

ARTE E CULTURA VISUAL

CENTENÁRIO DE
ERNESTO DE SOUSA
(1921-1988)

ARTE CULTURA VISUAL

CENTENÁRIO DE
ERNESTO DE SOUSA
(1921-1988)

ARTE E CULTURA VISUAL

#2 2021

ISSN 2184-8130

revista.arteculturavisual@gmail.com

TEMA CENTENÁRIO DE ERNESTO DE SOUSA (1921-1988)

© dos textos e das imagens, os autores.

© of texts and images, the authors.

CONCEPÇÃO E DIRECÇÃO EDITORIAL Isabel Nogueira

EDIÇÃO Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA)

CONSELHO EDITORIAL António Pedro Pita (Universidade de Coimbra)
Dominique Chateau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Susana de Sousa Dias (Universidade de Lisboa)

DESIGN E PAGINAÇÃO Leonardo Silva

TRADUÇÃO PARA LÍNGUA INGLESA Sofia Pessoa

IMPRESSÃO E ACABAMENTO Guide Artes Gráficas, Lda

TIRAGEM 100 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 477655/20

NOTA EDITORIAL

Privilegia-se a ortografia da língua portuguesa anterior ao *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990, exceptuando os casos em que os autores manifestem preferência pela ortografia estipulada neste acordo. Nas referências bibliográficas segue-se a Norma Portuguesa 405.

PROPRIEDADE

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,
1249-058, Lisboa, Portugal

b
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

EDITORIAL

7

Diapositivo de "Almada, Um Nome de Guerra"

11

DAVID SANTOS

13

*"Continuo a ser neo-realista, num certo sentido":
Ernesto de Sousa e o neorealismo*

Fotografia de "Dom Roberto"

93

ANA ISABEL SOARES 37
“Dom Roberto”, filme-manifesto?

Fotograma de *“Almada, Um nome de Guerra”* 55

RAQUEL SCHEFER 57
Pontos, linhas, planos: “Almada, Um Nome de Guerra”
(1969–1972)

Fotograma de *“Encontro no Guincho”* 69

FERNANDO ROSA DIAS 71
Diálogos entre o Eu de Almada Negreiros e o Mim
de Ernesto de Sousa

Fotografia do encontro de Ernesto de Sousa 93
com Joseph Beuys

ISABEL NOGUEIRA	95
<i>Ernesto de Sousa e a necessidade dialéctica do Novo</i>	
<hr/>	
<i>Provas de contacto de “Revolution My Body N.º 1”</i>	105
<hr/>	
PAULA PINTO	107
<i>Ernesto de Sousa: “O Teu Corpo é o Meu Corpo”.</i> <i>O pensamento em imagens</i>	
<hr/>	
<i>Imagem da instalação A Tradição como Aventura</i>	131
<hr/>	
LILIANA COUTINHO	133
<i>À escuta de “Artes gráficas, veículo de intimidade”</i>	
<hr/>	
<i>Duas fotografias da instalação “Olympia”</i>	144—145
<hr/>	
<i>“Dissolução”, série “Alquimigramas”</i>	147
<hr/>	

Isabel Nogueira

ARTE E CULTURA VISUAL é uma revista do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), com a periodicidade de um número anual, a sair no final de cada ano. O âmbito a que se dedica é, como o título faz antever, as artes plásticas e a cultura visual, procurando um discurso reflexivo, diverso, actual, problematizante e orgânico, que permita conferir enfoque aos dispositivos da arte e das imagens artísticas na sua ontologia e nos seus contextos – pontuais ou sistémicos – históricos, culturais, estéticos, institucionais, sociais, e, inclusivamente, económicos e políticos. Centrando-se neste campo de pensamento – e as imagens assumem também uma forma de pensamento –, a revista convoca pensadores pluridisciplinares e artistas que desejem partilhar a sua reflexão e a sua obra. Cada número é dedicado a um tema. Este número é dedicado ao CENTENÁRIO DE ERNESTO DE SOUSA (1921-1988).

José Ernesto de Sousa foi uma figura relevante e viva no contexto da arte portuguesa contemporânea. Indivíduo entusiasta e de notável versatilidade – artista, crítico, cineasta, “operador estético”, jornalista, ensaísta, curador, professor, cineclubista –, foi um catalisador de pessoas e de práticas artísticas, especialmente ao longo dos anos 70, num percurso eclético, que se prolongou pelos anos 80, até à sua morte. Ernesto de Sousa perseguiu uma fundamental modernidade e contribuiu para a sua integração no âmbito da arte em Portugal. Este número é uma homenagem ao seu percurso e à sua obra. Obrigada a todas as pessoas que para ele contribuíram, e um agradecimento especial à Isabel Alves.

ARTE E CULTURA VISUAL (Art and Visual Culture) is an annual journal published by the Artistic Studies Research Center (CIEBA) at the end of each year. The scope of the magazine, as its title suggests, is visual arts and visual culture, and it aims for a reflective, diverse, topical, problematizing and organic discourse. This should bring into focus the devices of art and artistic images regarding their ontology and their historical, cultural, aesthetic, institutional, social and even economic and political contexts – whether specific or systemic. The journal is centered on this field of thought – and images are also a form of thought – and brings together multidisciplinary thinkers and artists, who wish to share their reflections and work. Each issue is dedicated to a central theme. This issue is dedicated to the CENTENARY OF ERNESTO DE SOUSA (1921-1988).

