.

102. «... foi por essa altura pouco antes do ano 2000 que surgiram, ou ressurgiram, os “comics”, os “fumetti”, enfim, a literatura de expressão gráfica: coisa de somenos, comparada com o advento da electrónica, as memórias magnéticas e as primeiras evidências e profecias da volta necessária ao predomínio da oralidade

Mas essa coisa  
de somenos acção expressa em sinais  
gráficos de leitura instan-  
tânea e apelo  
à

#### COMUNICAÇÃO ORAL

foi logo aproveitada pelos vendilhões do templo, e posta ao serviço da “mass-communication”, que era ainda uma operação de nivelamento colectivo [...].», Ernesto de Sousa, «Carta do Futuro» in Carlos Gentil-Homem, *Humor*, 1970 (o texto de Ernesto, datado de 1968, foi republicado no catálogo *Ernesto de Sousa — Itinerários*, Secretaria de Estado da Cultura, 1987).

103. «Qual é pois o sentido mais progressista (o sentido optimista) que se pode antever para a presente evolução tecnológica das artes gráficas a que acabamos de fazer referên-

cia? Parece evidente que libertando a comunicação gráfica das servidões da leitura alfabética por um regresso enriquecido à oralidade, as imagens propriamente ditas ganharão em liberdade estética relativa, em autonomia. Os símbolos tipográficos revestirão pois aquela pureza entrevista pelos dadaístas que os consideravam já como o único *medium* “não contaminado”. Neste caso como em muitos outros os dadaístas, e em particular um Schwitters, podem ser considerados verdadeiros precursores, e aquela “anarquia infantil” que caracterizou muitas das suas produções tipográficas, uma vera imagem do futuro. Essa liberdade já hoje assume nalguns casos a sua feição tecnológica. É o caso, por exemplo, do espacejamento nos textos obtidos em máquinas de composição fotográfica onde é fácil controlar, quase diríamos computar, uma vasta gama de “liberdades”. Neste capítulo é necessário reconsiderar a observação de William Morris, a mais eminente figura do movimento “Arts and Crafts”, segundo a qual um novo livro, uma nova tipografia, supõe novos autores. Isto mesmo seria corroborado pela combativa argumentação do célebre futurologista contemporâneo, Marshall McLuhan: *the future is the massage...*», Ernesto de Sousa, *As Artes Gráficas na Cidade*, Inova, Porto (folheto comemorativo do 10.º aniversário da tipografia Inova), Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 1, doc. 1.1.1—2.

104. Este texto constitui o primeiro capítulo do livro publicado pela primeira vez em 1964, *Understanding Media: the extensions of man*. O livro causou um enorme impacto no público em geral e o seu autor, Marshall McLuhan (1911-1980), um professor de Literatura Inglesa na Universidade de Toronto, foi encarado quase como profeta da nova era e tornou-se num dos nomes mais citados em tudo quanto era jornal, ou programa de entretenimento, ou revista (fez inclusivamente uma aparição famosa no filme *Annie Hall* de Woody Allen). Debruçou-se sobre o efeito das novas tecnologias nas sociedades contemporâneas, tendo generalizado o uso do conceito *media*, e introduzido expressões como «aldeia global», «era da informação», etc., hoje tidas como lugares-comuns na linguagem de carácter ensaístico (Cf. Lewis H. Lapham, «Introduction to the MIT Press edition. The Eternal Now» in Marshall McLuhan, *Understanding Media*, MIT Press, 1994).

105. Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: an inventory of effects*, Bantam Books, 1967.

106. Ver nota 103.

107. Ernesto já referira a intervenção dadaísta num quadro de caracterização da arte moderna, e sua tendência provocatória para experiências-limite, mas nunca abordara em particular Marcel Duchamp como faz na citação que se segue.

108. Ernesto de Sousa, «Oralidade, futuro da arte?» in *Colóquio Artes*, n.º 81, Junho 1989.

109. «A verdadeira arte do nosso tempo é uma catedral de artes diversas. Os bailados de Merce Cunningham podiam constituir um excelente exemplo: o décor informal ou construído, as intrusões “pop” ganham aí um sentido, correlativamente com a música e a orquestração dos ruídos, as figuras desenhadas pelos bailarinos, as projecções fixas ou cine-

matográficas, a luminotecnia e a palavra; ainda que seja só a palavra de John Cage contando anedotas. Ganham um sentido? Seria mais correcto dizer que o confirmam.», *idem*.

110. Ernesto de Sousa, [carta a Noronha da Costa de 21 de Abril de 1982] in *Noronha da Costa*, Lisboa, INCM, 1982, reproduzido em *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, *op. cit.*, p. 153.

111. Leonel Moura, *Conversa com Ernesto de Sousa* (1988), <http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa.html>.

112. Cf. Ken Friedman, «Introduction: A Transformative Vision of Fluxus» in Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, 1998, p. ix.

113. Nomeadamente as aulas de composição musical dadas por Cage na New School for Social Research em Nova Iorque em 1958. Cf. Hannah Higgins, «Fluxus Fortuna» in Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, 1998.

114. Cf. Owen Smith, «Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing» in *idem*, p. 5 e ss.

115. Embora George Brecht fosse oriundo dos Estados Unidos, onde frequentara, também ele, as aulas de John Cage, estabeleceu-se em França, em Villefranche-sur-Mer, tal como Filliou. Ben Vautier tinha como base a cidade de Nice.

116. Cf. Owen Smith, *op. cit.*

117. Cf. Marcel Duchamp, *Engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

118. Seguindo uma expressão introduzida pelo famoso texto de Lucy Lippard e John Chandler, «The dematerialization of art» (publicado em *Art International* 12:2, Fevereiro 1968; incluído em *Conceptual Art: a Critical Anthology* [ed. Alexander Alberro e Blake Stimson], MIT Press, 2000), produzido a propósito da emergência da arte conceptual. Lucy Lippard retoma a expressão no primeiro livro a historiar a arte conceptual, publicado em 1973, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* (o título continuava com uma longa descrição do conteúdo do livro). Foi reeditado pela University of California Press, em 1997.

119. Cf. Benjamin H.D. Buchloh, «Robert Watts: Animate Objects — Inanimate Subjects» in Benjamin H.D. Buchloh, Judith F. Rodenbeck, *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents*, Mira and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York, 1999.

120. O que motivou alguns conflitos entre Maciunas e outros artistas, dentro do Fluxus, que não estavam interessados em associar arte e política da mesma forma. Cf. Owen Smith, *op. cit.*

121. Carta de George Maciunas a Thomas Schmit, Janeiro 1964, citada por Benjamin H.D. Buchloh, *op. cit.*, p. 9.

122. Cf. Benjamin H.D. Buchloh, *op. cit.*

123. Um exemplo possível é o seguinte texto, com o título «Uma parábola»: «Um homem que ia a atravessar um campo, deparou com um tigre. Fugiu, com o tigre sempre a

persegui-lo. Chegando junto de um precipício, agarrou-se à raiz de uma videira brava e, passando a beira do precipício, nela se suspendeu. Acima dele, o tigre cheirava-o. Tremendo, o homem olhou para baixo onde, lá no fundo, outro tigre esperava que ele caísse para o devorar. Só a videira o sustinha.

Dois ratos, um branco e o outro preto, começaram, fibra a fibra, a roer a raiz da videira. O homem viu um apetitoso morango perto dele. Agarrando a videira com uma das mãos, colheu o morango com a outra. Como era doce o seu sabor!» in Nyogen Senzaki, Paul Reys, *101 Histórias Zen*, Editorial Presença, Lisboa, 1987 (edição original de 1957), p. 29.

124. Cf. Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, Calmann and King, Ltd., London, 1996, p. 131.

125. Cf. Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, Calmann and King, Ltd., London, 1996, e David T. Doris, «Zen Vaudeville: A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus» in Ken Friedman, *op. cit.* O texto podia ser mais longo, como por exemplo em *Map Piece* de Yoko Ono (1962): «Draw an imaginary map. / Put a goal mark on the map where you want to go. / Go walking on an actual street according to your map. / If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside. / When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet. / The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether. // Ask your friends to write maps. / Give your friends maps.»

126. A performance, tendo lugar em Kyoto, no Japão, em 1964 transmitia um forte simbolismo relativamente à condição feminina. Cf. Thomas Crow, *op. cit.*, p. 132-133.

128. Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 14.

129. *Idem.*

130. Georges Maciunas, «Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art», citado por David T. Doris, *op. cit.*, p. 107.

130. Cf. Hannah Higgins, *op. cit.*, p. 36.

131. Ernesto de Sousa, «Oralidade, futuro da arte?», *Colóquio Artes*, n.º 81, Junho 1989.

132. Estas informações encontram-se no certificado de participação. O convite dizia: «[...] Contiamo sulla tua partecipazione e collaborazione; sei autorizzato a estendere l'invito ad altri operatori estetici, con i quali sei in rapporti di stima e di lavoro.» Ofereciam-se 40 litros de gasolina a quem trouxesse uma obra gráfica (com o fim de constituir um Centro Internacional de Gráfica). Cf. Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 30, doc. 1.5 — 4. Cf. também Ernesto de Sousa, «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Ser Moderno... em Portugal* (org. José Miranda Justo e Isabel Alves), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, p. 83 (originalmente publicado em *Colóquio: revista de artes e letras* n.º 60, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 1970). O primeiro texto em que Ernesto utiliza a expressão «operador estético» é ainda de 1969: «Nostalgia da Pintura e Anti-Pintura», *Vida Mundial*, n.º 1590, 28.11.1969.

133. Que não autorizou a inclusão dos seus poemas, o que deu origem a uma polémica, documentada no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, FCG — CAMJAP, 1998.

134. Cf. «Sobre “exercício de comunicação poética” e muitas outras coisas», entrevista a Ernesto de Sousa e António Alberto Borga por Rui Nunes, *A Capital*, n.º 880, 5.08.1970 (excerto republicado no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution my Body*, FCG-CAMJAP, 1998).

135. *Idem*, p. 167.

136. «Ernesto de Sousa: a procura inquieta», entrevista conduzida por Artur Fino, *Litoral*, n.º 784, 15.11.1969 (excerto republicado no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution my Body*, FCG-CAMJAP, 1998).

137. Cf. Antonino Solmer (dir.), *Manual de Teatro*, Temas e Debates, Lisboa, 2003 (1.ª ed. de 1999), p. 69.

«Trata-se de dar à representação teatral o aspecto duma fogueira devoradora, de levar, pelo menos uma vez ao longo do espectáculo, a acção, as situações, as imagens, àquele grau de incandescência implacável que no domínio psicológico ou cósmico se identifica com a crueldade. [...] não será antes de concedermos ao teatro a sua linguagem própria que lhe daremos os seus poderes específicos de acção. Quer dizer, em vez de continuar a insistir em textos considerados definitivos e sagrados, o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção duma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento.», Antonin Artaud, *O Teatro e o Seu Duplo*, Fenda, Lisboa, 1989 (ed. original de 1938), p. 87. Ernesto refere-se a Artaud por exemplo na entrevista já citada ao *Jornal de Letras e Artes* de Setembro de 1968, totalmente cortada pela censura, ao usar a expressão «cinema da crueldade», certamente colhida em textos de André Bazin (a expressão dará título a uma colectânea de Bazin, editada postumamente em 1975).

138. Entrevista a Fernando Calhau, por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, Maio de 1997, excerto publicado no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution my Body*, FCG-CAMJAP, 1998.

139. Allan Kaprow, «Notes on the Creation of a Total Art» (1958), *Essays on the Blurring of Art and Life* (ed. Jeff Kelley), University of California Press, 1996, p. 12.

140. «O *Happening* opera criando uma rede assimétrica de surpresas, sem clímax ou consumação; esta é a alógica dos sonhos, mais do que a lógica da maioria da arte. Os sonhos não têm sentido do tempo. Nem os *Happenings*. Sem argumento ou discurso racional contínuo, não têm passado. Como o próprio nome sugere, só existem no presente.», Susan Sontag, «Happenings: an art of radical juxtaposition», *Against Interpretation and Other Essays*, Picador USA, New York, 2001 (originalmente publicado em *The Second Coming*, 1962), p. 266.

141. Susan Sontag, *idem*.

142. Entrevista a Fernando Calhau, por Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, Maio de 1997, excerto publicado no catálogo *Ernesto de Sousa — Revolution my Body*, FCG-CAMJAP, 1998.

143. Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), *Essays on the Blurring of Art and Life* (ed. Jeff Kelley), University of California Press, 1996, p. 3.

144. *Idem*, p. 5.

145. Allan Kaprow, «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), *Essays on the Blurring of Art and Life* (ed. Jeff Kelley), University of California Press, 1996, p. 7 (sublinhado meu).

146. *Idem*, p. 9.

147. Segundo dados recolhidos no espólio considerou-se a hipótese de participação dos seguintes artistas: Helena Almeida, André, Areal, Armando Azevedo, Vítor Belém, Júlio Bragança, João Brehem, Fernando Calhau, Constança Capdeville, Alberto Carneiro, Melo e Castro, Noronha da Costa, João Dixo, Ferraz, Lisa Chaves Ferreira, Carlos Gentil-Homem, Ana Hatherly, Álvaro Lapa, Albuquerque Mendes, Jorge Nesbitt, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, Filipe Pires, José Rodrigues, Joana Rosa, Túlia Saldanha, Julião Sarmento, António Sena, Sena da Silva, Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa, Salette Tavares, Mário Varela, Ana Vieira, João Vieira, Pires Vieira; das seguintes instituições ou grupos: Companhia de Ópera Bufa, Grupo Acre, Grupo de Música Contemporânea, Grupo os 4 Vintes, ArCo, CAPC, Curso de Formação Artística da SNBA, Galeria Ogiva; e também um núcleo de artistas portugueses residentes no estrangeiro (ou artistas estrangeiros com fortes afinidades com Portugal): Pedro Andrade, René Bertholo, Lourdes Castro, Graça Pereira Coutinho, Costa Pinheiro, Vítor Pomar, Da Rocha, Alberto Tavares, Artur Varela, Robin Fior, António Lagarto & Nigel Coates, Alvess. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, *op. cit.*, caixa 31.

148. Cf. catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997, em particular texto de João Fernandes, «Perspectiva: Alternativa Zero. Vinte anos depois...», p. 26-27.

149. Cf. João Fernandes, «Perspectiva: Alternativa Zero. Vinte anos depois...», *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997, p. 27.

150. Em *Do Vazio à Pró Vocação* participaram Alberto Carneiro, Ana Vieira, António Sena, Carlos Gentil-Homem, Eduardo Nery, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Vieira, Lourdes Castro e Nuno de Siqueira. Em *Projecto-Ideias* participaram Alberto Carneiro, Alberto Tavares, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Campos, Armando Alves, Artur Rosa, Artur Varela, Carlos Gentil-Homem, Costa Pinheiro, Da Rocha, Eduardo Nery, Ernesto de Sousa, Ernesto Melo e Castro, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Dixo, João Vieira, Jorge Peixinho, José Rodrigues, Júlio Bragança, Philippe Rose, René Bertholo, Ribeiro Telles, Túlia Saldanha. Cf. *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, FCG-CAMJAP, 1998.

151. Cf. Miguel Wandschneider, «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária» in *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, FCG-CAMJAP, 1998, p. 89.

152. Nesta iniciativa participaram Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, João Dixo, Jorge Peixinho, Ernesto de Sousa, Isabel Alves, Túlia Saldanha, entre outros. Cf. *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, FCG-CAMJAP, 1998.

153. A tradução não consegue reproduzir exactamente o original: «an art of which the material “concepts”, as the material of for ex music is sound.», citado por Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, *op. cit.*, p. 131.

154. Originalmente publicado na revista londrina *Studio International*, vol. 178, n.º 915-17, October / November / December 1969. Incluído na antologia *Conceptual Art: A Critical Anthology* (ed. Alexander Alberro e Blake Stimson), MIT Press, 2000.

155. «Ser artista hoje significa questionar a natureza da arte. Se se questiona a natureza da pintura, não se pode questionar a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou a escultura) está a aceitar a tradição que vem atrás. Porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se alguém faz pinturas, é porque aceita (e não questiona) a natureza da arte. É porque aceita que a natureza da arte é a tradição europeia da dicotomia pintura-escultura.», Joseph Kosuth, *op. cit.*, p. 163.

156. *Idem*, p. 165.

157. Nesta distinção entre proposições analíticas e sintéticas, Joseph Kosuth baseia-se num autor da lógica positivista, A.J. Ayer, e em particular no seu livro *Language, Truth and Logic* de 1936. Cf. *idem*.

158. *Idem*, p. 166.

159. Alexander Alberro, «Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977» in *Conceptual Art: A Critical Anthology* (ed. Alexander Alberro e Blake Stimson), MIT Press, 2000, p. xvii.

160. *Idem*, p. xviii. Cf. também Thomas Crow, «1969», *op. cit.*

161. Terry Atkinson, «Introduction», *Art-Language*, citado por Alexander Alberro, *op. cit.*, p. xix. Alberro nota, contudo, que, e passo a parafrasear, enquanto Atkinson ou Baldwin pesquisam a relação entre a obra de arte específica e o discurso sobre arte em geral, ou a função da metalinguagem que sustém os objectos de arte físicos, Kosuth foca a natureza daquilo que é considerado arte, isto é, a relação da definição de arte com a arte, que depende exclusivamente da ideia de arte do artista. Cf. *idem*, p. xx.

162. Originalmente publicado na revista *Artforum*, 5: 10, Summer 1967, incluído em *Conceptual Art: A Critical Anthology* (ed. Alexander Alberro e Blake Stimson), MIT Press, 2000.

163. Alexander Alberro, *op. cit.*, p. xx.

164. *Idem*, p. xvii.

165. Cf. Bruce Altshuler, «Dematerialization: The Voice of the Sixties», *The Avant-Garde in Exhibition*, University of California Press, 1994.

166. Cf. *idem*.

167. Harald Szeemann, «Quando as atitudes se tornam histórias» (entrevista conduzida por Óscar Faria), *Público* (suplemento *Mil Folhas*), 27.10.2001.

168. Cf. Miguel Wandschneider, «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária», *op. cit.*, p. 83-84.

169. Cf. *idem*, p. 86.

170. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, Caixa 84 (a correspondência com o casal Filliou encontra-se também noutras caixas, dedicadas a eventos específicos, como por exemplo nas caixas sobre a *Alternativa Zero*).

171. Cf. Ernesto de Sousa, «Os 100 dias da 5.<sup>a</sup> Documenta», *Ser Moderno... em Portugal*, Assírio & Alvim, 1998, p. 62, nota 10 (originalmente publicado em *Lorenti's*, n.º 11, Fevereiro 1973).

172. A exposição de Szeemann esteve patente em Berna entre 22 de Março e 27 de Abril de 1969. Não há notícia de que Ernesto se tivesse deslocado àquela cidade nesta altura. Há, sim, notícia de que o mês de Abril foi recheado de actividades, mas em território luso: o Encontro do Guincho no dia 3 e actividades daí resultantes, a dinamização da Oficina Experimental, as filmagens de Almada. A exposição esteve depois em Londres, a partir de 28 de Setembro e até ao final do Outono. De 24 de Agosto a 3 de Setembro Ernesto estivera nos Undici Giorni di Arte Colletiva e depois disso trabalhará para a apresentação em Lisboa de *Nós Não Estamos Algueres*. De qualquer forma, dificilmente Ernesto teria visto *When Attitudes Become Form* sem depois escrever sobre a experiência.

173. Em carta a Ângelo de Sousa escreverá que «a *Documenta 5* foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias», carta a Ângelo de Sousa, Lisboa, 19 de Outubro de 1972, citada por Miguel Wandschneider, «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária», *op. cit.*, p. 83.

174. Ver nota 1 neste capítulo.

175. Ernesto de Sousa, Nota s/d, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 31, doc. 1.5 — 9.

176. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, *idem*. Miguel Wandschneider registou os vários projectos do «Colectivo AZ» em «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária», *op. cit.*, p. 98-99, pelo que me escuso de o repetir. Saliento apenas o projecto de um conjunto de seminários para discussão da AZ (com o título «Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea — Alternativa Zero»), a ter lugar em Junho de 1977.

177. Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Wiener. Cf. Bruce Altshuler, «Dematerialization: The Voice of the Sixties», *The Avant-Garde in Exhibition*, University of California Press, 1994.

178. Cf. *idem*.

179. Cf. *idem*.

180. «COMUNICADO N.º 1. 26.07.1976. Assunto: catálogo. Dada a urgência com que estamos a reunir os vários elementos para esta exposição, vamos referir desde já alguns dados relativos ao respectivo catálogo, o qual deverá constituir uma realização válida, tanto individual como colectivamente. Assim: o catálogo terá as seguintes dimensões rigorosas — A4 21x29,7 cm. Pede-se a cada operador, ou a) fornecer desde já os elementos (fotografias,

textos, etc.) referentes à sua participação, ou, b) realizar ele próprio as respectivas páginas (de uma a oito) devendo nesse caso, comunicar-nos previamente o orçamento, para discussão de como se fará a execução final e respectivo financiamento.

Observações: 1. As folhas de catálogo serão colecionadas num volume único, que será considerado como “obra de arte”. 2. Os custos previstos devem primar pela economia, ficando desde já assente que não serão aceites quaisquer soluções luxuosas.», Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 31, doc. 1.5 — 9.

181. «25.08.1976. Caro António Sena: Recebi com muito agrado o teu trabalho, no entanto, e por razões de ordem económica e não só, acho que é do maior interesse que a tua participação no catálogo seja a carta que me escreveste e não a reprodução de todo o teu trabalho. [...]», ao que o artista responde: «26.08.1976. Concordo que a minha participação no catálogo seja a carta que te escrevi [...]. Se quiseres podes também incluir esta carta, dando assim uma melhor ideia do que foi o nosso processo de correspondência relativo à Alternativa Zero.», *idem*.

182. Carta de Jorge Pinheiro a Ernesto de Sousa, 26.08.1976, *idem*. Cf. também Catálogo *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1977.

183. João Fernandes, *op. cit.*, p. 32.

184. Ernesto de Sousa, «Os 100 dias da 5.<sup>a</sup> Documenta», *Ser Moderno... em Portugal*, *op. cit.*, p. 64-65. Logo no ano seguinte, 1973, o título da conferência que leva à 25.<sup>a</sup> Assembleia Geral da AICA (e 9.<sup>o</sup> Congresso) na Jugoslávia, «L'être naïf et l'opération conceptuelle», indica que continua a explorar esta linha de relações. Cf. Miguel Wandschneider, *op. cit.*, p. 86. Não encontrei no espólio, nem no da Biblioteca Nacional, nem no de Isabel Alves, o texto desta conferência.

185. Ernesto de Sousa, «O Estado Zero. Encontro com Joseph Beuys», *idem*, p. 29 (originalmente publicado em *República*, 28.12.1972).

186. *Idem*.

187. *Idem*, p. 28.

188. *Idem*, p. 30.

189. Caroline Tisdall (segundo entrevista a Joseph Beuys em Setembro-Outubro de 1978), *Joseph Beuys*, catálogo da exposição de N. York de 1979 citado por Peter Nesbit, «Crash Course. Remarks on a Beuys Story» in *Joseph Beuys. Mapping the Legacy* (ed. Gene Ray), The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001, p. 7.

190. Georg Jappe, «Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse, 27.09.76» citado por Peter Nesbit, *op. cit.*, p. 9-10.

191. Benjamin H.D. Buchloh, «Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique», *Artforum*, Janeiro 1980, republicado na colectânea *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, 2000, p. 48 (republicado também em apêndice a *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, *op. cit.*).

192. O grau de efabulação da história não é determinável, sabendo-se hoje, porém, que de facto Beuys se despenhou quando pilotava um avião na II Guerra Mundial, embora um ano mais tarde do que contara, a 16 de Março de 1944, caindo na Crimeia e tendo sido entregue num hospital alemão no dia seguinte, onde ficou até 7 de Abril. Cf. *idem*, p. 9, nota 12.

193. Ernesto de Sousa, «Fora de jogo, mas ao contrário», *Vida Mundial*, n.º 1875, 28.08.1975.

194. Cuja adoração foi contestada apenas em 1980, pela mão de Benjamin H.D. Buchloh, num violento ensaio publicado na revista *Artforum*, com o título «Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique», a propósito da primeira grande retrospectiva de Beuys no Guggenheim de Nova Iorque. Nele Buchloh atacava a auto-mitificação do artista, desmontando a sua história como farsa. Mas ia mais longe, acusando-o de recuperar o espírito nacionalista do Romantismo alemão: «No trabalho e mito público de Beuys o novo espírito alemão do período do pós-guerra encontra a sua nova identidade ao perdoar e reconciliar-se prematuramente com as suas próprias reminiscências da responsabilidade por uma das mais cruéis e devastadoras formas de loucura política colectiva que a história já conheceu. Tal como o trabalho de Richard Wagner antecipou e celebrou estas regressões colectivas à mitologia germânica e ao estupor teutónico no contexto da música, antes delas se tornarem o pesadelo real que se propunha destruir a Europa [...], é possível ver no trabalho de Beuys o absurdo seguimento desse pesadelo, uma coda grotesca posta em prática por um pérfido embusteiro. Os especuladores que apostaram no trabalho de Beuys tiveram sucesso: ele estava destinado a tornar-se um herói nacional de primeira água, tendo reinstalado e restaurado aquele sentido de uma — não importa quão louca — identidade histórica e nacionalista.», Benjamin H.D. Buchloh, *op. cit.*, p. 48.

Este ensaio, que causou uma enorme polémica e contestação quando foi publicado, passou, no entanto, a ser referência, desde então, para todo o crítico ou historiador que escrevesse sobre Beuys. Recentemente Buchloh reconsiderou a sua abordagem de 1980, reconhecendo que Joseph Beuys, nos anos 50 e 60, foi o primeiro artista a lidar com o trauma do Holocausto e a problematizar no seu trabalho a produção cultural depois de Auschwitz, e que foi pioneiro naquilo que se veio a chamar arte ecológica. Mas volta a criticar a forma como Beuys recuperou e renovou a imagem do «artista como ser privilegiado, um profeta que providencia formas mais profundas ou mais elevadas de conhecimento trans-histórico a uma audiência que é fortemente dependente e necessitada de revelações epifânicas.», Benjamin H.D. Buchloh, «Reconsidering Joseph Beuys: Once Again» in *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, *op. cit.*, p. 82.

195. Ernesto de Sousa, «O Estado Zero. Encontro com Joseph Beuys», *op. cit.*, p. 33.

196. *Idem*.

197. *Idem*, p. 34.

198. A título de curiosidade, cite-se o seguinte postal de Vostell para Ernesto, de Berlim, com a data 4.06.1979: «Nosotros sentimos muy fuerte y agradecida el cariño de los artistas portugueses. Ernesto es destinto todavía, es un hombre sabio con la posibilidad de

*catalisador*, isso es parte de su obra, su enseñanza, y su amor para el Portugal! W.V.», Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 85.

199. A SACOM 1 foi em Janeiro de 1978. Ernesto participou com documentação sobre as exposições *Do Vazio à Pró-Vocação*, *Projectos-Ideias*, *Alternativa Zero*, duas obras da série *This is my Body*, uma performance a partir da projecção de *Revolution My Body n.º 2 (expanded-cinema)*. A SACOM 2 ocorre em Abril de 1979, e Ernesto organiza a participação de um núcleo de artistas portugueses: Alberto Carneiro, António Barros, Cão Pestana, Cerveira Pinto, Ernesto de Sousa, Joana Rosa, João Vieira, José Barrias, Julião Sarmento, Mário Varela, Monteiro Gil, Tília Saldanha — que estiveram presentes; Fernando Calhau, Helena Almeida, Irene Buarque, José Carvalho, José Conduto — que não estiveram presentes, mas enviaram obras. Na SACOM 3 participará com Fernando Pernes e João Vieira num seminário de artistas e teóricos sobre o tema «A arte no final do século XX». Cf. *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, *op. cit.*

200. Joseph Beuys em conversa com Ernesto de Sousa, incluída em «O Estado Zero. Encontro com Joseph Beuys», *op. cit.*, p. 35.

201. Ernesto de Sousa, «Arte Sociológica» (rubrica Artes Plásticas), *Vida Mundial*, n.º 1868, 3.07.1975. Ernesto terá tido conhecimento do texto de Kosuth e da sua «evolução» através, segundo refere, de um artigo de Bernard Teysse, «L'Art Sociologique», *Opus*, n.º 55, Abril 1975.

202. Cf. Ernesto de Sousa, «A Tradição como Aventura», *Ser Moderno... em Portugal*, *op. cit.* (originalmente publicado no catálogo da exposição com o mesmo título, Galeria Quadrum 1978).

203. Em muitos dos textos incluídos no volume editado pela Assírio & Alvim poder-se-ão encontrar estas linhas de continuidade que referi, mais ou menos desenvolvidas, mais ou menos acrescidas de outras referências, a propósito de José Rodrigues, Helena Almeida, Melo e Castro, Ana Hatherly, Fernando Calhau, etc. Cf. *Ser Moderno... em Portugal*, *op. cit.*

204. Ernesto de Sousa, «Ángelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance de todas as mãos», *Ser Moderno... em Portugal*, *op. cit.*, p. 127-128 (originalmente publicado em *Colóquio Artes*, n.º 23, Junho 1975).

205. Alberto Carneiro citado por Ernesto de Sousa, «Alberto Carneiro. A arte ecológica e a reserva lírica», *idem*, p. 146 (originalmente publicado em *Colóquio Artes*, n.º 16, Fevereiro 1974).

206. Frase da autoria, segundo indica Ernesto, de um artista de Liverpool, Adrian Henri. Cf. Ernesto de Sousa, «Fernando Calhau e o vazio como angústia», *idem* (originalmente publicado em *Colóquio Artes*, n.º 27, Abril 1976).

207. Ernesto de Sousa, «Helena Almeida e o vazio habitado», *idem*, p. 162 (originalmente publicado em *Colóquio Artes*, n.º 31, Fevereiro 1977).

208. Cf. Ernesto de Sousa, «João Vieira. Da letra ao texto. Do texto ao contexto», *idem* (originalmente publicado em *Colóquio Artes*, n.º 42, Setembro 1979); «Performar»,

*Opção*, n.º 101, 30.03.1978; «Meeting as art ou per formare», *Ernesto de Sousa — Itinerários*, Secretaria de Estado da Cultura, 1987 (texto para III Symposium International d'Art Performance, Maio/Junho 1981, Lyon).

## NOTAS FINAIS

1. Miguel Wandschneider, «Descontinuidade biográfica e invenção do autor», *op. cit.*, p. 17.

2. Como exemplo, mencione-se o episódio passado com Fonseca e Costa no cine-clube Imagem, em que aquele protestava contra a exibição de *Diário de Um Pároco de Aldeia*, de Robert Bresson, por considerá-lo um «filme católico», perante a perplexidade da direcção, que era encabeçada por Ernesto. Cf. Ernesto de Sousa, Espólio D6, Biblioteca Nacional de Lisboa, caixa 26, doc. 1.4.3.

3. «[...] Não nego a sua importância [dos filmes *Dom Roberto* e *Pássaros de Asas Cortadas* de Artur Ramos], mas sem que tivesse directa influência em nós. Terão sido a concretização do velho sonho dos Cineclubes, que era o de passarem de meros animadores culturais a agentes dinâmicos da transformação do cinema em Portugal. Isso não aconteceu: o filme de Ernesto de Sousa transformou-se num objecto mítico, no qual se depositavam todas as esperanças, mas que desapontou as pessoas; o filme do Artur Ramos desapontou ainda mais [...]. São talvez a pré-história do que nós viemos a fazer e é essa a sua importância. Ressalvo apenas as referências chaplinianas de Ernesto de Sousa que terão feito envelhecer um pouco melhor o *Dom Roberto*. . . Penso até que fizemos os nossos filmes como uma reacção ao velho cinema, mas em parte também a estes dois filmes, em particular ao *Pássaros de Asas Cortadas*. . .», Fernando Lopes, *Cinema Novo Português*, Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 59.

4. Eurico da Costa considerou o filme «distanciado das realidades humanas que nos rodeiam», o que atribuía à «visão muito subjectiva e pessoal da problemática que envolve o tema», acrescentando: «E parece-nos deslocado, e até um pouco absurdo, falar, a propósito de uma obra de características artísticas tão limitadas, de problemática de qualquer ordem (estética, ética ou social) quando é um facto que ela não transpore em *Dom Roberto* a não ser, talvez, para alguns iniciados. [...] A dureza da sua vida [dos elementos da sociedade representada] e o respeito que nos devem merecer não podem conformar-se com uma visão que, por ser deformada ou superficial e contrariar uma realidade, só pode ter como resultado uma maior alienação desses elementos.», Eurico da Costa, «*Dom Roberto*, no Império», *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n.º 134-5, Maio-Junho 1962. Veja-se ainda o violentíssimo ataque de Artur Portela Filho, «O malogro total de *Dom Roberto* ou a auto-destruição de um crítico», *Jornal do Fundão*, 17.06.1962, que se dedica sobretudo a identificar o que entende como incongruências no filme, como seja o roubo de uma galinha com gente a ver,

a falta de verismo no retrato do povo, o homem dos fantoches que esconde a boca para falar, etc. Veja-se também as defesas de Ernesto de Sousa, em particular nas entrevistas «“*Dom Roberto* é um filme para os mal-aventurados”, disse-nos Ernesto de Sousa», *Jornal de Letras e Artes*, 13.06.1962, e «Discutiram *Dom Roberto* com o realizador Ernesto de Sousa os amigos do «Diário de Lisboa-Juvenil»», *Diário de Lisboa*, 24.06.1962.

5. Eurico da Costa focou particularmente este ponto, na crítica por ele assinada citada na nota anterior.

6. Ernesto de Sousa, «“*Dom Roberto* é um filme para os mal-aventurados”, disse-nos Ernesto de Sousa», *Jornal de Letras e Artes*, 13.06.1962.

7. Cunha Telles, «Primeira fase do “cinema novo”: entrevista com Cunha Telles», *Cinema Novo Português*, Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 50.

8. Regina Guimarães, «*Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa», 2000. Folha volante distribuída numa exibição do filme de Ernesto de Sousa.

9. Miguel Wandschneider, «Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária», *op. cit.*, p. 67.

10. Também a Association of Cinematograph Television and Allied Technicians, de Londres, enviou um telegrama a Salazar, e foi enviada uma carta para embaixada portuguesa em Roma de Alberto Jacometti em nome de «Notizie ARCI». Georges Sadoul também escreveu uma missiva de solidariedade.

11. Cf. Miguel Wandschneider, «Descontinuidade biográfica e invenção do autor», *op. cit.*, p. 17.

12. Arnaldo Saraiva, «Sanguineti, a vanguarda e a vanguarda em Portugal», introdução a Edoardo Sanguineti, *Ideologia e Linguagem*, Portucalense Editora, Porto, 1972 (ed. original de 1965), p. xxiv.

13. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998; Georges Didi-Huberman, «Savoir-mouvement (L'homme qui parlait aux papillons)», prefácio ao livro citado de Philippe-Alain Michaud.

14. Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 239.

15. *Idem*, p. 228.

16. Philippe-Alain Michaud e Georges Didi-Huberman, *idem*.

17. Giorgio Agamben, «Aby Warburg and the Nameless Science» (1975) in *Potentialities*, Stanford University Press, 1999, p. 94.