José Ernesto de Sousa was a relevant and living figure in the context of contemporary Portuguese art. An enthusiastic individual with a remarkable versatility – artist, critic, filmmaker, “aesthetic operator”, journalist, essayist, curator, professor, film-society member –, was a catalyst for people and artistic practices, especially throughout the 70s, in an eclectic course, that continued into the 80s, until his death. Ernesto de Sousa pursued a fundamental modernity and contributed for its integration into the field of art in Portugal. This number is a tribute to his journey and to his work. Thank you to everyone who have contributed to it, and a special thanks to Isabel Alves.



13 “CONTINUO A SER NEO-REALISTA, NUM CERTO SENTIDO”: ERNESTO DE SOUSA E O NEORREALISMO¹

David Santos

Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (ARTIS)

RESUMO Em contracorrente, Ernesto de Sousa assumia, no seu discurso crítico de meados da década de 40, o neorrealismo como vanguarda, um momento pioneiro da arte moderna em Portugal, cuja ação não só contribuía de modo decisivo para a experiência formal e artística através da denúncia social, como prometia um novo capítulo na construção da identidade portuguesa e da sua ideia particular de universalidade, do seu contributo à grande história da arte ocidental, tal como 500 anos antes o havia feito a pintura dos “Primitivos Portugueses”. No cerne desse original exercício de ligações entre o passado e o presente está “a necessidade de estabelecer pontes”, seja como tarefa intrínseca ao trabalho teórico, cuja origem pressupõe já uma transmissibilidade, seja na ação vital de organizar e congregar vontades em exposições coletivas como a *Alternativa Zero* (1977). Em ambas prevalece a vontade de comunicar, de superar o “isolamento” e criar laços de intersubjetividade com o recetor do texto crítico ou da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE Universalidade; Neorrealismo; Vanguarda; Arte Moderna

ABSTRACT In counter current, Ernesto de Sousa, assumed in his critical discourse of the mid 40s, the Neo-realism as *avant-garde*, a pioneering moment of Portuguese modern art, whose action not only contributed to the formal and artistic experience through social denunciation, but promised a new chapter in the Portuguese identity construction and of its particular idea of universality, of his contribution to the great western art history, as 500 years earlier he had done the painting of the “Portuguese Primitives”. At the core of this original exercise of links between the past and the present is the “need to build bridges”, either as a task intrinsic to theoretical work, whose origin already presupposes transmission, or in the vital action of organizing and gathering wills at collective exhibitions such as *Alternativa Zero* (1977). In both prevails the will to communicate, to overcome “isolation” and to create bonds of inter subjectivity with the receiver of critical text or work of art.

KEYWORDS Universality; Neo-Realism; Avant-Garde; Modern Art

coleção de arte contemporânea



**A PINTURA PORTUGUESA
NEO-REALISTA**

por ERNESTO DE SOUSA

artís

A minha vida é uma colagem²
Ernesto de Sousa, 1987

Em 1980, ancorado no desejo de uma coerência existencial, na comunhão da arte e da sua reflexão ativa, Ernesto de Sousa afirmava, em conversa com Leonel Moura para o suplemento cultural *Globo*: «O acto criativo não é um acto isolado. A teoria vem daí. Da necessidade de estabelecer pontes. Não vejo contradição nenhuma entre a minha atitude actual e quando eu defendia o neo-realismo. Quando defendia o neo-realismo, por um lado, defendia a vanguarda, a questão da vanguarda não está a pôr-se... mas eu continuo a ser neo-realista, num certo sentido»³. Face a esta indeterminação final, apetece perguntar, mas em que sentido Ernesto de Sousa assumia continuar a ser um neorrealista, num momento histórico em que afirmá-lo publicamente não estava de acordo com o sistema artístico português? Esse sentido era, por um lado, como defende em discurso direto, o de «(...) uma aceção mais geral, que é realmente aquela que sempre adoptei e que se confunde hoje, para mim, com o pragmatismo. Com a eficiência daquilo que se faz, ir direito às coisas»⁴; por outro, ligava-se ao compromisso inabalável com a intervenção da arte na sociedade, isto é, na sensibilidade e no intelecto de todos aqueles que se envolviam nessa época com a atividade artística e com as esperanças de uma vida melhor, tal como cerca de 40 anos antes os observadores das pinturas e dos desenhos de Júlio Pomar, Lima de Freitas, Moniz Pereira, Vespeira ou Manuel Ribeiro de Pavia, entre outros, sentiam através destas uma transformação da sua consciência política sobre o lugar que ocupavam na sociedade e a exigência de uma inversão da sua aparente imobilidade.

Mais, Ernesto de Sousa ousava aqui, de modo consciente, a ligação hoje quase inusitada entre vanguarda e neorrealismo, porque neles identificava uma correspondência de valores e postura ética, vontade, pioneirismo e coragem cívica. Em simultâneo, sugeria ainda uma outra espécie de ligação «(...) íntima e secreta»⁵ (como diria Baudelaire) entre os dois momentos, pois sempre defendeu, no tempo certo, o neorrealismo português como uma vanguarda, em parte herdeira do espírito de rutura do primeiro modernismo em Portugal, anunciado pelo Futurismo e sobretudo pela ânsia de intervenção de Almada Negreiros. Por outro lado, uma vez mais em contracorrente, Ernesto de Sousa assumia já, no seu discurso crítico de meados da década de 40, o neorrealismo como momento alto da arte moderna, cuja ação não só contribuía de modo decisivo para a experiência formal e artística através da denúncia social, como prometia um novo capítulo na construção da identidade portuguesa e da sua ideia particular de universalidade, do seu contributo à grande história da arte ocidental, tal como 500 anos antes o havia feito a pintura dos "Primitivos Portugueses".