18. Georges Didi-Huberman, «Savoir-mouvement (L'homme qui parlait aux papillons)», *op. cit.*, p. 8.

19. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 400.

20. Ernesto de Sousa, «Ser moderno... em Portugal», *Ser Moderno... em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo), Assírio & Alvim, 1998, p. 21. (originalmente publicado em *Opção*, 20.07.1978 e catálogo *ARTEFIERA78*, Bolonha.



## CRONOLOGIA BIBLIOGRÁFICA DE ERNESTO DE SOUSA

- Jornal manuscrito *A Pátria* (dir. José Ernesto M. Frade) — Liceu Camões, n.º 1 e 2, s/d.
- 1936
- «Descrição: Uns dias em Montachique», texto da participação de Ernesto de Sousa no concurso literário do Liceu Camões.
- 1938
- «Res Lusitanorum: D. João V», *Gente Nova: folha académica* (dir. José Ernesto M. Frade de Sousa), Lisboa: Associação Escolar do Liceu Camões, n.º 0, Janeiro
- «A tempestade», *Gente Nova: folha académica* (dir. José Ernesto M. Frade de Sousa), Lisboa: Associação Escolar do Liceu Camões, n.º 1, Fevereiro
- «Fábula 1: o mocho», n.º 2, *Gente Nova: folha académica* (dir. José Ernesto M. Frade de Sousa), Lisboa: Associação Escolar do Liceu Camões, Março
- «Fábula 2: a borboleta»; «Res Lusitanorum: os templários-ordem de Cristo», *Gente Nova: folha académica* (dir. José Ernesto M. Frade de Sousa), Lisboa: Associação Escolar do Liceu Camões, n.º 3, Abril
- «Notícias sobre exposições nas escolas Lusitana e António Arroio», *Gente Nova: folha académica* (dir. José Ernesto M. Frade de Sousa), Lisboa: Associação Escolar do Liceu Camões, n.º 4, [?]
- «Fábula 3: o boi»; «notas à margem»; «Res Lusitanorum: Sé de Lisboa, sua fundação», *Gente Nova: folha académica* (dir. José Ernesto M. Frade de Sousa), Lisboa: Associação Escolar do Liceu Camões, n.º 5, Novembro
- «Fábula 4: Mestre pardal»; «Notas à margem»; «Res Lusitanorum: Sé de Lisboa, cristãos moçárabes» (para n.º 6 de *Gente Nova?*)
- 1942
- «Uma atitude em face da ciência», *Horizonte* (dir. Joel Serrão), Lisboa: Associação de Estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa, 20.02
- «A propósito da ciência: algumas notas», *Horizonte* (dir. Joel Serrão), Lisboa: Associação de estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 2, 8.03

- «A matéria cristalina: o que é um cristal»,  
*Horizonte* (dir. Joel Serrão), Lisboa:  
 Associação de estudantes da Faculdade  
 de Letras de Lisboa, n.º 3, 23.03
- «Jean Perrin», *Horizonte* (dir. Joel Serrão),  
 Lisboa: Associação de estudantes da  
 Faculdade de Letras de Lisboa, n.º 7,  
 5.06
- 1947
- 1945
- «Who is Cardoso?», Junho, inédito ou não  
 localizado
- 1946
- «O significado da pintura de Rembrandt»,  
 jornal *ICL: jornal do alunos do Instituto  
 Comercial de Lisboa*, Lisboa: Associação  
 de alunos, ex-alunos e diplomados da  
 ICL, n.º 21, 15.06
- «Da universalidade da pintura portuguesa»,  
*Seara Nova*, n.º 984, 22.06
- «Três pintores do nosso tempo», *Mundo  
 Literário*, n.º 12, 27.06
- «Rumos da pintura», *Seara Nova*, n.º 990,  
 3.08
- «Rumos da pintura: o tema», *Seara Nova*,  
 n.º 993, 24.08
- «A arte e o público», *Seara Nova*, n.º 998,  
 28.09
- [carta ao director], *Mundo Literário*, n.º 24,  
 19.10
- «Em defesa do moderno», *Seara Nova*,  
 n.º 1000, 26.10
- «O gosto e os críticos», *Seara Nova*,  
 n.º 1009, 30.11
- «Comentário à exposição de Raquel Roque  
 Gameiro», *Seara Nova*, n.º 1014, 4.01
- «Comentário à exposição de Leal da Câ-  
 mara», *Seara Nova*, n.º 1023, 8.03
- «Comentário ao livro “Rodin” de Manuel  
 Mendes», *Seara Nova*, n.º 1027, 5.04
- «2.ª exposição geral de artes plásticas»,  
*Seara Nova*, n.º 1035, 31.05
- «Júlio Pomar — considerações sobre a  
 sua obra», *Vértice*, Lisboa: Mario  
 Braga, vol. IV, n.º 52, Novembro/De-  
 zembro
- 1948
- «Crítica ao livro “Espanha Artística —  
 notas de Viagem” de Adriano de Gus-  
 mão» e «Artes plásticas» *Mundo Literá-  
 rio*, n.º 53, 1.05
- «III Exposição geral de artes plásticas»,  
 artigo não localizado (a III Exposição  
 Geral da SNBA foi neste ano)
- 1949
- «4.ª Exposição Geral de Artes Plásticas»,  
 «Van Gogh de Mário Dionísio», «Intro-  
 dução a uma história de arte de An-  
 tónio Pedro», *Portucale*, n.º 21-22  
 (2.ª série), Maio-Agosto
- «Cinema europeu», *Shell News*, n.º 273,  
 Julho-Agosto
- «Panorama do cinema contemporâneo:  
 cinema americano», *Shell News*, n.º 274,  
 Setembro-Outubro

- «Panorama do cinema contemporâneo: segunda renascença do cinema francês», *Shell News*, n.º 275, Novembro-Dezembro
- 1950
- «Crónica de Paris: Jean Gabin», *Diário de Lisboa*, 19.03
- «Como se faz um filme», *Ver e Crer*, Lisboa (dir. José Ribeiro dos Santos), n.º 56, Março
- «Panorama do cinema contemporâneo: não esqueçamos a curta metragem», *Shell News*, n.º 276, Janeiro-Março
- «Brevíssima história do cinema contemporâneo: I. O cinema mudo», *Shell News*, n.º 279, Setembro-Outubro
- «Brevíssima história do cinema: II. O cinema sonoro», *Shell News*, n.º 280, Novembro-Dezembro
- 1951
- «Ainda a curta metragem», *Shell News*, n.º 281, Janeiro-Fevereiro
- «Lima de Freitas», *A Arquitectura Portuguesa*, n.º 164 (3.ª série), Janeiro-Março
- «Notícias de Paris: o cinema francês à procura de novos talentos», *Jornal Magazine de Mulher*, n.º 11, Maio
- «Pagnol diz ter feito em 33 o que faz a actual nova escola do cinema americano», *Diário de Lisboa*, 9.09
- «Museu do Cinema», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 11, Setembro
- «Manuel Ribeiro de Pavia», *Portucale*, n.º 1-2 (3.ª série), Dezembro
- 1952
- «Henri Vidal», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 13, Janeiro
- «Edwige Feuillère», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 14, 13.03
- «Beatriz Costa», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 15, 20.03
- «René Clair», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 16, 27.03
- «Notícias de Paris: um museu vivo», *Jornal Magazine de Mulher*, n.º 20, Abril
- «Raul de Anda», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 21, 1.05
- «Entrevista a Christian-Jaque», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 22, 8.05
- «5.º festival internacional do filme (Cannes)», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 23, 15.05
- «Chevalier empreende a grande cavalgada a caminho de si próprio», *Diário de Lisboa*, 10.06
- «Entrevista a René Clair», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 26, 12.06
- «"On Tourne"... nos estúdios de Paris», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 27, 26.06
- «Bibliotecas cinematográficas», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 28, 3.07
- «O cinema e as artes plásticas», *Imagem* (dir. Baptista Rosa), Lisboa, n.º 31, Novembro
- 1953
- «O que é a latensificação»; «Perspectiva sonora», *Plano Focal*, Lisboa, n.º 1, Fevereiro

- «Como realizar planos sonoros», *Plano Focal*, Lisboa, n.º 2, Março
- «Daniel Maschet»; «Cor sonora», *Plano Focal*, Lisboa, n.º 3, Abril
- «Man Ray (entrevista)» (texto republicado em *Opção*, 27.08.1978, com o título «Man Ray e ainda a fotografia») e «O que é o clube de ensaio da radiodifusão francesa», *Plano Focal*, Lisboa, n.º 4 Maio-Junho
- 1954
- «Uma montagem de ideias: “filmes enfim falados” ou “filmes do silêncio”?»; «Problemas do cinema português: a preparação dos argumentos»; «Crítica: *O Capote* de Lattuada ou O Elogio da Alegoria»; «Crítica: *O Cangaceiro* de Lima Barreto», *Imagem*, n.º 1, Janeiro
- «Do cinema sem definições»; «Crítica: *Aquela Loira!* de Jacques Becker»; «Crítica: *Julius Cesar* de Mankiewicz», *Imagem*, Lisboa, n.º 2, Fevereiro
- «Os “filmezinhos” de aventuras de John Huston»; «Crítica: *Les Vacances de M. Hulot*»; «Crítica de livros: *O Moderno Cinema Italiano* de Vitoriano Rosa», *Imagem*, Lisboa, n.º 3, Abril
- «Problemas do cinema português: O problema do estilo»; «Crítica: *Le fruit défendu* de Henri Verneuil», *Imagem*, Lisboa, n.º 4, Maio
- «Introdução à estética: Há uma estética cinematográfica?»; «Crítica de livros: *História geral do cinema* de Georges Sadoul, *Petit cinéma sentimental* de Nino Frank, *Les deux cent mille situa-*
- tions dramatiques* de E. Souriau», *Imagem*, Lisboa, n.º 5, Junho
- «Crónica de Paris: do “grisbi” ao amor adolescente»; «resposta a João Maria Bordalo Pinheiro», *Imagem*, Lisboa, n.º 7, Agosto
- «À procura do absoluto (a propósito do *Europa 51* de Rossellini)»; «Cinema e pintura»; «Introdução a Teatro e Cinema»; «Crítica: Um cinema impuro», *Imagem*, Lisboa, n.º 8, Setembro
- «Apontamentos sobre o panorama do cinema francês contemporâneo»; «Crítica de publicações», *Imagem*, Lisboa, n.º 9, Outubro
- «Do progresso nas adaptações», *Imagem*, Lisboa, n.º 10, Novembro-Dezembro
- 1955
- «Shakespeare: Primeiro conhece-te a ti próprio!»; «Crónica de Paris», *Imagem*, Lisboa, n.º 11, Janeiro
- «O cinema americano: como se fazem heróis?»; «Crítica: *Romeu e Julieta* de Renato Castellani», *Imagem*, Lisboa, n.º 12, Fevereiro
- «Caiçara e tico-tico no Fubá», *Imagem*, Lisboa, n.º 13, Junho
- «Definição de um estilo»; «Crítica: *La Strada* de Federico Fellini», *Imagem*, Lisboa, n.º 14, Outubro
- 1956
- «Encontro com Jean Michel», *Diário de Lisboa*, 16.09

- «Panorama dos últimos filmes», *Imagem*, Lisboa, n.º 15, Julho
- «Jornal do cinema», *Imagem*, Lisboa, n.º 16, Agosto
- O Argumento Cinematográfico*, Sequência, Lisboa
- A Realização Cinematográfica* (Antologia de textos organizada por Ernesto de Sousa, Adelino Cardoso e Fonseca e Costa), Sequência, Lisboa
- 1957
- «Manuel Ribeiro de Pavia», *Vértice* (dir. Mário Braga), Lisboa, n.º 164, Maio (republicação de texto na *Portucale*, Dezembro 1951)
- «Encontro em Marly», *Imagem*, Lisboa, n.º 17, Junho
- «Jornal do Cinema», *Imagem*, Lisboa, n.º 18, Agosto
- «Joshua Logan e a esperança americana»; «Nota sobre a morte de Jean Michel», *Imagem*, Lisboa, n.º 19-20, Outubro-Novembro
- 1958
- «Crítica: *D. Quixote* de Kozintsev e *Otelo* de Yutkevitch», *Imagem*, Lisboa, n.º 21, Março
- «Crítica: *Oeil pour Oeil* de André Cayatte», *Imagem*, Lisboa, n.º 23, Setembro
- «Dov'è la libertà?», *Imagem*, Lisboa, n.º 24, Novembro
- «O Natal na arte portuguesa», *Revista Shell*, n.º 327, Novembro-Dezembro (texto retomado com poucas alterações em «Um Natal humilde e intimista», *Diário Popular*, 24.12.1967)
- 1959
- «Do abstracto ao concreto», *Seara Nova*, n.º 1359, Janeiro
- «O realismo e os monstros», *Seara Nova*, n.º 1360, Fevereiro
- «Crítica: *Mon Oncle* de Jacques Tati», *Imagem*, Lisboa, n.º 25, Fevereiro
- «Notas sobre belas-artistas: das últimas exposições convém destacar três», *Seara Nova*, n.º 1361, Março
- «Crítica: *O vagabundo de Montparnasse* de Jacques Becker», *Imagem*, Lisboa, n.º 26, Março
- «Aspectos da Escultura em Portugal (I a XV)», *Seara Nova*, n.º 1361 a 1389-90, Março 1959 a Julho-Agosto 1961 (sobre origem desta série «Quem estudará este país de granito e de estuque?» em *Abril*, n.º 4, Maio 1978)
- «O academismo contra o progresso», *Seara Nova*, n.º 1362, Abril
- «Naturalismo e realismo», *Seara Nova*, n.º 1363, Maio
- «Crítica: *The roots of heaven* de John Huston», *Imagem*, Lisboa, n.º 28, Maio
- «Notas sobre belas-artistas: a 1.ª exposição dos alunos da ESBA do Porto», *Seara Nova*, n.º 1364, Junho
- «Crítica: *Fugiu um condenado à morte* de Robert Bresson», *Imagem*, Lisboa, n.º 29, Junho
- «Crítica: *La mort en ce jardin* de Luis Buñuel», *Imagem*, Lisboa, n.º 30, Julho

«Crítica: *Hot spell* de Daniel Mann», *Imagem*, Lisboa, n.º 31, Agosto  
 «O espectáculo e o espectador», *Seara Nova*, n.º 1367, Setembro  
 «Notas sobre belas artes: os pobres do século XVI ao século XX», *Seara Nova*, n.º 1368, Outubro  
 «Homenagem a um herói do nosso tempo»; «Nota sobre artes plásticas: 3.ª exposição de gravura portuguesa contemporânea», *Seara Nova*, n.º 1370, Dezembro  
 «O mar na arte portuguesa», *Revista Shell*, n.º 331, Novembro-Dezembro  
 «Uma alfândega do séc. XVII», *Nauticus*, Novembro

1960

*O que é o cinema*, Arcádia

«Todo o romantismo se concreta...», texto em catálogo da exposição de Lima de Freitas na Galeria de Exposições do *Diário de Notícias*, 22 de Abril a 1 de Maio

Nota biográfica de José-Augusto França, publicada nas guardas da capa do seu livro *Dez anos de Cinema*, Sequência. O livro foi publicado em 1960 e a nota é datada de 31.07

*Júlio Pomar*, Lisboa, Artis (coleção Arte Contemporânea)

«Notas sobre artes plásticas: a exposição de um série de quadros de Rouault», *Seara Nova*, n.º 1371, Janeiro-Fevereiro

«Exposições colectivas e individuais», *Seara Nova*, n.º 1375, Maio

«Os que fazem cinema em Portugal», *Imagem*, Lisboa, n.º 34, Setembro

«SNBA: 3.º salão de arte moderna e exposição do grupo KWWY», *Seara Nova*, n.º 1381-82, Novembro-Dezembro

1961

«As formas e as cores do pão de cada dia (notas sobre a iconografia da culinária)», *Banquete: revista portuguesa de culinária* (dir. Maria Emília Cancela de Abreu), n.º 11, Janeiro, CIDLA, Lisboa [Hasta 1950, el neorealismo...], catálogo exposição de Lima de Freitas em Madrid, sala Abril, 2 a 16 de Janeiro

«Ainda não há muito tempo era correcto dizer-se: África é um continente sem história», catálogo Exposição de Arte Indígena, Semana de Arte e Folclore Africano, Lisboa

«Falando de cinema português com Ernesto de Sousa», *Via Latina* (AAC), n.º 130, Coimbra, 19.04

*Lima de Freitas*, Artis

1962

Participação de Ernesto de Sousa no *Dicionário da pintura universal* (org. Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão e José-Augusto França), Lisboa: Estudos Cor, 1962 (1.º vol.), 1964 (2.º vol.), nas entradas: «Cartaz», «Fotografia», «Popular (pintura)», «Publicidade», «Manet, Édouard», «Menzel», «Maris», «Millet, Jean-François», «Monet, Claude», «Monticelli», «Mori-sot, Berthe», «Pissarro, Camille», «Puvis