- 3 SOUSA, Ernesto de [conversa-entrevista com Leonel Moura] - Moro na Travessa do Fala-Só. *Globo* (1980). Informação colhida em <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/moro-na-travessa-do-fala-so>.
- 4 *Idem*, *ibidem*.
- 5 BAUDELAIRE, Charles - Novas notas sobre Edgar Poe. In *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006, p. 104.

No cerne desse original exercício de ligações entre o passado e o presente está “a necessidade de estabelecer pontes”, seja como tarefa intrínseca ao trabalho teórico e crítico, cuja origem pressupõe já uma transmissibilidade, seja na ação vital de organizar e congregar vontades em exposições coletivas como a *Alternativa Zero*, realizada em 1977, na Galeria Nacional de Belém. Em ambas prevalece a vontade de comunicar, de superar o “isolamento” e criar laços de intersubjetividade com o recetor do texto crítico ou da obra de arte. Se há argumento que apoia uma transversalidade permanente em toda a obra teórica e prática de Ernesto de Sousa ao longo da sua vida, é o sentido urgente da partilha e a vitalidade do encontro entre emissor e recetor da mensagem (crítica ou artística), convertidos, nessa expressão ativa de comunhão, num só elemento propulsor de significados, capaz de produzir uma lógica de intervenção que passa, antes de mais, pela capacidade de transformação de uma sensibilidade individual numa ação potencialmente coletiva, ou seja, ampliada a todos os que se disponibilizem à sua dinâmica reconfiguração.

Mas, afinal, que visão do neorrealismo veiculava Ernesto de Sousa nos seus primeiros textos de crítica de arte, publicados na *Seara Nova* e no *Mundo Literário*? E que neorrealismo pôde o autor observar retrospectivamente, quando em 1965 publicou *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*, o primeiro ensaio de revisão sobre o seu lugar histórico, nesse título seminal que é também, e desde logo, a melhor reflexão sobre o alcance e os limites do movimento no domínio das artes plásticas. Centremos, por isso, a nossa exegese nas mudanças verificadas no pensamento do autor entre a sua defesa entusiástica do neorrealismo como um possível contributo à universalidade da arte portuguesa, observada no artigo inaugural (assim como em alguns outros, publicados até final de 1946), e a maturidade distanciada desse ensaio que 20 anos depois produzirá para a edição da *Artis*, mais reflexivo, duradouro e influente nos estudos sobre os efeitos do realismo social em Portugal.

6 Entre 27 de março a 3 de abril desse ano, Ernesto de Sousa organiza, em colaboração com Diogo de Macedo, então diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, a *Exposição de Arte Negra*, integrada na *I Semana de Arte Negra*, na Escola Superior Colonial. Nesse contexto, conhece Fernando Lopes-Graça, que o convida para colaborar, como crítico de arte, na revista *Seara Nova*. O seu contributo começa, no entanto, com uma série de pequenos textos intitulada *Abel e Caim*, em parceria com João Abel Manta, (cf. AA. VV. - *Ernesto de Sousa – Itinerários*. Porto: Casa de Serralves/Secretaria de Estado da Cultura, 1987). Será o próprio Ernesto de Sousa a dar testemunho desse momento quando escreve, já em 1983: «(...) Houve conferências, conheci o José-Augusto França, e o Fernando Lopes-Graça convidou-me a colaborar na *Seara Nova*. Para nós, os “novos” nessa altura (ainda alunos e desconhecidos) eram os “neo-realistas”». Foi a “geração de bater-a-porta-à-Universidade...” (Com esta expressão, Ernesto de Sousa referia-se ao facto de ele e muitos dos seus colegas de geração não terem concluído, nessa época, a sua formação académica, em ciências ou em artes, por, entre outras razões, assumirem também um conflito político e social com diversas instituições universitárias e com o regime do Estado Novo). Em SOUSA, Ernesto de – *Re começar. Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 40.

1. Da universalidade na pintura portuguesa

A convite de Fernando Lopes-Graça, Ernesto de Sousa publica na revista *Seara Nova*⁶, a 22 de junho de 1946, o seu primeiro artigo sobre a “nova” pintura que se impunha a cada dia, pela sua urgência de comunicação e despertar social, no contexto de esperança política do imediato pós-Segunda Guerra Mundial. Ainda sem assumir a designação de “artista neorrealista” – preferindo destacar a ideia do “artista” que é “determinado” pela “sociedade” em que vive, e pelo seu “momento histórico” – o texto não deixa dúvidas quanto às seus referências, ao ser ilustrado com reproduções de desenhos originais de João Moniz Pereira, Julio Pomar e Fernando Azevedo. Nele, o jovem crítico acentua a necessidade de a arte produzida sob esse novo impulso e motivação dever ser pensada, desde logo, como hipótese de integração futura no valor histórico e mais amplo de uma verdadeira “universalidade na pintura portuguesa”.

As palavras iniciais dessa reflexão que, desde aí, distinguirá o olhar do crítico do dos seus pares (assim como da ortodoxia neorrealista, mais niilista e contrária a qualquer ligação ao passado), esclarecem, como espécie de introdução, a ideia de que o artista é, antes de mais, um ser humano que participa, com o seu labor, na vida social que o envolve, assim como dela recebe os estímulos e as condições que determinam a sua ação: «O pintor, como homem e como artista, resulta do meio. A sua obra deve ser o produto imediato da necessidade que ele tem de pintar. Quer dizer que em determinado momento histórico, o homem que é o artista (pintor no nosso caso), se situa na sociedade em que vive, nitidamente; não é um ser especial, à parte, depende integralmente das relações que ele, a sua família, a sua classe, o seu país, mantém com as outras pessoas, famílias, classes e países que, com os primeiros, se interpenetram»⁷. Em suma, tudo na vida implica com o trabalho artístico, mesmo que até aí uma ideia romântica e demiúrgica do seu fazer prevalecesse no sistema artístico e nos seus meios reflexivos. Acrescenta o crítico: «Os estádios e perturbações, económicas, sociais, políticas, etc., que solicitam o seu país, a sua classe, condicionam a sua maneira de ser, o seu modo de encarar os problemas. Nada é imóvel: a sua moral, por exemplo, está em íntima relação com a fase evolutiva que atravessa a sociedade a que pertence. As suas atitudes e ideias, estéticas, filosóficas, etc., também. Seria todavia irreflexão supor que estas relações se processam em linha recta, que há paralelismo entre as várias partes»⁸. Nestas primeiras linhas, Ernesto de Sousa elucida-nos acerca da sua visão sobre a influência do “contexto”, revelando-se desde logo um progressista, claramente marcado pelo

7 *Idem* - Da universalidade na pintura portuguesa. *Seara Nova*. N.º 984 (jun. 1946), p. 122.

8 *Idem*, *ibidem*.

“materialismo dialético”⁹ e pela tese marxista da “luta de classes”. O “homem-artista” está integrado na grande máquina económica e social e deve dessa realidade ter consciência, para melhor exercer a função transformadora que lhe cabe, mediante a moral e a responsabilidade que manifesta a cada momento ou resultado do seu trabalho.

A um nível superior, mas subterrâneo, os diferentes níveis de desenvolvimento dos países interferem, de modo decisivo, na qualidade e, por essa via, no contributo da arte às respectivas sociedades: «Suponhamos, por exemplo, uma sociedade que se atrasa, em relação a uma ou várias com quem esteja em contacto, no nível económico, social, político, etc. (tudo aspectos de fenómenos essencialmente os mesmos). É evidente que as atitudes e ideias, morais, estéticas, filosóficas, etc., do pintor (o mesmo se diria do artista em geral) pertencente à sociedade em atraso, deixam de estar em relação imediata com o ambiente nacional (com os problemas económicos, sociais, etc., próprios), se ele quiser manter-se em contacto com a vanguarda artística das nações mais adiantadas porque começará a sofrer influências cada vez mais fortes, de ambientes estranhos, para os quais aqueles problemas são necessariamente diferentes»¹⁰. Neste sentido, Ernesto de Sousa aponta a uma relação direta entre o “atraso” de uma sociedade e a impossibilidade da sua expressão enquanto “vanguarda artística”, refletindo-se essa mesma dinâmica no distanciamento do artista relativamente ao “ambiente nacional” e às suas “necessidades” ou imanências, se optar apenas por acompanhar algumas das realizações vanguardistas identificadas fora do seu país, o que trará alterações à sua obra, em prejuízo da “qualidade”.

Como explicará o crítico: «Por outras palavras, a obra do pintor deixa de ser um produto imediato da necessidade que ele tem de pintar. Ora, se era essa necessidade que o faria pintar de certa maneira, o quanto ela é realmente a razão da sua obra, é que determina a qualidade. Essa certa maneira classifica a obra do ponto de vista técnico-estético; a qualidade é o valor local e universal dela»¹¹. Isto é, a obra será de “qualidade” quando identificada com o “local”, com a “necessidade” que a determina nesse contexto específico, por isso mais próximo de um contributo ao conjunto “universal”, e não por qualquer espécie de mimetismo importado, mesmo que inspirado em práticas de vanguarda. Afinal, «(...) a qualidade, distância maior ou menor entre a necessidade de pintar e a própria pintura, é o expoente do seu interesse local e universal»¹². Ou ainda, em resumo: «(...) para que seja alta a qualidade da sua obra (para que, mesmo quando de interesse exclusivamente local, seja de valor universal), o pintor tem que ser sincero. É

9 Refira-se que, ainda nesse ano, Ernesto de Sousa – assinando José Marques (o primeiro do seus nomes pessoais e o primeiro também dos seus apelidos, escolhidos de entre o seu nome completo: José Ernesto Marques Frade de Sousa) – envia uma carta de resposta ao diretor da revista *Mundo Literário* (publicada no n.º 24, 19 de outubro) polemizando em torno do “materialismo dialético”, a propósito de um artigo de João Gaspar Simões sobre o mesmo tema.

10 SOUSA, Ernesto de - Da universalidade na pintura portuguesa. *Op. cit.*

11 *Idem, ibidem.*

12 *Idem, ibidem.*

claro que isso não é, finalmente, um acto de vontade e, assim, a curva das sujeições ao momento histórico completa-se»¹³.