- de Chavannes», «Rousseau, Theodore», «Rysselberghe», «Sisley, Alfred», «Vijée-Lebrun, Marie Elisabeth», «Orozco, José Clemente», «Rivera, Diego».
- «Dom Roberto é um filme para os mal-aventurados» (entrevista), *Jornal de Letras e Artes*, n.º 37, 13.06
- «Discutiram *Dom Roberto* com o realizador Ernesto de Sousa os amigos do Diário de Lisboa — Juvenil», *Diário de Lisboa*, 24.06
- «Entrevista com Ernesto de Sousa», *Notícias da Figueira*, 8.09
- «Relativamente ao nosso cinema...» (entrevista), *República*, 12.09
- «Todo um caminho a percorrer», *Jornal de Notícias*, Porto, 10.11
- «No me gusta la palabra emigrante», *Jornal de Notícias*, Porto, 11.11
- «Se tens um amigo marroquino», *Jornal de Notícias*, Porto, 13.11
- «Fátima ou o encanto da mulher velada», *Jornal de Notícias*, Porto, 15.11
- «Quando as árvores tombam decepadas», *Jornal de Notícias*, Porto, 18.11
- 1963
- «Bergman no Cerco» (mesa-redonda), *Cartões do Cinema*, n.º 2, Lisboa
- Ciclo de colóquios «O povo nas artes e nas letras», Lisboa, Associações de Estudantes (ES dirige colóquio sobre cinema)
- «A paz é um templo», *Jornal de Notícias*, Porto, 10.03
- «Um chá de hortelã», *Jornal de Notícias*, Porto, 11.03
- «Se tu sentares alguém à tua mesa», *Jornal de Notícias*, Porto, 13.03
- «História de uma paixão», *Jornal de Notícias*, Porto, 14.03
- «Casablanca by night», *Jornal de Notícias*, Porto, 15.03
- «Quando eu fui preso em Ujda», *Jornal de Notícias*, Porto, 16.03
- «Carta aberta ao Manuel de Azevedo», *Diário de Lisboa* (Suplemento «Êxito»), 9.04
- «A náusea e a independência», *Jornal de Notícias*, Porto, 13.04
- «A mais terrível fronteira do mundo», *Jornal de Notícias*, Porto, 15.04
- «Uma guerra, insólito brinquedo», *Jornal de Notícias*, Porto, 16.04
- «Uma noite para aprender», *Jornal de Notícias*, Porto, 18.04
- «Uma França», *Jornal de Notícias*, Porto, 20.04
- «Orão — uma cidade com medo», *Jornal de Notícias*, Porto, 21.04
- «Si Omar, um capitão», não publicado
- «Como morre um boi», não publicado
- «O que sei eu (entrevista com o coronel Boumediene)», não publicado
- «O sinal laranja», não publicado
- «Yasmina», não publicado
- «O monumento», não publicado
- 1964
- «Artes gráficas, veículo de intimidade», catálogo da exposição de Armando Alves, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Janeiro
- Colóquio «Perspectivas de um novo cinema português», Lisboa, Comissão Pró-

- Associação dos Estudantes de Medicina de Lisboa, 17.02
- «Belas artes e malas artes num país barroco I: uma exposição falhada e um belo livro», *República* (Suplemento *Artes e Letras*), 21.02
- Colóquio «Cerâmica e imaginários», Lisboa, Associações de Estudantes, 13.03 (colóquio dirigido por ES no âmbito dos «Ciclos de divulgação de Etnologia, Cultura Popular, Ciências Sociais e Economia», que teve lugar no I.S.T., no dia da inauguração da exposição com o mesmo nome)
- «Para uma introdução ao conhecimento da arte popular», *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, n.º 140, 3.06
- «Belas artes e malas artes num país barroco II: inquietação sobre a escultura portuguesa», *República* (Suplemento *Artes e Letras*), 17.07
- «Belas artes e malas artes num país barroco III: “L’ eclissi del sacro” e ainda a escultura portuguesa», *República* (Suplemento *Artes e Letras*), 4.9
- «Conhecimento da arte moderna e arte popular», *Arquitectura: revista de arte e construção* (dir. Rui Mendes Paula), Lisboa: Iniciativas culturais arte e técnica, n.º 83, Setembro
- «O que é a arte popular», catálogo exposição *Quatro Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginário*, Galeria Divulgação, Lisboa
- «O conhecimento do moderno em arte», catálogo exposição Rosa Ramalho, Porto
- 1965
- «Porquê *O Mundo a Seus Pés* de Orson Welles é o filme mais importante do cinema moderno», *Boletim do Cineclub de Porto*, Janeiro
- A Pintura Neo-Realista Portuguesa*, Lisboa: Artis (colecção Arte Portuguesa Contemporânea)
- Manuel Ribeiro de Pavia* (obra não publicada à data da morte de Ernesto de Sousa), Novembro
- «Conhecimento da arquitectura portuguesa: uma descoberta por fazer», *Arquitectura*, n.º 88, Maio-Junho
- «Evolução de Ernesto de Sousa: do azul da Prússia à revolução eidética», *Jornal de Notícias*, 5.08
- «”Belarmino” e a triste alegria de ser português», *Plano — cadernos antológicos de cinema e teatro*, n.º 23, Dezembro
- «Nota sobre a encenação de *Desperta e Canta*», programa da peça *Desperta e Canta* de Clifford Odets, Teatro Experimental do Porto, Dezembro
- Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Ecma, Porto (2.ª edição Lisboa: Livros Horizonte, 1973)
- 1966
- «Nota sobre a encenação de *O Gebo e a Sombra*», programa da peça *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão, Teatro Experimental do Porto, Março

1967

Comunicação «Oralidade — futuro da arte?», 29.03 (texto para o 1.º encontro de críticos de arte portugueses, organizado pela AICA, no Centro Nacional de Cultura; mesmo que «Grafismo e oralidade», publicado na *Colóquio Artes*)

Colóquio «A situação das artes plásticas em Portugal», Lisboa, Grémio dos Industriais Gráficos (org. Urbano Tavares Rodrigues)

«Observações de Ernesto de Sousa sobre algumas peças de Rosa Ramalho», Catálogo da exposição de Rosa Ramalho na Biblioteca Municipal de Famalicão, Julho

«O exotismo e o espaço na arte portuguesa quinhentista», *Arquitectura: revista de arte e construção* (dir. Rui Mendes Paula), Lisboa: Iniciativas culturais arte e técnica, n.º 97, Março-Abril (republicado em 1983, por ocasião da 17.ª Exposição de Arte e Cultura Europeia, no *Diário de Lisboa* de 4.05.1983, na revista *Forum* e na revista *Atlantis* da Tap)

«Um Natal humilde e intimista», *Diário Popular*, 24.12

1968

Catálogo exposição de Franklin e Quintino Vilas Boas na Biblioteca Municipal de Famalicão, Abril, com texto de ES «Aculturação e Arte Decorativa» (também no catálogo da exposição *4 artistas*

*populares do norte*) e «Observações de Ernesto de Sousa sobre algumas peças expostas»

«Ernesto de Sousa: o novo cinema é um novo cinema... moralmente falando», *Diário de Lisboa*, 23.04

«Interessa-se pela literatura? Depoimentos de quatro realizadores cinematográficos», *A Capital*, 16.10

«Souza-Cardoso: um homem e uma obra estão vivos e à espera», *A Capital*, 18.12

Entrevista a *Jornal de Letras e Artes*, Setembro, não publicada (totalmente cortada pela censura)

1969

«Almada: um nome de guerra», *Arquitectura: revista de arte e construção* (dir. Rui Mendes Paula), Lisboa: Iniciativas culturais arte e técnica, n.º 110, Julho-Agosto

«Artes plásticas: Duas pinturas opostas», *Vida Mundial*, n.º 1587, 7.11

«Artes plásticas: Renascimento do teatro total», *Vida Mundial*, n.º 1588, 14.11

«Ernesto de Sousa: a procura inquieta», *Litoral*, 15.11

«Artes plásticas: Galerias, prémios, comemorações, prestígio, promoção... dinheiro», *Vida Mundial*, n.º 1589, 21.11

«Ernesto de Sousa: a procura inquieta», *Litoral*, 22.11

«Artes plásticas: Nostalgia da pintura e anti-pintura», *Vida Mundial*, n.º 1590, 28.11

*Entrevistas com Almada Negreiros* (com Mário Castrim e Vitor Silva Tavares), transcrição dactiloscrita

- 1970
- «Anti-cinema», destinado a *Jornal de Letras e Artes*, não publicado
- Conferência «Arte e anti-arte», Vigo, Jornadas Galaico-Portuguesas, Fevereiro
- Conferência «Arte popular e arte ingénua», Lisboa, XXIX Congresso Luso-espanhol para o Progresso das Ciências, 31 de Março a 4 de Abril, publicada em Separata das Actas do Colóquio 2, Tomo III
- Livro *Humor* de Carlos Gentilhomem, com texto-carta de ES, publicado no âmbito da exposição de alunos do CFA
- «Ainda não filmei as varinas todas» [entrevista], *Diário de Lisboa*, 16.04
- Comunicação «O romantismo e a sensibilidade ingénua», Lisboa, 1.º Colóquio sobre Estética do Romantismo em Portugal, 17.05
- «C.F.A.: perfectibilidade permanente três professores do C.F.A., Adriano de Gusmão, Rui Mário Gonçalves e Ernesto de Sousa, em diálogo com Rocha de Sousa», *Diário de Lisboa*, 23.07
- «Sobre “exercício de comunicação poética” e muitas outras coisas» (entrevista), *A Capital* (Suplemento Literatura e Arte), 5.08
- «A primadona (resposta a Mário Cesariny)», *A Capital*, 9.09 (Nota: o artigo de Cesariny que motiva a resposta é de 19.08)
- «Chegar depois de todos com Almada Negreiros», *Colóquio: revista de artes e de letras* (dir. Reynaldo dos Santos e José-Augusto França), n.º 60, Outubro
- «Um escultor ingénuo», *Colóquio: revista de artes e de letras* (dir. Reynaldo dos Santos e José-Augusto França), n.º 61, Dezembro
- Colóquio «Teatro», Lisboa Clube 1.º Acto (Algés)
- 1971
- «Ernesto de Sousa prepara *Almada, Nome de Guerra*», *A Capital*, 2.01
- «Crítica ou recusa (carta a Rocha de Sousa)», *Diário de Lisboa*, 20.05
- «Ernesto de Sousa — um antfilme — *Almada, um Nome de Guerra*», *Diário de Lisboa*, 15.08
- 1972
- As Artes Gráficas na Cidade* — folheto editado pela tipografia INOVA para comemorar o seu 10.º aniversário, Porto
- «Do vazio à pro vocação», catálogo Expo AICA 72, SNBA, Lisboa
- Conferência «Comunicação audiovisual», Vigo, Centro Português, Março
- «Três anos à espera de *Almada: Ernesto de Sousa no banco dos réus*» (entrevista a Lourdes Féria), *R&T*, n.º 810, 20.05
- «O monumento (im)possível», *O Século Ilustrado*, 22.06
- «Viagem à volta da modernidade: os brinquedos de René Bertholo», *A Capital*, 17.12
- «O estado zero: encontro com Joseph Beuys», *República*, 28.12

- «De 4 em 4 anos em Kassel», «O novo e o antigo», *Lorenti's*, n.º 11, Fevereiro
- «Da vanguarda artística em Portugal e do mercado comum», Lisboa, Galeria Dinastia, Março (texto publicado na *Colóquio Artes*, n.º 25)
- «vinte e seis artistas hoje», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 12, Abril
- «Dois anos», *Lorenti's*, n.º 12, Abril
- «Para além de morrer», *A Capital*, 13.04
- «A matéria da escultura e a casa», *Arquitectura: revista de arte e construção* (dir. Rui Mendes Paula), Lisboa: Iniciativas culturais arte e técnica, n.º 127-8, Junho
- «Não estava lá nenhum!!!», *Lorenti's*, n.º 13, Maio
- «E... que viva la Muerte», *Lorenti's*, n.º 14, Junho
- «Um mês para revisão», *Lorenti's*, n.º 16, Setembro
- «José Rodrigues e o conceito de vanguarda», *Lorenti's*, n.º 17, Outubro
- «A 25.<sup>a</sup> assembleia da Aica na Jugoslávia», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 14, Outubro
- «Os nossos hermanos... lobos», *Lorenti's*, n.º 18, Novembro
- «Mello e Castro: da visão ao tacto e ao convívio», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 15, Dezembro
- «Incomunicação», *Lorenti's*, n.º 19, Dezembro
- «O Natal e os seus sinais», *O Século Ilustrado*, 22.12
- «O Romantismo e a Sensibilidade "Ingénua"», Actas do I Colóquio do Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário de Lisboa, *Estética do Romantismo em Portugal* (Maio de 1970), Grémio Literário, Lisboa
- «Selvagem ou civilizado?», para exposição de Leonel Moura na Galeria Cómicos, Lisboa, Janeiro (dactiloscrito e catálogo)
- «A vanguarda está em Coimbra a vanguarda está em ti», *Lorenti's*, n.º 20, Janeiro-Fevereiro
- «Portugal 1973: belas artes malas artes», *O Século*, 1.01
- «A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 16, Fevereiro
- «Arte: programa», *O Século Ilustrado*, 30.03
- «Caro amigo...», catálogo Expo AICA 74, SNBA, Lisboa
- «Pintura. Pintura?», texto para exposição de Maria Gabriel na Minigaleria, Porto, Março-Abril
- «Carta de Lisboa», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 17, Abril
- «O síndrome provinciano», *O Século Ilustrado*, 6.04
- «Carta a um crítico profissional», *O Século Ilustrado*, 13.04
- «E portanto...», *O Século Ilustrado*, 20.04
- «Pintura, pintura», *O Século Ilustrado*, 27.04
- Alberto, a arte ignorada (sobre escultor espanhol), Maio, inédito ou não localizado

- «Por favor fechem todas as portas», *O Século Ilustrado*, 18.05
- «José Rodrigues: vanguarda e com-sentimento», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 18, Junho
- «O mural do 10 de Junho ou a passagem ao acto», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 19, Outubro
- «Comprar quadros ou abrir conta num banco suíço?», *Vida Mundial*, n.º 1830, 10.10
- «Comprar e gostar de obras de arte», *Vida Mundial*, n.º 1831, 17.10
- «O mercado, a crítica, a confusão», *Vida Mundial*, n.º 1832, 24.10
- «Quanto custa a vanguarda?», *Vida Mundial*, n.º 1833, 31.10
- «Da vanguarda como necessidade», *Vida Mundial*, n.º 1834, 7.11
- «Filliou faz bem o mal feito», *Vida Mundial*, n.º 1835, 14.11
- «Ben: ama e ataca», *Vida Mundial*, n.º 1837, 28.11
- «Poesia visual», *Vida Mundial*, n.º 1838, 5.12
- «Buren: o grau zero», *Vida Mundial*, n.º 1839, 12.12
- «Museus, anti-museus e vanguarda», *Vida Mundial*, n.º 1840, 19.12
- «Joseph Beuys: fazer uma escultura social», *Vida Mundial*, n.º 1841, 26.12
- «Vanguarda e empenhamento», inédito ou de publicação não localizada
- 1975
- «A utopia, o “boomerang” e a vanguarda», *Vida Mundial*, n.º 1842, 2.01
- «O grupo ACRE», *Vida Mundial*, n.º 1843, 9.01
- «O grupo ACRE e a apropriação», *Vida Mundial*, n.º 1845, 23.01
- «Participação portuguesa em festival de Vanguarda», *A Capital*, 17.02
- «Cartas na mesa do velho cinema português», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 21, Fevereiro
- «A minha opinião», *Vida Mundial*, n.º 1849, 20.02
- «O nosso amigo Godfried», *Vida Mundial*, n.º 1850, 27.02
- «Para ser sincero...», *Vida Mundial*, n.º 1851, 6.03
- «A ordem, o acaso e a festa», *Vida Mundial*, n.º 1852, 13.03
- «Os críticos e as tentações», *Vida Mundial*, n.º 1853, 20.03
- «Modernidade e vanguarda na Jugoslávia», *Vida Mundial*, n.º 1854, 30.03
- «A nova imagem», *Vida Mundial*, n.º 1855, 3.04
- «Bruxelas, David e Golias», *Vida Mundial*, n.º 1857, 14.04
- «Jugoslávia: vanguarda e contestação», *Vida Mundial*, n.º 1858, 24.04
- «Crítica ao livro *Figurations 1960.73*», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 22, Abril
- «Museus, arte... barbárie», *Vida Mundial*, n.º 1859, 1.05
- «Ernesto de Sousa fala ao *Diário Popular* dos mixed-media e do Festival de Gand», *Diário Popular*, 6.05
- «Aviso: há gangsters entre nós!...», *Vida Mundial*, n.º 1861, 15.05

- «A batalha da produção», *Vida Mundial*, n.º 1862, 22.05
- «Dêem-lhe uma facada!», *Vida Mundial*, n.º 1863, 29.05
- «Ângelo de Sousa: uma geografia solene ao alcance de todos os meios», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 23, Junho
- «Alecrim e manjerona, não», *Vida Mundial*, n.º 1864, 5.06
- «Os Videirinhos», *Vida Mundial*, n.º 1865, 12.06
- «Para um processo a instaurar», *Vida Mundial*, n.º 1866, 19.06
- «Comunicação social — produção cinematográfica», 21.06, inédito ou não localizado
- «... Até à violência», *Vida Mundial*, n.º 1868, 3.07
- «Humildade revolucionária», *Vida Mundial*, n.º 1869, 10.07
- «Os trabalhadores e o anonimato», *Vida Mundial*, n.º 1871, 24.07
- «Tartarin ou, agora, o grande moscovita», *Vida Mundial*, n.º 1872, 31.07
- Texto «A guerra e a paz» para exposição de bolseiro de Fernando Calhau na FCG, Lisboa, Agosto
- «Servilismo, calúnias e oportunismo», *Vida Mundial*, n.º 1873, 7.08
- «Um documento», *Vida Mundial*, n.º 1874, 14.08
- «Está tudo por fazer», «Fora do jogo mas ao contrário», n.º 1875, *Vida Mundial*, 21.08
- «Voltando aos primeiros deveres», *Vida Mundial*, n.º 1876, 28.08
- «O que é que vocês fazem, artistas portugueses?», *Vida Mundial*, n.º 1877, 4.09
- «Carta da Polónia», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 24, Outubro
- «Varsóvia, o passado e o presente», *Vida Mundial*, n.º 1882, 9.10
- «Tadeusz Kantor», *Vida Mundial*, n.º 1883, 16.10
- «Oficina de ações e documentação», *Vida Mundial*, n.º 1884, 23.10
- «Alerta para um manifesto», *Vida Mundial*, n.º 1885, 30.10
- «Lisboa arde», *Vida Mundial*, não publicado
- «Em estado de emergência», *Vida Mundial*, não publicado
- «Guída e Tabaquinho e o grafismo contestado exaltado», exposição Galeria Opinião, Lisboa
- «Da vanguarda artística em Portugal e do Mercado Comum»; «O cartaz polaco», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 25, Dezembro
- 1976
- «Pintura é coisa mental», texto para catálogo da exposição de Julião Sarmento na SNBA, Fevereiro
- «Luís Vaz 73 — estrutura visual», catálogo *Luís Vaz 73*, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa,
- «Fernando Calhau e o vazio como angústia», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 27, Abril
- «Júlio Pomar: contribuição para um texto duplo», *Colóquio Artes: revista de artes*

- visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 28, Junho
- «Do gesto domesticado do pintor», texto para catálogo exposição de Helena Almeida na Galeria Módulo, Porto, Junho-Julho
- «Com Helena Almeida: Vamos começar de novo?», *Diário de Notícias*, 2.07
- «My hands have no meanings anymore» para catálogo exposição Alberto Carneiro *Dezembro 1968 / Setembro 1976*, Centro Arte Contemporânea do Museu Soares dos Reis, Porto, 15.09
- «Arte na rua»; «O congresso da AICA em Portugal», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 29, Outubro
- «Três exposições na Polónia»; «Vostell em Malpartida», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 30, Dezembro
- «Forward to a triple exhibition», exposição Fernando Calhau, Julião Sarmento e Ernesto de Sousa, Galeria LDK Labirynt, Lublin
- 1977
- «Por enquanto estamos na era da paciência», texto para exposição *D. Juan* de Julião Sarmento, na Galeria Módulo, Porto, Janeiro-Fevereiro, datado de Dezembro de 1976
- «Helena Almeida e o vazio habitado», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 31, Fevereiro
- «Rossellini: o novo discurso», *A Capital*, 8.06
- «The living theatre: sempre inadequado», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 33, Junho
- «O salon», catálogo *Alternativa Zero*, Galeria de Arte Moderna, Lisboa,
- Texto de Ernesto de Sousa: «Artes Plásticas: Alternativa Zero», *Informação Cultural*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, n.º 3, Maio
- «Retrogradar às origens», representação da Galeria Quadrum na *Arte Fiera 77*, Bolonha, Junho
- «Que vanguarda? Que professor? Carta ao Rocha de Sousa, aberta e amiga quanto possível», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 63, 6.07
- «Alternativa Zero: uma criação consciente de situações», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 34, Outubro
- «Arte (popular) em processo» para catálogo exposição *Cultura portuguesa em Madrid*, Novembro-Dezembro, Madrid, Palácio dos Congressos da Fundação Juan March (Texto importante «Arte popular: o que está de fora do discurso académico Ocidental»)
- Conferências «Almada, pioneiro da arte de hoje: alternativa zero» e «Almada Negreiros e os painéis do cinema S. Carlos, em Madrid», SNBA, Lisboa
- À laia de guerrilha estética... ou os mitos de trazer por casa... ou ainda tudo o que o artista mija é obra de arte!*, Ed. Autor (off-set), Lisboa

- «Dizemos que estamos na idade da ruptura», texto para catálogo da exposição do Grupo Oito na Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém, Janeiro
- «Velas latinas no Tejo», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 98, 8.03
- «Terra, raiz, vento... programa», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 100, 23.03
- «Performar», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 101, 30.03
- «Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem»; «Onze artistas de hoje: SACOM em Malpartida de Cáceres», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 36, Março
- Conferência «Arte processo (ou artes de acção)», Lisboa, Quadrum, Março; notícia n' *A Capital*, 11.08. com declarações de Ernesto de Sousa
- «Os Defraoui trabalham sobre a memória», texto a propósito da exposição de Chérif e Silvie Defraoui, Galeria Quadrum, Lisboa, Abril
- «A cidade e as serras», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 102, 6.04
- «Conduto, Moura, Varela e Buarque — 3 portugueses e uma brasileira fazendo coincidir a vanguarda com a tradição», *Expresso*, 15.04
- «A nova fotografia», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 104, 20.04 e catálogo *18x18 — nova fotografia*, Galeria Diferença
- «Quem estudará esteticamente este país de granito e de estuque?», *Abril: revista de reflexão socialista* (dir. Eduardo Prado Coelho), Lisboa: Associação de Cultura Socialista Fraternidade Operária, 1978, n.º 4, Abril
- «Isto vai cada vez melhor», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 106, 4.05
- «Não evocarás o meu santo nome em vão», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 107, 11.05
- «Para Almada», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 109, 25.05
- «O seu a seu tempo», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 110, 1.06
- «Camões e o absolutamente novo», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 113, 22.06
- «Traidores à pátria», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 114, 29.06
- «Carta de Lisboa (2): body art, video, etc», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 37, Junho
- «Alberto Carneiro», *Abril: revista de reflexão socialista* (dir. Eduardo Prado Coelho), Lisboa: Associação de Cultura Socialista Fraternidade Operária, 1978, n.º 5, Junho
- «José Carvalho», *Abril: revista de reflexão socialista* (dir. Eduardo Prado Coelho), Lisboa: Associação de Cultura Socialista Fraternidade Operária, 1978, n.º 6, Julho
- «Vária», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 115, 6.07
- «Uma imensa solidão», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 116, 13.07
- «Ser moderno... em Portugal», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 117, 20.07 e catálogo da representação da Galeria

- Quadrum na *Arte Fiera 78*, Bolonha e *Diário Popular*, 24.08
- «Man Ray e ainda a fotografia», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 118, 27.07
- «O todo e a parte», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 119, 3.08
- «O amigo de Francastel», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 120, 10.08
- «Fluxus», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 121, 16.08
- «Como devolver», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 122, 23.08
- «Há tanta gente Mariana!», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 123, 31.08
- «Mamarracho ou monstrengo», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 124, 7.09
- «A lição feita», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 125, 14.09
- «Alberto Carneiro», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 126, 21.09
- «O bravo “artista” Schwayk», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), n.º 127, 28.09
- «Os monstros e as janelas verdes», *Opção* (dir. Artur Portela Filho), não publicado
- «Júlio Sarmiento», *Abril: revista de reflexão socialista* (dir. Eduardo Prado Coelho), Lisboa: Associação de Cultura Socialista Fraternidade Operária, 1978, n.º 8, Outubro
- «Contraditions are everywhere», texto para catálogo da exposição de Fernando de Filippi na Galeria Quadrum, 12 a 30 de Outubro
- «Je suis un autre» e «A tradição como aventura», exposição individual *A Tradição como Aventura*, Galeria Quadrum, Lisboa,
- «Carta aberta a Eurico Gonçalves», *Diário Popular*, 30.11
- «Le travail de l’art», datado de 17.11, não localizado
- «Fernando Calhau», *Abril: revista de reflexão socialista* (dir. Eduardo Prado Coelho), Lisboa: Associação de Cultura Socialista Fraternidade Operária, 1978, n.º 9, Novembro
- «Ana Vieira», para *Abril?*
- Quem não é sapateiro... não faz sapatos; ou uma história muito lusitana também chamada «O conto dos art-olas»*, Ed. Autor (off-set), Lisboa
- 1979
- «Vostell: a mesma não identidade», exposição *Wolf Vostell (de 1958 a 1979)*, FCG e Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa
- «Olympia: fragmentos do meu discurso amoroso», *Sema*, n.º 1, Primavera
- «Carta de Lisboa (1): Vostell e o paraíso perdido», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 41, Junho
- «Algures, cerca de Cáceres», *Sema*, n.º 2, Verão
- «Entretien avec Ernesto de Sousa», *Canal*, n.º 29-31, Julho-Setembro
- «João Vieira: da letra ao texto, do texto ao contexto»; «Carta de Malpartida: SACOM II», *Colóquio Artes: revista de artes visuais, música e bailado* (dir. José-Augusto França), n.º 42, Setembro
- «Gradiva», *Sema*, n.º 3, Outono
- «Ouve-me.Sente-me.Vê-me» para exposição de Helena Almeida na Galeria Diferença, Lisboa, Novembro (texto

- reutilizado pelo CAPC na publicação *Galeria CAPC*
- Texto «Obra aberta, obra fechada» para exposição *Estruturas* de Manuel Baptista, Galeria Diferença, Lisboa, Dezembro
- 1980
- Texto «Quero os teus olhos» para exposição *Nova tapeçaria* de Ana Isabel, Galeria Diferença, Lisboa, Janeiro
- palestra «A escolha do crítico», Lisboa, Centro Nacional de Cultura, Belém, Março
- Colóquio «Influência do desenvolvimento técnico-industrial sobre as culturas tradicionais e as artes populares», Lisboa, Unesco, Dezembro; comunicação de ES «L'importance de la théorie et de la pratique des mouvements esthétiques de pointe par rapport à la culture traditionnelle et à la créativité collective et.ou spontanée»
- «O comissário» (desdobrável), para a Bienal de Veneza
- 1981
- «O diferendo sobre a Diferença», *Diário de Notícias*, 19.02
- «Donne, ch'avete intelletto d'amore» para exposição de Helena Almeida na Galeria Bama, Paris, 25.4 a 30.05
- Texto «A escolha do crítico» para exposição de Irene Buarque no Centro Nacional de Cultura, Lisboa, Julho
- «Uma cena (moderna) portuguesa ou uma tentativa para um canibalismo de amor», exposição *25 Artistas Portugueses Hoje*, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil
- Conferência «Arte portuguesa actual», Genève, École Supérieure d'Arts Visuels, Setembro
- 1982
- Maternidade: 26 desenhos de Almada Negreiros*, Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda (coleção Arte e Artistas)
- «A cor explode nos meus olhos», exposição individual *Pretexto 2*, Galeria Diferença, Lisboa
- «Há o quadrado branco sobre fundo», exposição individual *Pretexto 2*, CAPC, Coimbra
- «Pre texto: pretexto e pré-texto», *Sema*, n.º 4, Fevereiro (republicado no *Domingo* de Coimbra de 22.06.1986 com entrevista a Ernesto de Sousa)
- «Ernesto de Sousa: o que a exposição esqueceu», *Expresso*, 24.04
- «Do nada ao exorcismo» para exposição de Helena Almeida na FCG, Maio (republicado no livro sobre Helena Almeida de Julho 1983 pela FCG)
- «Dar o corpo, é o caso de Helena Almeida» (desdobrável) para 40.<sup>a</sup> Bienal de Veneza, Junho
- «Exorcism», catálogo geral Bienal de Veneza
- «Então e qual é o problema?» e «Acabo de ler o teu comentário», catálogo *Noro-*

- nha da Costa*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa
- Conferência «Necessidade de comunicação entre escritores e artistas visuais», FCG, Lisboa
- 1983
- «O exotismo e o conhecimento científico da época», *Atlantis*, n.º 2, Maio-Julho (Segundo Isabel Alves, o texto foi publicado sem autorização do autor, sofrendo cortes que não foram da sua responsabilidade)
- «O exotismo e o conhecimento científico da época dos descobrimentos», *Diário de Lisboa*, 4.05 (texto republicado)
- «Uma lança em Veneza», *Fenda: Magazine frenética*, Coimbra, publicado no número hors série (*In)Finda* de Janeiro (o artigo foi escrito em 1981). No mesmo número foi publicada a tradução feita por Ernesto de Sousa do texto «A palavra e a letra na pavilhão de Portugal» de Gillo Dorfles.
- «O exotismo e o conhecimento científico em Portugal e na Europa dos descobrimentos», *Forum*, Luxemburgo: Conselho da Europa
- Re-Começar: Almada em Madrid* (coleção Arte e História), Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa
- 1984
- «Entrevista com Ernesto de Sousa: moro na Travessa do Fala-Só», *O Globo*, 24.03
- «Selvagem ou civilizado?», exposição Leonel Moura, Galeria Cómicos, Lisboa
- «José Barrias», catálogo geral da Bienal de Veneza
- «Sobre as fotografias claras e as escuras», catálogo *Artistas-fotógrafos em Portugal*, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil
- 1985
- Participações de Ernesto de Sousa no *Dicionário Ilustrado de História de Portugal* (coor. José Costa Pereira), Alfa, Lisboa, nas entradas: «Artesanato português», «Exotismo», «Lisboa, António Francisco (o Aleijadinho)», «Neo-realismo em Portugal», «Nova, Arte»
- Presépios, o Sol, Outras Loas & etc.* (Coleção Património Português), Bertrand, Lisboa
- «Arte de acção ou performances (performing arts)», texto para catálogo *Diálogo sobre Arte Contemporânea*, FCG/ACARTE, Março
- resposta a inquérito a cineastas no catálogo *Cinema Novo Português*, Cinemateca, Lisboa
- Conferência «Arte barroca em Viana do Castelo», Viana do Castelo, Árvore, Abril
- «Alberto, tu para mim sempre foste um escultor» e/ou «Em memória», catálogo exposição *Esculturas*, Galeria EMI-Valentim de Carvalho, Outubro (texto datado de Maio 1984)
- «Fotografia, paciência e aborrecimento», catálogo exposição *Formas, reflexos e*

- transparências* de Joaquim Tavares, Galeria Makkom, Amsterdão
- «As sombras luminosas de Helena», para exposição de Helena Almeida na Galeria EMI — Valentim de Carvalho, Lisboa, Dezembro
- 1986
- Catálogo da exposição «Foto-Grafias» de Monteiro Gil, na Galeria Diferença (Lisboa), Árvore (Porto) e CAPC (Coimbra, Abril, com texto de Ernesto de Sousa «Foto-grafias» sobre «fotografia em sequência»)
- «Travelling» e «Túlia, eu dizia e repito», catálogo da exposição de Túlia Saldanha na Galeria Quadrum, 17 de Junho a 12 de Julho
- «Alberto Carneiro, scultore, artista ecológico» para exposição *11 scultori europei*, Florença (Ospedale degli Innocenti), 14.11 (no âmbito da Euro-pália)
- 1987
- «O rastro breve que das ervas moles», exposição de Helena Almeida *Frisos*, CAM-FCG, Lisboa
- 1988
- Texto «Definição do território X» de Maio, oferecido a Fernando Calhau para o catálogo, não publicado
- «Definição do território “Y”», texto para Leonel Moura, não publicado
- «Definição do território Z», catálogo exposição *Oceano Contínuo* de Maria Tomás, Galeria Diferença, Maio, e Bristol
- TEXTOS NÃO LOCALIZADOS
- «III Exposição geral de artes plásticas» (possivelmente de 1948, talvez para *Portucale*)
- «Nota sobre as artes plásticas», anos 60?
- «Jovens pintores portugueses: “Mulher descalça” de Arco e desenho de Moniz Pereira» (perto de 1946)
- «VI exposição geral de artes plásticas» (1951?)
- Crítica literária a «coleções Hifen e Museum da Ática» (1945 e 1946)
- «Alberto, a arte ignorada» (escultor espanhol) (05.1974)
- «Um artista português em Roma» (Sobre Victor Ruivo. 1963?)
- «Carta de Lisboa: Alberto Carneiro e o lirismo português» (possivelmente para *Colóquio*)
- «Coleccionadores-exposições-imaginação-inteligência» (posterior a Fevereiro 1974)
- «Comunicação social-produção cinematográfica» (21.06.1975)
- «A cultura e a arte num beco»
- «Cultura moderna. Comunicação audiovisual» (posterior a 1966)
- «O domínio cultural» (c. 1974)
- «Duchamp e o corte epistemológico» (c. 1975)

- |   |  |
|---|--|
| «As modistas e os macacos de imitação»<br>(posterior a 1980)                  | «O simultaneísmo e os Delaunay» (notas)                              |
| «Para começar um discurso sobre o objecto<br>estético e o objecto quotidiano» | «Vanguarda e empenhamento» (sobre a<br>2.ª exposição da AICA — 1974) |
| «Para uma arte pobre»   | «A velha toupeira»   |
|   | «Who is Cardoso?» (06.1945)  |

NOTA: *Ernesto de Sousa foi responsável ainda por várias notas na revista Vida Mundial que não se encontram aqui especificadas. Esta cronologia bibliográfica é o mais completa possível, mas deixa, certamente, de fora alguns textos cuja publicação ou escrita não foi detectada.*

## BIBLIOGRAFIA

### ESPÓLIOS E ARQUIVOS:

- Espólio D6 — José Ernesto de Sousa,  
Biblioteca Nacional de Lisboa (86 caixas)
- Espólio Isabel Alves
- Espólio D8 — José de Almada Negreiros,  
Biblioteca Nacional de Lisboa
- Espólio família Almada Negreiros
- Arquivo PIDE/DGS, Torre do Tombo

### GERAL:

- AAVV, *Cinema Novo Português*, Cinemateca Portuguesa, 1985
- AAVV, *Encontro Neo-Realismo — reflexões sobre um movimento / perspectivas para um museu* (comunicações apresentadas no âmbito do encontro realizado no Palácio do Sobralinho em Março 1997), Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 1999
- AAVV, *Muralistas Mexicanos. Orozco, Rivera, Siqueiros* (catálogo), Centro Cultural de Belém, 1995
- AAVV, *Teatro e Vanguarda*, Editorial Presença, Lisboa, 1970