A "sinceridade" resulta então das "sujeições" da vontade do artista e da sua prática concreta ao "momento histórico" que as determina. Com originalidade e ousadia, Ernesto de Sousa teoriza sobre as condições de intervenção da arte a um nível simultaneamente histórico e social, possível apenas quando a arte funda a sua prática em valores de "qualidade" "sincera" e "local", e estes se potenciam enquanto amplificação hipoteticamente "universal". O crítico apela desse modo à consciencialização dos artistas sobre as limitações biológicas, personalitárias, históricas e sociais que influenciam a sua liberdade e a sua capacidade criativa, com a consequente determinação sobre o grau de "qualidade" final da obra de arte: «Entretanto, será bom adiantar alguma coisa sobre o que se refere à personalidade e à influência que ela pode ter e, principalmente, até que ponto o grau de consciência destas leis históricas pode influir na qualidade. A este respeito pode argumentar-se, em primeiro lugar, que o homem tem um grau de liberdade em tal sistema de coordenadas: as razões biológicas da sua maneira de ser... Porém, tal grau de liberdade não é mais que pura ilusão, porque por muito variado que o homem possa ser, biologicamente, nunca poderá sair fora de um extenso mas limitado domínio que a sociedade em tal momento lhe impõe: as suas qualidades ficarão subordinadas às possibilidades que determinado meio, em determinado momento, lhe oferece, e lhe limita o domínio dos actos, tendências, ideias, etc. As suas antecipações, causa aparente, por vezes, de novos géneros, escolas, correntes artísticas, são de facto o ponto de passagem necessário de uma transformação necessária. Quanto ao grau de consciência das próprias leis históricas, é evidente que, tanto quanto o resto, depende das mesmíssimas condições e assim alinhará ao lado dos outros factores; é verdade porém que a certa altura a sua importância poderá ser excepcional e então a quantidade transformar-se-á em qualidade...»¹⁴.

Por isso, Ernesto de Sousa encontrará nos pintores fundadores da pintura artística portuguesa, os chamados "Primitivos Portugueses", o exemplo concreto dessa relação de mútua influência entre, poderíamos afirmar, a "super estrutura" (acontecimentos nacionais relevantes à escala mundial) e a "infra estrutura" (a produção artística do período correspondente) que determina a afirmação da arte, a sua "qualidade" e o seu contributo à escala local e universal: «Se passarmos em revista rápida as fases da nossa pintura, creio que colheremos confirmação do que ficou dito. Ao contrário do que muita gente ainda julga, a pintura portuguesa da segunda metade do século XV e a primeira do século XVI não foi simples "eco de correntes artísticas nascidas e criadas lá fora"... porque pode haver influência e até adopção de processos e estilos sem que haja submissão. Nuno Gonçalves é um caso absolutamente inédito na sua época – outros se lhe podem juntar; e, todavia, foi de facto um curto momento de independência. Ora, não

13 *Idem, ibidem.*

14 *Idem, ibidem.*

é por acaso que tal florescimento da pintura portuguesa é contemporâneo de acontecimentos nacionais de importância decisiva universal: a conquista de novos mercados está nas premissas do desenvolvimento posterior da sociedade europeia. Nessa altura, em que os acontecimentos nacionais são acontecimentos de importância universal – compreende-se que, pelo menos em certos sectores da arte (pintura), as obras fossem o produto imediato da necessidade que o artista tem em sê-lo. Entretanto, os problemas nacionais passaram a segundo plano, ou talvez ainda para ir mais longe, como factores decisivos na evolução económico-social; e, até hoje, o valor universal da nossa arte diminuiu e desapareceu»¹⁵.

Nessa medida se compreenderá a leitura de Ernesto de Sousa sobre o longo período no qual a arte portuguesa, em paralelo à diminuta ação política e científica do país, deixa de alcançar uma dimensão universal, identificando-o com uma fase de inequívoca “decadência”, com consequências visíveis até meados do século XX. Na interpretação do crítico da *Seara Nova*, durante os séculos seguintes aos da “Expansão Marítima”, Portugal perdera a sua capacidade de produzir iniciativa empreendedora, inovação e criatividade, refletindo em termos artísticos sobretudo casos miméticos ou modestas adaptações de outras produções europeias: «O que representa para a história da arte europeia e da humanidade, em geral, a nossa pintura dos séculos XVII, XVIII e XIX? E, podemos aventurar já, a destes primeiros anos do século XX? A nossa arte passou de facto a ser eco, e pouco mais. (...) 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 situam 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 igual ao já feito ou voltará a ele»¹⁶. Quando procura identificar na arte portuguesa casos diferenciados de “valor” e “sinceridade”, Ernesto de Sousa sublinha a distinção essencial no seu discurso entre “talento” ou “virtuosismo” técnico e a “coerência” de uma “necessidade” imperiosa: «O caso da plêiade de artistas portugueses dos primeiros anos do nosso século, é idêntico. (...) 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

15 *Idem, ibidem*, p. 122; 123.

16 *Idem. ibidem*, p. 123.

Gomes, etc., apresentam uma obra mais coerente, porque mais consequência imediata da sua necessidade de pintar...»¹⁷.

Como uma crítica mais ou menos velada ao regime salazarista, Ernesto de Sousa conclui sobre a força de oposição que a pintura neorrealista introduz nesses anos, entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o imediato pós-guerra: «Parece-me todavia que hoje, numa altura em que o atraso se continua a verificar em quase todos os sectores, um factor inédito altera os dados do problema e consequentemente as relações entre estes e os factos (soluções) tal como os estamos estudando. Um número cada vez mais numeroso de jovens pintores (quase desconhecidos do público), embora ainda muito sujeitos a fórmulas e processos de fora (ou aparentemente), começa a conseguir, com felicidade vária, apresentar obra sua e diferente, em conjunto, muito diferente do que antes conhecíamos...»¹⁸. Assim como reconhece na força de vontade dos jovens artistas neorrealistas (ainda que nunca aí se observe, como já referimos, essa designação ou neologismo, que só raramente aparece, entre 1945 e até 1947, no que às artes plásticas diz respeito)¹⁹, o embrião de algo ainda por confirmar, o também jovem crítico da *Seara Nova* assume-se a partir daí como *compagnon de route*, manifestando uma posição de compromisso militante com esse grupo de artistas, consciente porém das dificuldades a superar, na esperança de ver alcançar com a "nova arte" do realismo social a "qualidade" que a tradição de universalidade da pintura portuguesa exigirá: «(...) a dar-se o caso [lembra] de esse movimento ser de facto uma realidade, ultrapassar, portanto, simples fervura logo arrefecida pela tentação de tantos caminhos mais fáceis – que o tal factor inédito é o nível atingido por aquele grau de consciência das leis históricas que os condicionam... como homens, como artistas. Tudo me leva a crer que sim, as suas obras (ainda: primeiras obras) as suas ideias, a sua atitude perante a dura vida que os cerca (tanto mais dura quanto mais consciência têm dela)... Parece pois não estar longe o dia em que, no que respeita aos pintores, a quantidade se transformará em qualidade»²⁰. Cinco dias depois deste artigo, Ernesto de Sousa publica "Três pintores do nosso tempo", na revista *Mundo Literário*. Aí defende a obra de Moniz Pereira, Vespeira e Júlio Pomar, com palavras e ideias que reforçam a sua interpretação do valor "universal" que o neorrealismo deverá almejar, chegando a afirmar, a propósito da obra *Em marcha* (1946) de Júlio Pomar, que estamos «(...) frente de um grande artista pujante, cuja arte parece, embora acentuando a relatividade desta opinião, com força e compreensão dos

17 *Idem, ibidem*, p. 124.

18 *Idem, ibidem*.

19 «A 23 de Junho [1945], numa entrevista a Manuel Filipe (nascido em 1908, faz então uma primeira exposição significativa, com trabalhos a carvão de forte expressividade social que suscitam polémica na imprensa), [Júlio] Pomar e o seu entrevistado fazem pela primeira vez a extensão da designação neo-realismo da literatura às artes plásticas, mas a fórmula terá escasso uso até 1947». Cf. Alexandre Pomar, in AA. VV. - *Júlio Pomar*. Lisboa: La Différence/Artemágica, 2004, p. 14. [Catálogo "Raisonné" I – Pinturas, Ferros e "Assemblages"/1942-1968].

20 SOUSA, Ernesto de - Da universalidade na pintura portuguesa. *Op. cit.*, p. 124.

problemas picturais da nossa época suficiente para atingir valores universais como Portugal não conheceu ainda, depois dos Primitivos »²¹ e, rematando o texto, escreve um dos parágrafos mais contundentes da crítica de arte que apoiou o neorrealismo: «(...) Há ainda quem fale em excesso de preocupação temática. É tempo de estudar serenamente as relações da arte abstracta e a concreta – definições nada mais do que definições: não há barreiras intransponíveis... Há homens e realidades que seguem à frente da "marcha" e outros que necessariamente caminham atrás; cada um escolherá o seu lugar no meio de desvios e ilusões... Julgá-los-á a história»²². Quando fala do julgamento da "história", da "marcha" e do lugar ou posição de cada "um" nelas, Ernesto de Sousa não aponta apenas ao sentido cronológico e político, referindo-se ainda ao valor artístico de vanguarda que identifica nessa declaração de posicionamento, defendendo, de novo, uma leitura prospectiva do neorrealismo enquanto momento maior da nossa arte moderna. Algo que voltará a afirmar, ainda que recorrendo a outras palavras e ideias, na sua *Pintura portuguesa neo-realista*²³.

Sob este ângulo, e partindo da introdução firmada neste último título, publicado apenas em 1965, observemos a importância da analítica "ernestiana" sobre a assunção do neorrealismo visual enquanto manifestação de vanguarda no contexto português, especialmente vinculada a um passado recente: «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*»²⁴. Alegria, entendida aqui como expoente desse entusiasmo coletivo pela transformação da realidade que inspirou todo o movimento cultural do neorrealismo.

Tal vontade vanguardista, de rutura estética e social, chegou inclusive a ser assumida por outros protagonistas do movimento, tal como defendido por Júlio Pomar, logo em 1950, nas páginas da revista *Vértice*, quando afirma: «(...) este grupo de artistas [neorrealistas] chama a si o lugar da vanguarda no movimento artístico português»²⁵, espécie de sinal de «(...) uma nova vitalidade vinda de um *elan* comum»; ou seja, como movimento, o neorrealismo «(...) introduz na arte portuguesa características novas, até mesmo nas formas que, sob determinado ponto de vista, se podem considerar como filiadas numa concepção de arte como actividade mais ou menos desinteressada»²⁶.