- ABELAIRA, Augusto, «Arte e conhecimento», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 96, Março 1959
- ACCIAIUOLI, Margarida (comissária), *KWY. Paris 1958-1968*, Centro Cultural de Belém / Assírio & Alvim, Lisboa, 2001
- AGAMBEN, Giorgio, «Aby Warburg and the Nameless Science» (1975) in *Potentialities* (tradução de Daniel Heller-Roazen), Stanford University Press, 1999
- ALBERRO, Alexander e NORVELL, Patricia, *Recording Conceptual Art*, University of California Press, 2001
- ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (ed.), *Conceptual Art: a Critical Anthology*, MIT Press, 2000
- ALMEIDA, António Ramos de, *A Arte e a Vida* (conferência realizada na Associação Cristã da Mocidade, Porto, Março 1941), colecção Cadernos Azuis, Livraria Joaquim Maria da Costa, Porto, 1941
- ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition*, University of California Press, 1994
- ALVES, Isabel, GUEDES, Maria Estela, CAMECELHA, Fernando (org.), *Ernesto de Sousa — Itinerários*, Secretaria de Estado da Cultura, 1987

- ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, Fenda, Lisboa, 1989 (ed. original de 1938)
- BACELAR, Armando, «A Arte e o Público», *Vértice* n.º 43, Janeiro 1947
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo 2000 (ed. original de 1957)
- BARRENTO, João (selecção, introdução e notas), *Realismo, Materialismo, Utopia. Uma polémica 1935-40*, Moraes Editores, Lisboa, 1978
- BARTHES, *Elementos de Sociologia*, Edições 70, Lisboa, 1997 (ed. original de 1953)
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Edições 70, Lisboa, 1989 (ed. original de 1980)
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, Lisboa, 1992
- BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999 (tradução de Howard Eiland e Kevin McLaughlin)
- BOAS, FRANZ, *Arte Primitiva*, Fenda, Lisboa, 1996 (ed. original de 1927)
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques (org.), *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996
- BRECHT, Bertolt, *Les Arts et la Révolution*, L'Arche, Paris, 1970
- BRETON, André, *Entrevistas*, Edições Salamandra, Lisboa, 1994 (tradução de Ernesto Sampaio; ed. original de 1952)
- BRETON, André, *Manifestos do Surrealismo*, Edições Salamandra, Lisboa, 1993 (tradução de Pedro Tamen; ed. original de 1962)
- BRITO, Joaquim Pais de (org.), *Onde Mora o Franklim? Um Escultor do Acaso*, Museu Nacional de Etnologia, Dezembro 1995
- BRUHN, Matthias, *Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea*, conferência pronunciada no Goethe Institut de Lisboa a 4 de Junho de 2001, publicada no site <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm>
- BUCHLOH, Benjamin H.D. e RODENBECK, Judith F., *Experiments in the Everyday. Allan Kaprow and Robert Watts. Events, Objects, Documents*, Mira and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York, 1999
- BUCHLOH, Benjamin H.D., «Atlas/Archive» in *de-,dis-,ex-*, volume 3: *The Optic of Walter Benjamin* (ed. Alex Coles), Black Dog Publishing Limited, London, 1999
- BUCHLOH, Benjamin H.D., *Neo-Avant-garde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, 2000
- BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993 (tradução de Ernesto Sampaio; ed. original de 1974)
- BUSKIRK, Martha e NIXON, Mignon, *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*, MIT Press, 1996
- CABRAL, Manuel Villaverde, «Contribuição à polémica do neo-realismo», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 114-5 e n.º 116-7, Setembro-Outubro e Novembro-Dezembro 1959
- CAGE, John, *Silence. Lectures & Writings*, Marion Boyars, London, 1978
- CAMINHA, Pêro Vaz, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* (coor. Joaquim Romero

- Magalhães e João Paulo Salvado), Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses e Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, Abril 2000 (edição distribuída com a imprensa diária e semanal aquando da comemoração dos 500 anos da descoberta do Brasil)
- CARAÇA, Bento de Jesus, *Conferências e outros escritos*, Lisboa, 1970
- CLARK, Kenneth, *O Nu*, Ulisseia, Lisboa, [1964]
- CHERNOV, Ron, *The Warburgs. A Family Saga*, Pimlico, Grã-Bretanha, 1995
- COCHFEL, João José, «A arte do silêncio», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 128-129, Novembro-Dezembro 1961
- COCHFEL, João José, «Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público», *Vértice* n.º 107, Julho 1952
- COCHFEL, João José, «Problema falseado», *Vértice* n.º 109, Setembro 1952
- COCHFEL, João José, «Uma carta», *Vértice* n.º 130, Julho 1954
- COELHO, Eduardo Prado (selecção e introdução), *Estruturalismo*, Portugalia, Lisboa, 1968
- COLES, Alex (ed.), *de-,dis-,ex-*, volume 4: *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing Limited, London, 2000
- COSTA, Eurico da, «Dom Roberto, no Império», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 134-5, Maio-Junho 1962
- CROW, Thomas, *The Rise of the Sixties*, Calmann and King, Ltd., London, 1996
- CUNHAL, Álvaro (ps. António Vale), «Cinco notas sobre forma e conteúdo», *Vértice* n.º 131-132, Agosto-Setembro 1954
- D., «Évora recusa a abstracção», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 93, Dezembro 1958
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (coor. e prefácio), *Do Pobre B.B. em Portugal*, Editora Estante, 1991
- DIAS, Luís Augusto Costa; PITA, António Pedro, *A Imprensa Periódica na Génese do Movimento Neo-Realista 1933-1945*, Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, 1996
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'Image. Questions posées au fin d'une l'histoire de l'art*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1990
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions du Minuit, Paris, 2000
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions du Minuit, Paris, 2002
- DIONÍSIO, Eduarda, FARIA, Almeida, e MATOS, Luís Salgado de, *Situação da Arte. Inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*, Publicações Europa-América, 1968
- DIONÍSIO, Mário, «A Arte e o Homem — Realismo», *O Globo*, 30 Junho 1946
- DIONÍSIO, Mário, «As outras ligações», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 85, Abril 1958
- DIONÍSIO, Mário, «Contra uma vida sem música», *Gazeta Musical* n.º 8, 1 Maio 1951
- DIONÍSIO, Mário, «Divagação sobre a crítica», *Vértice* n.º 17-21, Fasc. 4, Novembro 1945

- DIONÍSIO, Mário, «Encontros em Paris. Com Lurçat, o mago das lãs», *Vértice* n.º 76, Dezembro 1949
- DIONÍSIO, Mário, «Ficha n.º 5», *Seara Nova* n.º 765, 11 Abril 1942
- DIONÍSIO, Mário, «Liberdade da arte, liberdade do homem», *República*, 9 Dezembro 1945 (cortado pela censura)
- DIONÍSIO, Mário, «Manuel Ribeiro de Pavia», *Vértice* n.º 164, Maio 1957
- DIONÍSIO, Mário, «O grande primeiro problema literário e artístico do realismo dos nossos dias — segundo Mário Dionísio» (entrevista), *Jornal de Letras e Artes*, 13 Maio 1963
- DIONÍSIO, Mário, «O pintor Marcel Gromaire», *Vértice* n.º 40-42, Dezembro 1946
- DIONÍSIO, Mário, «O Sonho e as Mãos», *Vértice* n.º 124, Janeiro 1954 e *Vértice* n.º 125, Fevereiro 1954
- DIONÍSIO, Mário, «Para a história da resistência portuguesa», *Diário de Notícias*, 3 Maio 1975
- DIONÍSIO, Mário, «Portinari, pintor de Camponeses», *Vértice* Fasc. 7, Maio 1946
- DIONÍSIO, Mário, «Que é o Neo-Realismo?» (entrevista), *O Primeiro de Janeiro*, 3 Janeiro 1945
- DIONÍSIO, Mário, «Testemunhos», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 132, Março 1962
- DIONÍSIO, Mário, «Uma carta do nosso colaborador Mário Dionísio», *Vértice* n.º 133, Outubro 1954
- DIONÍSIO, Mário, «Uma entrevista com Mário Dionísio. Neo-realismo — o mito dos personagens-tipos neo-realistas — os valores estéticos e o neo-realismo. Influências estrangeiras» (conduzida por Luiz Pacheco), *O Globo*, 15 Abril 1945
- DIONÍSIO, Mário, «Visita a Vieira da Silva», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 82, Janeiro 1958
- DIONÍSIO, Mário, *A Paleta e o Mundo* (5 vol.), ed. Europa-América, 2.ª ed., Lisboa, 1974
- DIONÍSIO, Mário, *Autobiografia*, Edições O Jornal, Lisboa, 1987
- DIONÍSIO, Mário, Carta à comissão organizadora da VIII Exposição Geral de Artes Plásticas, 1 Maio 1954
- DIONÍSIO, Mário, *Conflito e Unidade da Arte Contemporânea*, (SNBA, 1957), ed. Galeria Municipal de Arte, Almada, 1992
- DIONÍSIO, Mário, *O Drama de Vicente van Gogh*, Separata da *Vértice*, 1953
- DIONÍSIO, Mário, Prefácio não assinado para o catálogo da 1.ª Exposição Geral de Artes Plásticas, 1946
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du Signe*, Flammarion, Paris, 1994
- DUCHAMP, Marcel, *Engenheiro do tempo perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990
- DUCHAMP, Marcel, *Notes*, Flammarion, Paris, 1999
- DUVE, Thierry de, *Kant After Duchamp*, MIT Press, 1996
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Difel, Lisboa, 1989 (tradução de João Rodrigo Narciso Furtado; ed. original de 1962)
- Ernesto de Sousa*, Goethe Institut, Lisboa, 1992

- F.F., «A arte e a vida», *Vértice* n.º 145, Outubro 1955
- FERNANDES, João (comissário), *Perspectiva: Alternativa Zero*, Fundação de Serralves, 1997
- FERNANDES, José Manuel, «Casa do Visconde de Sacavém» in *Guia de Arquitectura Lisboa 94*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Sociedade Lisboa 94, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1994
- FERREIRA, Vergílio, «Arte aristocrática e arte democrática», *Vértice* n.º 12-16, Maio 1945
- FERREIRA, Vergílio, «Para a discussão sobre o belo e o actual», *Vértice* n.ºs 62 e 63, Outubro e Novembro de 1948
- FIORÉ, Quentin e MCLUHAN, Marshall, *The Medium is the Massage: an inventory of effects*, Bantam Books, 1967
- FOSTER, Hal, *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, N. York, 1999 (1.ª ed. Bay Press, 1985)
- FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, MIT Press, 1996
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Edições 70, Lisboa, 1998 (tradução de António Ramos Rosa; 1.ª ed. em português de 1967; ed. original de 1969)
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1999 (1.ª ed. de 1969)
- FREITAS, Lima de, «O Realismo na Pintura», *Vértice* n.º 142, Julho 1955
- FREITAS, Maria Helena de, e WANDSCHNEIDER, Miguel (comissários), *Ernesto de Sousa — Revolution My Body*, Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998
- FRIEDL, Friedrich, OTT, Nicolaus e STEIN, Bernard, *Typography — When, Who, How*, Könemann, Colónia, 1998
- FRIEDMAN, Ken (ed.), *The Fluxus Reader*, Academy Editions, 1998, p. ix.
- GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*, edições & Etc, Lisboa, 1977
- GREENBERG, Clement (ed. John O'Brian), *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, The University of Chicago Press, 1993
- GREENBERG, Clement (ed. John O'Brian), *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1: *Perceptions and Judgements, 1939-1944*, The University of Chicago Press, 1986
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1989 (1.ª ed. de 1961)
- GUERREIRO, António, «A história como memória. A sobrevivência de Aby Warburg» in *Enciclopédia e Hipertexto — Aby Warburg e os Arquivos da Memória Social*, <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm>
- GUERREIRO, António, *O Acento Agudo do Presente*, Cotovia, Lisboa, 2002
- GUIMARÃES, Regina, «Dom Roberto, de Ernesto de Sousa», 2000
- GUSMÃO, Adriano de, «Ensaio de uma definição de arte», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 87, Junho 1958
- HATHERLY, Ana, e MELO e CASTRO, Ernesto de, *Po-Ex. Textos Teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, Lisboa, 1979

- HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 2000
- HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Edições 70, Lisboa, 1992
- “Inquérito sobre o aproveitamento estético do folclore”, *Vértice* n.º 261, n.º 262 e n.º 263, Junho, Julho e Agosto 1965
- KAPROW, Allan (ed. Jeff Kelley), *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 1996
- KOSUTH, Joseph, *Art After Philosophy and After — Collected Writings, 1966-1990*, MIT Press, 1991
- KRAUSS, Rosalind E., *«A Voyage on the North Sea». Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, 1999
- KRAUSS, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1999 (1.ª ed. de 1985)
- LEAL, Miguel, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*, Dissertação de Mestrado em História de Arte em Portugal, Faculdade de Letras do Porto, 1999
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Trópicos*, Edições 70, Lisboa, 1993
- LIMA, Manuel Campos, «Correspondência entre a arte e a vida», *Vértice* n.º 143-4, Agosto-Setembro 1955
- LIMA, Manuel Campos, «Nua Verdade e Fantasia», *Vértice* n.º 159, Dezembro 1956
- LIMA, Manuel Campos, «O Alecrim e a Manjerona (o problema forma-conteúdo)», *Vértice* n.º 172, Janeiro 1958
- LIMA, Manuel Campos, «O Real e o Fingido», *Vértice* n.º 163, Abril 1957
- LIMA, Manuel Campos, «O retrato e a fotografia», *Vértice* n.º 148-9, Janeiro-Fevereiro 1956
- LIMA, Manuel Campos, «Realismo e Estilização», *Vértice* n.º 162, Março 1957
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, University of California Press, 1997 (1.ª ed. de 1973)
- LOBO, Huertas, «A 4.ª Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice* n.º 70, Junho 1949
- LOBO, Huertas, «Fundamentos e começos da arte», *Vértice* n.º 56-57, Abril-Maio 1948
- LOBO, Huertas, «Os Esquimós e a Civilização da Rena», *Seara Nova* n.ºs 1362 e 1364, Abril e Junho de 1959
- LOBO, Huertas, «Um factor determinativo no estudo da Arte Popular», *Vértice* n.º 152, Maio 1956
- LOPES, Óscar, «Notas para um ensino humanístico», *Vértice* n.º 56-57, Abril-Maio 1948
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «Conversa com Fernando Lopes Graça» (transcrição da entrevista concedida ao *Jornal de Letras do Rio de Janeiro*), *Gazeta Musical* n.º 19, 1 Abril 1952
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «É a música folclórica uma deformação da música culta?», *Gazeta Musical* n.º 29, Fevereiro 1953
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «Em pró da música portuguesa», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 85, Abril 1958
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «Fernando Lopes Graça fala-nos dos actuais problemas da

- música» (entrevista), *Vértice* Fasc. 8, Junho 1946
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «Notas para um possível ideário do folclorista musical português», *Gazeta Musical* n.º 45, Junho 1954
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «O valor da tradição nas culturas musicais nacionais», *Vértice* n.º 65, Janeiro 1949
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «Uma carta do nosso colaborador Fernando Lopes-Graça», *Vértice* n.º 134, Novembro 1954
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa», *Vértice* n.º 69, Maio 1949
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Gradiva, Lisboa, 2000
- LOURENÇO, Eduardo, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Publicações Dom Quixote, 2.ª ed., Lisboa, 1983 (1.ª ed. de 1968)
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1999 (ed. original de 1954)
- MADEIRA, João, «O PCP e a validade universal da experiência soviética», *História* (nova série) n.º 2, Maio 1998
- MADEIRA, João, *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os Intelectuais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1996
- MARTINS, Fernando Cabral, «Lendo *A Invenção do Dia Claro*», *Colóquio Letras* (dir. Joana Morais Varela) n.º 149-150, Lisboa, Julho-Dezembro 1998
- MAUSS, Marcel, *Ensaio Sobre a Dádiva*, edições 70, Lisboa, 2001 (ed. original de 1950)
- MCLUHAN, Marshall (intr. Lewis H. Lapham), *Understanding Media*, MIT Press, 1994 (1.ª ed. de 1964)
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A Fenomenologia da Percepção*, Martins Fontes, São Paulo, 1999
- MOURA, Leonel, *Conversa com Ernesto de Sousa*, <http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa.html>
- NAMORADO, Egídio, «Arte e realidade social», *Vértice* n.º 240-241, Setembro-Outubro 1963
- NAMORADO, Egídio, «As exigências de autenticidade e os direitos da fantasia em arte», *Vértice* n.º 200, Maio 1960
- NAMORADO, Egídio, «Considerações sobre a arte», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 95, Fevereiro 1959
- NAMORADO, Egídio, «Da racionalidade do real», *Vértice* n.º 230, Novembro 1962
- NAMORADO, Egídio, «Situação do neo-realismo em Portugal», *Vértice* n.º 189, Junho 1959
- NAMORADO, Egídio, «Situação do neo-realismo», *Vértice* n.º 221, Fevereiro 1962
- NAMORADO, Joaquim, «3.ª Exposição Geral de Artes Plásticas», *Vértice* n.º 56-57, Abril-Maio 1948
- NAMORADO, Joaquim, «Do neo-realismo. Amando Fontes», *O Diabo*, 31 Dezembro 1938
- NEGREIROS, José de Almada (introdução de José Ernesto de Sousa), *Maternidade. 26 desenhos de Almada Negreiros*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1982
- NEGREIROS, José de Almada, «Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da