No início de agosto, o crítico volta à *Seara Nova* com dois artigos bastante assertivos, sintomaticamente intitulados "Rumos da pintura", onde projeta objetivos e

21 *Idem* - Três pintores do nosso tempo. *Mundo Literário*. N.º 12 (jun. 1946), p. 16.

22 *Idem, ibidem*.

23 *Ver idem* - *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*. Lisboa: Artis, 1965.

24 *Idem, ibidem*, p. 8.

25 POMAR, Júlio - V Exposição Geral de Artes Plásticas. *Vértice*. N.º 82 (jun. 1950), p. 380-387.

26 *Idem, ibidem*.

necessidades do movimento, como nessa passagem que aponta a reversão do "atraso" do país a favor da afirmação da pintura neorrealista: «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 [referência a Bento de Jesus Caraça], é possível aos pintores portugueses jovens realizarem uma obra que seja o correspondente profundo de um atraso que, contraditoriamente, à medida que 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»²⁷. Ou seja, o crítico sublinha a sua convicção de que «(...) o grau de consciência destas leis históricas pode influir na qualidade». Em certo sentido, o "atraso" do desenvolvimento português ("a sua lei histórica" nesse momento) converterá a arte neorrealista na expressão qualificada de um valor universal no interesse local se os artistas atingirem um elevado grau de consciência sobre as condições sociais desfavoráveis que identificam o país. E esta é, na verdade, a tese essencial do pensamento de Ernesto de Sousa na primeira fase de reflexão sobre a importância do neorrealismo português, a ideia de que o compromisso ético (e, nessa medida, político) com a observação e participação consciente nos destinos da sociedade, não abdicando da experiência moderna da obra de arte, determina a qualidade dos seus resultados, abrindo a porta à sua entrada na longa tradição de "universalidade" da grande pintura portuguesa. Mesmo que seja possível identificar uma certa ingenuidade teórica nesta colagem entre o passado dos "Primitivos Portugueses", o presente e o futuro do "neorrealismo" na arte portuguesa, ela é determinada pela força de uma convicção sobre o valor moderno e de vanguarda na produção destes últimos. De outro modo, a tese neste artigo defendida, talvez sugerida em parte pela mitificação nacionalista que nessa altura alimentava os estudos sobre os "Painéis de São Vicente", apresenta um valor de originalidade que devemos assinalar, enquanto expressão de uma vontade determinada em reconhecer a pintura neorrealista na correspondência com a produção de qualidade à escala europeia e universal que a melhor produção dos pintores "Primitivos Portugueses" significou. Até porque esta, como defende Ernesto de Sousa, apesar de produzida nos séculos XV e XVI, foi moderna no seu tempo e só assim pôde encontrar o seu lugar na grande história da arte ocidental. Esse era o desejo fundamental da primeira defesa do crítico de arte em torno das promessas de modernidade e universalismo por ele observadas no neorrealismo. Tal como escreverá na *Seara Nova*, em outubro desse ano charneira que é 1946: «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 amplidão 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»²⁸. Após o entusiasmo crítico e a militância genuína em torno desse neorrealismo que, confiante no seu *élan* progressista, então se anunciava, Ernesto de Sousa fará, de modo algo inesperado, um longo interregno²⁹ (até 1959) na sua afirmação como crítico de arte, dedicando-se à sua outra grande paixão: o cinema³⁰. Em 1949 partirá para Paris, em busca do sonho de se tornar realizador. Porém, o neorrealismo (no cinema, como nas artes plásticas) nunca se afastará do seu pensamento.

2. A pintura portuguesa neo-realista (1943–1953)

Se o regresso à crítica de arte acontece em 1959, de novo na *Seara Nova* – onde reinicia a fundamentação de uma arte realista especificamente portuguesa, que atende agora a um concílio entre a arte popular (em especial, a escultura) e a arte erudita –, será ao escrever, em 1960, o primeiro volume inteiramente dedicado ao percurso artístico de Júlio Pomar³¹, que Ernesto de Sousa experimenta o seu primeiro exercício retrospectivo sobre a afirmação e as sequelas do neorrealismo praticado entre nós. E é precisamente esse momento que o ajuda a desenvolver a ideia de realizar um estudo mais ambicioso e igualmente retrospectivo sobre o neorrealismo português nas artes plásticas, depois de ter participado no apoio crítico e teórico dos seus primeiros episódios. Os mais de dez anos de afastamento de uma prática continuada na crítica de arte em Portugal ofereceram-lhe ainda a oportunidade de explorar uma visão mais distanciada dos acontecimentos, capaz porém de aprofundar razões e argumentos em torno das especificidades desse movimento que sonhou transformar a prática artística e a consciência social e política do seu público.

28 *Idem* - Em defesa do moderno. *Seara Nova*. N.º 1000 (out. 1946).

29 Ernesto de Sousa publica ainda em 1947, na *Seara Nova*, pequenos apontamentos sobre exposições (Raquel Roque Gameiro e Leal da Câmara) e livros (*Rodin*, de Manuel Mendes); um texto sobre a *II Exposição Geral de Artes Plásticas*, destacando-se sobretudo um artigo mais amplo sobre o artista: Júlio Pomar – considerações sobre a sua obra. *Vértice*. N.º 52 (nov./dez. 1947); em 1948, publica apenas, no mesmo n.º 53 da revista *Mundo Literário*, "Crítica ao livro *Espanha artística – notas de viagem*" de Adriano de Gusmão e "Artes Plásticas"; por fim, em 1949, surge ainda um pequeno texto dedicado à *IV Exposição Geral de Artes Plásticas* e ao livro *Van Gogh*, de Mário Dionísio, que publica na revista *Portucale*, n.º 21-22 (jul./ago.). Todavia, apesar da matriz realista do seu pensamento, esses escassos artigos não revelam (com exceção do que dedica a Júlio Pomar), o mesmo carácter estruturado em torno dessa reivindicação e defesa do neorrealismo que encontramos nos seus textos de 1946.