- Esperanza Saloia», *Revista de Portugal* n.º 6, Janeiro 1939
- NEGREIROS, José de Almada, «Os painéis de Nuno Gonçalves» [carta], *Diário de Notícias*, 20 Março 1926
- NEGREIROS, José de Almada, «Prefácio ao Livro de Qualquer Poeta» (datado Lisboa, 31 de Julho de 1942), publicado em *Atlântico* (revista luso-brasileira), n.º 2, 1942
- NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, ed. de autor, 1921
- NEGREIROS, José de Almada, *A Questão dos Painéis. História do Acaso de uma Importante Descoberta e do Seu Autor*, [s.n.], 1926
- NEGREIROS, José de Almada, *Ficções* (ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos), Assírio & Alvim, Lisboa, 2002
- NEGREIROS, José de Almada, *Mito-Allegoria-Símbolo*, Livraria Sá da Costa, 1948
- NEGREIROS, José de Almada, *Nome de Guerra* (ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos), Assírio & Alvim, Lisboa, 2002
- NEGREIROS, José de Almada, *Poemas* (ed. Fernando Cabral Martins, Luis Manuel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos), Assírio & Alvim, Lisboa, 2001
- OLIVEIRA, Carlos de, «Artistas», *Vértice* n.º 22-26, Maio 1946
- OLIVEIRA, Carlos de, «Resposta a uma crítica», *Vértice* n.º 130, Julho 1954
- OLIVEIRA, Carlos de, *Obras de Carlos de Oliveira*, Editorial Caminho, Lisboa, 1992
- PALLA, Victor, «Na inauguração duma exposição de pintura moderna», *Vértice* n.º 12-16 (Fasc. 3), Maio 1945
- PEREIRA, José Pacheco, *Álvaro Cunhal. Uma Biografia Política*, vol. 1: «Daniel», *o Jovem Revolucionário, 1913-1941*, Temas e Debates, Lisboa, 1999
- PEREIRA, José Pacheco, *Álvaro Cunhal. Uma Biografia Política*, vol. 2: «Duarte», *o Dirigente Clandestino, 1941-1949*, Temas e Debates, Lisboa, 2001
- PITA, António Pedro, «Conflito e unidade do neo-realismo português (a “polémica do neo-realismo” e a difusão do marxismo em Portugal)», *Vértice* n.º 21, II Série, Dezembro 1989
- PLEKHANOV, Georg, *A Arte e a Vida Social*, Moraes Editores, Lisboa, 1977
- POMAR, Júlio, «A escola de Paris e a França viva», *Vértice* n.º 40-42, Dezembro 1946
- POMAR, Júlio, «Caminhos da pintura», *Vértice* n.º 12-16 (Fasc. 3), Maio 1945
- POMAR, Júlio, «Encontro com Mendez», *Vértice* n.º 67, Março 1949
- POMAR, Júlio, «Uma cadeira e outras coisas mais», *Vértice* n.º 72, Agosto 1949
- POMAR, Júlio, «Uma tempestade num copo de água ou talvez não», *Vértice* n.º 70, Junho 1949
- PORTELA (Filho), Artur, «O malogro total de Dom Roberto ou a auto-destruição de um crítico», *Jornal do Fundão*, 17 Junho 1962
- POUILLON, Jean, «L'œuvre de Claude Lévi-Strauss» in LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire*, Folio Essais, 2001
- QUADROS, António, «Excerto do Manifesto da Pintura de António Quadros»,

- Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n.º 89, Agosto-Setembro 1958
- RAMPLEY, Mathew, «Archives of Memory: Walter Benjamin's *Arcades Project* and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*» in *de-,dis-,ex-.*, volume 3: *The Optic of Walter Benjamin* (ed. Alex Coles), Black Dog Publishing Limited, London, 1999
- RAY, Gene (ed.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001
- REBELLO, Luís Francisco, «Raízes do Anti-Teatro», *Gazeta Musical e de Todas as Artes* n.º 97, Abril 1959
- Redacção da revista, «Encerramento de uma polémica», *Vértice* n.º 135, Dezembro 1954
- REDOL, Alves, *Gaibéus*, Editorial Caminho, Lisboa, 1989
- REIS, António, *Introdução a Marx*, dactiloscrito policopiado, s/d
- REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Almedina, Coimbra, 1983
- RIVIÈRE, Claude, *Introdução à Antropologia*, edições 70, Lisboa, 2000 (ed. original 1995)
- ROCHFORD, Desmond, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books, 1998
- RODRIGUES, Francisco Castro, «Castro Rodrigues. Acabaram-se as ideologias? Eu acho que não!», conversa com Eduarda Dionísio e Vitor Silva Tavares, *Revista Abril em Maio* n.º zero dois, Abril 2001
- ROSAS, Fernando (coor.), *Portugal e a Transição para a Democracia (1974-1976)*, Edições Colibri, 1999 (Actas do I Curso Livre de História Contemporânea, org. Fundação Mário Soares e Instituto de História Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 23 a 28 de Novembro de 1998)
- ROSAS, Fernando (coor.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, vol. XII da *Nova História de Portugal* (dir. de Joel Serrão e A.H. de Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1992
- SANGUINETI, Edoardo, (intro. de Arnaldo Saraiva), *Ideologia e Linguagem*, Portucalense Editora, Porto, 1972 (ed. original de 1965)
- SARAIVA, António José, «A ponte abstracta», *Vértice* n.º 128, Maio 1954
- SARAIVA, António José, «Comentários: a propósito de um lugar comum», *Vértice* n.º 124, Janeiro 1954
- SARAIVA, António José, «Humanismo e Ciência», *Ler* n.º 2, Maio 1952
- SARAIVA, António José, «Problema mal posto», *Vértice* n.º 109, Setembro 1952
- SARDO, Delfim (comissário), *Projecto Mnemosyne. Encontros de fotografia 2000*, Coimbra, 2000
- SARDO, Delfim, «Conexões low-tech e performatividade» in *Crítica das Ligações na Era da Técnica* (org. José A. Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz), ed. Tropismos, Lisboa, 2002
- SENZAKI, Nyogen e REPS, Paul, *101 Histórias Zen*, Editorial Presença, Lisboa, 1987 (ed. original de 1957)
- SILVA, Antunes da, «Breve apontamento sobre uma nova literatura regional», *Vértice* n.º 56-57, Abril-Maio 1948

- SOLMER, Antonino (dir.), *Manual de Teatro*, Temas e Debates, Lisboa, 2003 (1.ª ed. de 1999)
- SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Picador USA, New York, 2001
- SOUSA, José Ernesto de (comissário), *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa*, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1977
- SOUSA, José Ernesto de (comissário), *Vostell*, Galeria de Belém — Fundação Calouste Gulbenkian, 1979
- SOUSA, José Ernesto de (org.), *Almada, Nome de Guerra*, Fundação Calouste Gulbenkian — Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1984
- SOUSA, José Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Livros Horizonte, 2.ª ed., Lisboa, 1973 (1.ª ed. de 1965)
- SOUSA, José Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998
- STANISLAVSKI, Konstantin, *A Preparação do Actor*, Arcádia, Lisboa, 1979 (1.ª ed. em português em 1962)
- SZEEMANN, Harald, «Quando as atitudes se tornam histórias» (entrevista conduzida por Óscar Faria), *Público* (suplemento *Mil Folhas*), 27 Outubro 2001
- SZEEMANN, Harald, *Écrire les Expositions*, La Lettre Volée, Bruxelles, 1996 (tradução de Mariette Althaus)
- TCHEN, Adelaide Ginga, *A Aventura Surrealista*, Edições Colibri, Lisboa 2001
- TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1977
- WARBURG, Aby, *Essais florentins*, Klincksieck, Paris, 2003 (tradução de Sibylle Müller)
- YVOIRE, Jean d', «Deux films portugais présentés à Paris: *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa», *TeLERAMA* n.º 676, 30 Dezembro 1962

NOTA: Para evitar repetir referências, foram omitidos na Bibliografia os textos de José Ernesto de Sousa já referidos na Cronologia Bibliográfica.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ABREU, Maria Emília Cancela de — 286  
Acconci, Vito — 180  
Affonso, Sara — 140  
Agamben, Giorgio — 112, 114, 120, 251-3, 279  
Alberro, Alexander — 178-81, 269, 273  
Albuquerque, Luís de — 216  
Aleijadinho (António Francisco) — 237, 298  
Allen, Woody — 268  
Almeida, António Ramos de — 38-9, 204, 218-9  
Almeida, Helena — 125, 143, 175, 272, 294, 296-7, 299  
Altshuler, Bruce — 273-4  
Althusser, Louis — 246  
Alvarez, Domingues — 129  
Alves, Armando — 154, 157, 161, 260, 265-6, 272, 287  
Alves, Isabel — 13, 143, 185, 215, 225, 230, 234, 237, 242, 245, 255-6, 264, 270, 272, 275, 279, 298  
Alves, José Manuel Costa — 176  
Alvess — 176, 272  
Amaral, Francisco Keil do — 229  
Anda, Raul de — 283  
Andrade, João Pedro de — 214  
Andrade, Pedro — 176, 272  
Andre, Carl — 276  
Anta, Maria do Carmo — 225  
Antonioni, Michelangelo — 261  
Aragon, Louis — 37-8, 102, 217-8, 228  
Areal, António — 143, 187, 241, 244, 272  
Aristóteles — 76, 232  
Artaud, Antonin — 171, 176, 217, 271  
Atkinson, Terry — 179, 273  
Ayer, A.J. — 273  
Azevedo, Armando — 176, 272  
Azevedo, Fernando de — 59, 228  
Azevedo, Manuel de — 265, 287  
Azevedo, Mário Fonseca de — 234  
Azevedo, Soares de — 214  
BACELAR, Armando — 33, 228  
Bachelard, Gaston — 240, 250, 253, 266  
Baldwin, Michael — 179, 273  
Baptista, Manuel — 297  
Baptista-Bastos, Armando — 265  
Barbusse, Henri — 218  
Barrento, João — 216-9, 221  
Barreto, Lima — 284  
Barrias, José — 125, 277, 298  
Barros, António — 277  
Barry, Robert — 186, 274  
Barthes, Roland — 138, 250  
Baumgarten, Lothar — 246  
Beck, Julian — 176  
Becker, Jacques — 284-5  
Belém, Vítor — 176, 272  
Benjamin, Walter — 23, 99-102, 190, 247, 252, 269-70, 275-6  
Bergman, Ingmar — 287  
Bertholo, René — 57, 187, 272, 290  
Beuys, Joseph — 19, 125, 164-5, 183, 187-8, 190-3, 106, 275-7, 290, 292  
Bhabha, Homi — 246  
Bing, Gertrud — 253  
Binswanger, Ludwig — 209  
Blanc, H. Faria — 239  
Blanco, Armindo — 265  
Bloch, Ernst — 42, 45, 221-2  
Boas, Franz — 229

Bonito, Mário — 265  
 Bordalo Pinheiro, Columbano — 129-30  
 Bordalo Pinheiro, João Maria — 284  
 Borge, António Alberto — 271  
 Borie, Monique — 232-3  
 Borrego, José — 143, 265  
 Botelho, Carlos — 129, 261-2  
 Bouchot-Saupique — 225  
 Boumediene — 287  
 Bourdieu, Pierre — 18, 23  
 Braga, Mário — 216, 282, 285  
 Bragança, Júlio — 176, 272  
 Branco, Luís de Freitas — 228  
 Brandão, Fíama Hasse Pais — 235  
 Brandão, Raul — 82-3, 234, 288  
 Brecht, Bertolt — 55-6, 75-7, 79-83, 103, 105,  
 141, 146, 166, 170-1, 176, 226-7, 232-5  
 Brecht, George — 165, 167, 172, 177, 181, 269  
 Brehem, João — 176, 272  
 Bresson, Robert — 278, 285  
 Breton, André — 217-8  
 Brito, Joaquim Pais de — 66-7, 229-30, 241  
 Brito, Manuel de — 255  
 Bronze, Francisco — 143, 262  
 Broodthaers, Marcel — 180  
 Bruhn, Matthias — 250-1  
 Buarque, Irene — 277, 295, 297  
 Buchloh, Benjamin H.D. — 190, 252, 269-70,  
 275-5  
 Bukharine — 219  
 Buñuel, Luis — 285  
 Buren, Daniel — 138, 180, 259, 292  
 Butor, Michel — 242  
  
 CABRAL, Pedro Álvares — 85  
 Cage, John — 143, 164-6, 172, 269  
 Calhau, Fernando — 170, 172-3, 175, 245,  
 271-2, 277, 293-4, 296, 299  
 Câmara, Leal da — 282  
 Caminha, Pêro Vaz de — 85-6, 94, 206, 238  
 Camões, Luís — 295  
 Campos, Álvaro de — 229  
 Campos, António — 272  
 Capdeville, Constança — 176, 272  
 Caraça, Bento de Jesus — 44, 49, 214, 222-3  
 Cardoso, Adelino — 285  
 Cardoso, António — 241  
  
 Carmo, Isabel do — 234  
 Carneiro, Alberto — 125, 176, 195, 272, 277,  
 291, 294-6, 299  
 Carneiro, E. Lapa — 265  
 Carvalho, José — 176, 277, 295  
 Casanovas, Luís — 216  
 Casimiro, Jaime Cortesão — 32  
 Casimiro, Manuel — 176  
 Castellani, Renato — 284  
 Castrim, Mário — 134, 258, 260, 289  
 Castro, Lourdes — 57, 272  
 Cayatte, André — 285  
 Centeno, Yvette — 235  
 Cesariny, Mário — 170, 290  
 Cézanne, Paul — 109, 224  
 Chandler, John — 269  
 Chaplin, Charles — 204, 278  
 Chavannes, Édouard — 245  
 Chevalier, Maurice — 283  
 Chicó, Mário Tavares — 286  
 Christian-Jaque — 283  
 Clair, René — 283  
 Clark, Kenneth — 120-2, 209, 253-4  
 Coates, Nigel — 176, 272  
 Cochofel, João José — 32-5, 39-40, 42, 214,  
 216, 219, 228  
 Coelho, Eduardo Prado — 187, 231, 295-6  
 Coelho, José Dias — 222  
 Colaço, Amélia Rey — 235  
 Coles, Alex — 252  
 Conduto, José — 176, 277, 295  
 Cornu, Auguste — 216  
 Correia, Virgílio — 107, 208  
 Cortesão, Jaime — 208, 239  
 Costa, Alves — 176  
 Costa, Beatriz — 283  
 Costa, Eurico da — 265, 278-9  
 Costa, José Fonseca e — 143, 261, 278, 285  
 Costa, Maria Della — 235  
 Costa, Nataniel — 214  
 Costa, Noronha da — 143-4, 164, 176, 237,  
 261-2, 269, 272, 298  
 Costa, Pedro — 233  
 Courbet, Gustave — 88, 224  
 Coutinho, Graça Pereira — 176, 272  
 Crow, Thomas — 270, 273  
 Cruz, Maria Teresa — 250

- Cunhal, Álvaro (ou António Vale) — 31, 34-5, 39, 214-6  
 Cuningham, Merce — 163, 268
- DA ROCHA — 176, 272  
 Dacosta, António — 129  
 Dantas, Júlio — 234, 236  
 Defraoui, Chérif — 125, 295  
 Defraoui, Sylvie — 125, 295  
 Delaunay, Robert — 300  
 Delaunay, Sonia — 300  
 Delille, Maria Manuela Gouveia — 226-7, 235-6  
 Dellanoy, Jean — 53  
 Desnos, Robert — 217  
 Dias, Jorge — 230  
 Dias, José António Fernandes — 11, 13, 229  
 Dias, Luís Augusto Costa — 214-6  
 Dias, Maria Helena Costa — 214  
 Didi-Huberman, Georges — 23, 110, 112, 114, 117, 208, 250-4, 279  
 Diehl, Gaston — 220  
 Dine, Jim — 173  
 Dionísio, Eduarda — 220  
 Dionísio, Mário — 32-5, 39, 41-9, 52-3, 59-60, 64, 130, 214, 216, 220-2, 225, 228, 248, 282  
 Dixo, João — 272  
 Dorfler, Gillo — 298  
 Doris, David T. — 213, 270  
 Dorival, B. — 225  
 Dostoiévski, Fiódor — 38  
 Duchamp, Marcel — 125, 163, 165-6, 168, 178, 189, 207, 268-9, 299  
 Durand, Gilbert — 240
- Eco, Umberto — 22  
 Eisenstein, Sergei — 206, 028  
 Engels, Friedrich — 216  
 Escada, José — 262  
 Espírito Santo, Henrique — 265  
 Ésquilo — 82  
 Estaline — 33-4, 36, 40, 214, 219  
 Estève, Maurice — 223
- FARIA, Óscar — 182, 273  
 Feijó, Rui — 216  
 Fellini, Federico — 261, 284
- Féria, Lourdes — 147, 262-3, 290  
 Fernandes, João — 18-9, 138, 176, 187, 213, 259, 272, 275  
 Fernandes, José Manuel — 239  
 Ferraz — 272  
 Ferreira, José Gomes — 66  
 Ferreira, Lisa Chaves — 176, 272  
 Ferreira, Manuel Bandeira — 214  
 Ferreira, Vergílio — 220  
 Ferro, António — 27, 234  
 Feuillière, Edwige — 283  
 Figueiredo, José de — 107, 127, 208, 258  
 Filippi, Fernando de — 296  
 Filliou, Marianne — 183, 274  
 Filliou, Robert — 125, 165, 177, 183-4, 187-9, 269, 274, 292  
 Fink, Eugen — 72  
 Fino, Artur — 145, 262, 271  
 Fior, Robin — 176, 187, 272  
 Fiore, Quentin — 162, 268  
 Florisoonne, M. — 225  
 Flynt, Henry — 177  
 Fonseca, Manuel da — 35  
 Fonseca, Sebastião — 143, 265  
 Fontes, Armando — 37, 217  
 Foster, Hal — 98-100, 102, 245-6  
 Foucault, Michel — 246  
 França, José-Augusto — 143, 145-6, 157, 215, 227, 255, 262, 286, 290-6  
 Francastel, Pierre — 296  
 Frank, Nino — 284  
 Frankfort, Henri — 253  
 Freitas, Lima de — 32, 41, 59, 255, 258, 283, 286  
 Freitas, Maria Helena de — 271  
 Freud, Sigmund — 20, 218, 254  
 Fried, I. — 219  
 Friedman, Ken — 164-5, 168, 213, 269-70  
 Friedmann, Georges — 216
- GABIN, Jean — 283  
 Gameiro, Raquel Roque — 282  
 Gaspar, Luis Manuel — 13, 257  
 Gauguin, Paul — 63, 90, 224, 240  
 Genet, Jean — 242  
 Gentil-Homem, Carlos — 143, 162, 170, 267, 272, 290

- Gerz, Jochen — 125  
 Giacometti, Michel — 64, 66, 229  
 Gide, André — 38, 217  
 Gil, Monteiro — 277, 299  
 Godard, Jean-Luc — 27  
 Godinho, Vitorino Magalhães — 214  
 Goethe, Johann W. — 117, 248  
 Gogh, Vincent van — 41-2, 220, 282  
 Gombrich, Ernst — 120, 253  
 Gomes, André — 176  
 Gomes, Dordio — 126  
 Gonçalves, Eurico — 296  
 Gonçalves, Nuno — 129, 258  
 Gonçalves, Rui Mário — 262, 290  
 Gorki, Maxim — 37-8  
 Graham, Dan — 246  
 Gramsci, Antonio — 246  
 Gray, Camilla — 207  
 Gromaire, Marcel — 224  
 Guerreiro, António — 114, 251-2  
 Guimarães, Regina — 204, 279  
 Gusmão, Adriano Nobre de — 236  
 Gusmão, Artur Nobre de — 286
- HAACKE, Hans — 180, 246  
 Hatherly, Ana — 143, 176, 262, 272, 277, 295  
 Helder, Herberto — 17, 170, 201  
 Heller-Roazen, Daniel — 251  
 Henri, Adrian — 277  
 Henriques, Lagoa — 255, 262  
 Hessens, Robert — 220  
 Higgins, Hannah — 269-70  
 Hogan, João — 261  
 Hope, Charles — 253  
 Huebler, Douglas — 180, 185-6, 274  
 Huillet, Danièle — 233  
 Husserl, Edmund — 71-4, 76, 79-80, 88-9,  
 108, 115, 133, 136, 184, 190, 209, 231-2,  
 234, 252  
 Huston, John — 284-5  
 Huyghe, René — 225
- ISABEL, Ana — 297
- JANSSEN, Alfred — 187  
 Jappe, Georg — 275  
 Jarry, Alfred — 234
- Jdanov — 35-7, 39, 218, 220  
 Jorge, Luiza Neto — 170  
 Joyce, James — 38  
 Júlio, José — 222  
 Júnior, José Redondo — 226, 235  
 Justo, José Miranda — 138, 215, 230, 245,  
 255-6, 259, 264, 270, 279
- KANTOR, Tadeusz — 293  
 Kaprow, Allan — 172-4, 269, 271-2  
 Kelley, Jeff — 271-2  
 Kelly, Mary — 246  
 Kirkeby, Per — 164  
 Klee, Paul — 252  
 Knizak, Milan — 165  
 Knowles, Alison — 167  
 Kolbowski, Silvia — 246  
 Kosuth, Joseph — 97-8, 177-81, 186, 193-4,  
 244-6, 273-4, 277  
 Kozintsev, Grigori — 285  
 Krauss, Rosalind — 266
- LABERENNE, Paul — 216  
 Lacan, Jacques — 246  
 Lagarto, António — 176, 272  
 Lança, Carlos Alberto — 214  
 Lapa, Álvaro — 176, 187, 272  
 Lapham, Lewis H. — 268  
 Lattuada, Alberto — 284  
 Leal, Miguel — 19-20, 213  
 Lefebvre, Henri — 81, 216, 233-4  
 Leiris, Michel — 217  
 Lenine — 39, 217, 219  
 Lévi-Strauss, Claude — 74, 93-6, 231, 242-4,  
 267  
 LeWitt, Sol — 179-80, 268, 274  
 Lima, Manuel Campos — 33, 219-20, 228  
 Lippard, Lucy — 269  
 Lobo, Huertas — 65  
 Lopes, Fernando — 202, 261, 278  
 Lopes, Óscar — 161, 260  
 Lopes-Graça, Fernando — 32-5, 39, 64-5,  
 228-9  
 Losa, Ilse — 235  
 Lourenço, Eduardo — 27, 103, 214, 227-8,  
 247-8  
 Louro, Maria Lucília Estanco — 214

- Lukács, Georg — 38-9, 42, 101, 218-9  
 Lyotard, Jean-François — 73, 231
- MACEDO, António de — 261  
 Macedo, Diogo de — 32, 55, 65, 107, 131, 208  
 Maciunas, George — 261  
 Madeira, João — 34, 214, 216, 219-20  
 Magalhães, Eduardo Calvet de — 28, 225, 236, 260  
 Magalhães, Joaquim Romero — 238  
 Magalhães-Vilhena, Vasco — 214  
 Malhoa, José — 55  
 Malina, Judith — 176  
 Malraux, André — 217  
 Manet, Édouard — 253, 286  
 Mankiewicz, Joseph L. — 284  
 Mann, Daniel — 286  
 Mann, Nicholas — 253  
 Mann, Thomas — 38  
 Manso, Joaquim — 260  
 Manuel I (D.) — 85  
 Maris — 286  
 Marques, A.H. de Oliveira — 215  
 Martins, Azevedo — 263  
 Martins, Fernando Cabral — 13, 140, 257, 259-60  
 Marx, Karl — 220  
 Maschet, Daniel — 284  
 Masson, André — 217  
 Matisse, Henri — 65  
 Matos, Fernando Curado de — 185  
 Matos, Norton de — 29  
 McLuhan, Marshall — 162-3, 268  
 Mello e Castro, Ernesto — 143, 176, 262, 272, 277, 291  
 Mendes, Albuquerque — 176, 272  
 Menéres, Clara — 176  
 Mendes, Manuel — 282  
 Menzel — 286  
 Merleau-Ponty, Maurice — 72, 231  
 Michaud, Philippe-Alain — 208, 251, 264, 279  
 Michel, Jean — 284-5  
 Miguéis, José Rodrigues — 214  
 Miller, Henry — 140  
 Millet, Jean-François — 224, 286  
 Miranda, António — 265  
 Miranda, José A. Bragança de — 250
- Mistério (Domingos Gonçalves Lima) — 67, 230  
 Modigliani, Amedeo — 65  
 Molière — 82  
 Monet, Claude — 224, 286  
 Monticelli — 286  
 Moore, Henry — 120-1, 224  
 Morais, Carlos — 260  
 Morisot, Berthe — 286  
 Morris, Robert — 274  
 Morris, William — 268  
 Moura, Leonel — 21, 31, 58, 164, 176, 213, 215, 224-5, 228, 269, 291, 298-9  
 Moura, Rogério Mendes de — 236  
 Munari, Bruno — 169  
 Muñoz, Eunice — 235  
 Muralha, Sidónio — 214
- NAMORA, Fernando — 214  
 Namorado, Egidio — 216  
 Namorado, Joaquim — 37-8, 41, 44, 219-21  
 Nascimento, Manuel do — 214  
 Negreiros, José de Almada — 65, 90, 125-31, 133-7, 139-42, 144-53, 157, 170, 184, 187-8, 191-2, 194-5, 215, 221-2, 229-30, 234, 237, 255-65, 270, 274, 289-90, 294-5, 297-8  
 Nery, Eduardo — 182, 272  
 Nesbit, Peter — 190, 275  
 Nesbitt, Jorge — 272  
 Neto, António — 143, 265  
 Neto, Franklim Vilas Boas (ou Franklim Martins Ribeiro) — 66-8, 75, 88-93, 100, 119, 133, 195, 229-30, 236-7, 241-2, 289  
 Neto, Quintino Vilas Boas — 67, 230, 289  
 Neves, Leonel — 214  
 Nunes, Rui — 271
- O'NEILL, Alexandre — 235  
 Odets, Clifford — 82, 234, 288  
 Oldenburg, Claes — 173  
 Oliveira, Carlos de — 33, 35, 48, 66, 223  
 Oliveira, Ernesto Veiga de — 66, 230  
 Oliveira, Joaquim de — 236  
 Oliveira, Manoel de — 66  
 Ono, Yoko — 167, 181, 270  
 Orozco, José Clemente — 287

- PACHECO, Luiz — 220  
Pagnol, Marcel — 283  
Paik, Nam June — 164, 167  
Palla, Maria Antónia — 169  
Palla, Victor — 65, 229  
Palolo, António — 176  
Panofsky, Erwin — 120  
Paula, Rui Mendes — 288-9, 291  
Pavia, Manuel Ribeiro de — 32, 41, 215, 283, 285, 288  
Pedro, António — 40, 59, 129, 143, 218-20, 235, 282  
Peixinho, Jorge — 143, 147, 170, 176, 234, 260, 262, 272  
Penedo, Leão — 143, 204  
Perdigão, José de Azeredo — 255  
Pereira, José Costa — 298  
Pereira, José Pacheco — 215  
Pereira, Moniz — 50, 58-9, 228, 299  
Pernes, Fernando — 143, 262, 277  
Pessanha, Camilo — 104  
Pestana, Ção — 277  
Picabia, Francis — 217  
Picasso, Pablo — 65, 140, 224, 226, 249  
Pina, Manuel — 265  
Pinheiro, Costa — 272  
Pinheiro, Jorge — 176, 187, 272, 275  
Pinto, Cândido Costa — 59  
Pinto, Cerveira — 277  
Pires, Filipe — 272  
Pissarro, Camille — 31586  
Pita, António Pedro — 40, 218-20  
Plekhanov, Georges — 35-6, 39, 41, 216  
Poltzer, Georges — 216, 219  
Pollock, Jackson — 174, 272  
Pomar, Júlio — 30-2, 41-2, 50, 65, 214-5, 229, 282, 286, 293  
Pomar, Vítor — 176, 272  
Portas, Nuno — 265  
Portela Filho, Artur — 278, 294-6  
Portinari, Cândido — 221  
Pouillon, Jean — 243-4  
Pousão, Henrique — 129-30  
Pradel, P. — 225  
Prévert, Jacques — 219  
Proust, Marcel — 38  
Puvis de Chavannes — 286-7  
QUADROS, António — 229  
Queneau, Raymond — 217  
RAMALHO, Júlia — 68, 230  
Ramalho, Rosa — 66-8, 75, 89, 115, 119, 230, 237, 288-9  
Ramdsen, Mel — 179  
Ramos, Artur — 261, 278  
Rampley, Mathew — 252  
Ray, Gene — 275  
Ray, Man — 284, 296  
Real, Luís Neves — 265  
Rebello, Luiz Francisco — 226, 234-5  
Redol, António Alves — 36, 54, 218  
Reis, Aurélio Paz dos — 226  
Reis, Carlos — 48, 223  
Rembrandt — 282  
Renoir, Jean — 204  
Reps, Paul — 270  
Resnais, Alain — 205, 242  
Reys, Câmara — 215  
Ribeiro, Aquilino — 53  
Ribeiro, Rogério — 222  
Rivera, Diego — 59, 287  
Rivière, Claude — 246  
Robbe-Grillet, Alain — 242  
Rocha, Paulo — 202, 261  
Rodenbeck, Judith F. — 269  
Rodin, Auguste — 107, 282  
Rodrigo, Joaquim — 222  
Rodrigues, Francisco Castro — 220  
Rodrigues, José — 176, 234, 248, 272, 277, 291-2  
Rosa, Artur — 143, 272  
Rosa, Baptista — 226, 283  
Rosa, Clotilde — 143  
Rosa, Joana — 125, 176, 272, 277  
Rosa, Vitoriano — 284  
Rosas, Fernando — 215  
Rose, Philippe — 272  
Rosenbach, Ulrike — 125  
Rosselini, Roberto — 284, 294  
Rouault, Georges — 224, 286  
Rougemont, Martine de — 232-3  
Rousseau, Jean-Jacques — 266  
Rousseau, Theodore — 287  
Rude, François — 107

- Ruivo, Henrique — 244  
 Ruivo, Victor — 299  
 Ruscha, Ed — 246  
 Rysselberghe — 287
- SÁ DA COSTA — 214  
 Sá-Carneiro, Mário — 104  
 Sadoul, Georges — 203, 217-8, 279, 284  
 Saïd, Edward — 246  
 Salazar, António de Oliveira — 28, 205, 279  
 Saldanha, Tília — 176, 272, 277, 299  
 Salema, Álvaro — 214  
 Salvado, João Paulo — 238  
 Sanguineti, Edoardo — 279  
 Santa Rita (Pintor), Guilherme de — 126-7, 153, 255  
 Santos, Bartolomeu Cid dos — 261  
 Santos, Fernando Piteira — 64  
 Santos, José Ribeiro dos — 283  
 Santos, Mariana Pinto dos — 257  
 Santos, Reynaldo dos — 107, 208, 290  
 Saraiva, António José — 32-4, 39-40, 157, 214, 216, 219-20  
 Saraiva, Arnaldo — 206, 279  
 Sardo, Delfim — 250-1, 264  
 Sarmento, Julião — 176, 272, 277, 293-4, 296  
 Sarraute, Natalie — 242  
 Sarteschi, Cristina — 243  
 Sartre, Jean-Paul — 94, 109, 234, 242, 266  
 Saxl, Fritz — 253  
 Scherer, Jacques — 232-3  
 Schmit, Thomas — 165, 269  
 Schneider, Gérard — 223  
 Schwitters, Kurt — 125, 268  
 Seabra, Augusto M. — 216  
 Sekula, Allan — 246  
 Semke, Hein — 262  
 Sena, António — 176, 187, 272, 275  
 Sena, Jorge de — 235  
 Senzaki, Nyogen — 270  
 Serrão, Joel — 28, 215, 281-2  
 Shakespeare, William — 284  
 Siegelau, Seth — 185-6  
 Silva, José Joaquim Pinto da (Visconde de Sacavém) — 239  
 Silva, Sena da — 176, 272  
 Simões, João Gaspar — 215
- Siqueira, Nuno de — 272  
 Sislej, Alfred — 287  
 Skapinakis, Nikias — 222, 226-7  
 Smith, Owen — 269  
 Soares, Mário — 30-1  
 Soares, Pedro — 214  
 Solmer, Antonino — 271  
 Solnado, Raul — 204  
 Sontag, Susan — 64, 93, 95, 98, 242-4, 271  
 Soupault, Philippe — 217  
 Souriau, Étienne — 284  
 Sousa, Ângelo de — 176, 194-5, 260, 272, 274, 277, 293  
 Sousa, José Ernesto de — 11-2, 17-21, 23, 28-32, 49-52, 54, 56-7, 59-60, 64-8, 75, 80-1, 84, 86, 90-1, 93, 96, 98-100, 104, 115, 120, 122, 125-6, 130, 143, 150, 153-4, 157, 160, 170, 175, 182, 186-7, 201-9, 213, 215, 223-6, 228-32, 234-6, 238-42, 244, 246, 248-50, 252-72, 274-9, 281, 285-90, 292, 294-300  
 Sousa, Rocha de — 128, 150, 154, 196, 256, 290, 294  
 Souza-Cardoso, Amadeo de — 65, 126, 129, 256, 289  
 Souza-Dantas, Luís de — 243  
 Spivak, Gayatri — 246  
 Stanislavski, Konstantin — 75-6, 79-81, 232  
 Stimson, Blake — 269, 273  
 Straub, Jean-Marie — 233  
 Szeemann, Harald — 177, 181-3, 186, 273-4
- TABAQUINHO, Nuno — 293  
 Tanguy, Yves — 224  
 Tati, Jacques — 204, 285  
 Tavares, Alberto — 272  
 Tavares, Salette — 144, 176, 272  
 Tavares, Vitor Silva — 13, 134, 144, 215, 220, 258, 260, 262, 264, 289  
 Tchen, Adelaide Ginga — 218  
 Teles, Lúcia — 235  
 Telles, António da Cunha — 203, 279  
 Telles, Gonçalo Ribeiro — 272  
 Tenreiro, Francisco José — 214  
 Terrasse, Ch. — 225  
 Teyssedre, Bernard — 277  
 Tisdall, Caroline — 275

- Tomás, Maria — 299  
 Torres, Alexandre Pinheiro — 36, 216  
 Torres, Manuel — 144  
 Trapp, J.B. — 253  
 Trigo, Pires — 236-7  
 Trotsky — 218
- VARELA, Artur — 176, 272  
 Varela, Joana Morais — 260  
 Varela, Mário — 125, 176, 272, 277  
 Vasconcelos, António-Pedro — 143, 263  
 Vasconcelos, Joaquim de — 107, 208  
 Vasconcelos, José Leite de — 66  
 Vautier, Ben — 164-5, 167, 183, 251, 269  
 Vennanzo, Gianni di — 261  
 Verneuil, Henri — 284  
 Vespeira, Marcelino — 50, 59, 222, 228  
 Vidal, Henri — 283  
 Vieira da Silva, Maria Helena — 261  
 Vieira, Ana — 143, 176, 272, 296  
 Vieira, João — 57, 125, 176, 272, 277, 296
- Vieira, Pires — 176, 272  
 Vijée-Lebrun, Marie Elisabeth — 287  
 Viterbo, Sousa — 107, 208  
 Vostell, Wolf — 125, 164-5, 187, 192-3, 276, 294, 296
- WAGNER, Richard — 276  
 Wallon, Henri — 265  
 Wandschneider, Miguel — 18-21, 23, 143, 202, 205, 213, 225-6, 236, 261, 263, 271-5, 278-9  
 Warburg, Aby — 110-22, 151-2, 208-9, 250-4, 264, 279  
 Watts, Robert — 269  
 Weiner, Lawrence — 180, 186  
 Welles, Orson — 288
- YOUNG, La Monte — 167  
 Yutkevitch, Sergei — 285  
 Yvoire, Jean d' — 53, 225-6
- ZAO-WOU-KI — 223

TIRAGEM: 1500 EXEMPLARES  
DEPÓSITO LEGAL 259742/07

JUNHO DE 2007  
IMPRESSO NA TIPOGRAFIA GUERRA  
VISEU