30 Sobre este período da vida e obra de Ernesto de Sousa, e ainda para uma visão mais aprofundada do seu contributo à arte portuguesa, ver SANTOS, Mariana Pinto dos - *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007; WANDSCHNEIDER, Miguel - Descontinuidade biográfica e invenção do autor. In AA., VV. - *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 14-23.

31 Ver SOUSA, Ernesto de - *Júlio Pomar*. Lisboa: Artis, 1960.

Após o convite do editor da Artis para apresentar um estudo com essas características (tal como José-Augusto França fora incumbido de apresentar uma análise sobre o movimento rival, o surrealismo), Ernesto de Sousa escreverá no final de 1964 o texto que será impresso nos últimos dias de dezembro de 1965 com o título *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*³². Com empenho e honestidade intelectual, aí se aventura, mais experiente mas não menos ousado, no exercício de compreensão desse movimento que tanto alimentou a sua primeira defesa de um projeto de vanguarda português no imediato pós-guerra.

Começamos precisamente pelo título, esclarecedor desde logo sobre o âmbito conceptual desse estudo. Fiel à sua tese de exame e recorte de uma "arte especificamente portuguesa", Ernesto de Sousa opta por defini-lo em torno da "pintura portuguesa" que se afirmou "neorrealista", e não sobre "a pintura neorrealista em Portugal" (como na opção de José-Augusto França sobre *A pintura surrealista em Portugal*, publicada um ano depois, em 1966, na mesma coleção). Muito mais uma reflexão de teor ensaísta do que uma história do movimento nas artes plásticas (apesar de não deixar de listar os seus principais acontecimentos), o título de Ernesto de Sousa procura integrar a experiência do neorrealismo no conceito e prática de uma arte de cariz português, observando características estéticas e sociais que relacionam o movimento com o passado mais longínquo da nossa arte, assim como ao primeiro modernismo português. Não lhe interessa tanto identificar os efeitos de uma correspondência ou os efeitos do "novo realismo" internacional em Portugal, mas as particularidades da ligação do nosso neorrealismo aos valores hipoteticamente intrínsecos da arte portuguesa.

De outro modo, em página introdutória sobre uma possível definição enciclopédica de "neo-realismo", Ernesto de Sousa define o período fundamental da pintura portuguesa neorrealista durante esses anos fixados na própria intitulação, justificando: «(...) em 1943 assinalamos a primeira exposição de alguns dos mais significativos pintores deste movimento [Júlio Pomar, Vespeira ou Fernando Azevedo³³]; em 1953 verifica-se a realização mais coerente (o ciclo do arroz) e revela-se uma fecunda crise interna». Por outro lado, acrescenta: «A crise interna do movimento neorrealista, começada em 1952, atinge uma primeira fase aguda em 53 e 54 (polémicas da *Vértice*, questão Portinari, e a discussão sobre o artigo de António José Saraiva, *A ponte abstracta...* Seja como for, a *Exposição Geral* de 1953 é a última em que os pintores realistas se apresentam num esforço de originalidade e invenção)»³⁴. O crítico e estudioso do realismo esclarece ainda,

32 Cf. *idem* – *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*. Op. cit.

33 Ernesto de Sousa refere-se, em particular, à exposição coletiva realizada num apartamento situado na Rua das Flores, em Lisboa, na qual participam Júlio Pomar, Vespeira, Fernando Azevedo, Gomes Pereira e Pedro Oom. Esse grupo de colegas, antigos alunos da Escola António Arroio, aluga um quarto para o efeito, forrando-o integralmente com folhas do jornal *Diário da Manhã* (o órgão oficial do regime salazarista), provocando o contraste com os quadros pendurados na parede, numa atitude irreverente de afronta ao regime.

34 SOUSA, Ernesto de - *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*. Op. cit., p. 4.

todavia, sobre a sua opção de baliza cronológica: «O árbitro que consiste em demarcar datas-limite servirá assim o nosso entendimento do passado ancorado como mediação; e aponta a uma lucidez que sem negar nada do que é humano compreende o realismo e a dialética como instrumentos de transformação e criação»³⁵.

O texto propriamente dito iniciava-se com as palavras de Leonardo da Vinci sobre «(...) o movimento que agita os corpos», pois «(...) a força dessa transformação nasce pela violência e morre pela liberdade»³⁶. Ideia que se revela metáfora perfeita sobre as motivações e os desígnios da primeira fase dessa «(...) nossa pintura realista moderna», ou seja, do neorrealismo português: «Nascida com irreprimível força contra um universo de violências (e uma das maiores era a moda oficializada de uma pintura cosmopolita e pseudo-moderna), ergueu-se como um grito e uma respiração desconcentraciionária na procura de uma atmosfera de-fora-da-Europa, um ar do México, do Brasil, da Espanha, e da própria tradição – a autêntica e pouco conhecida tradição»³⁷. O autor reforça aqui a coerência do seu pensamento original quando situa o “grito” do neorrealismo português na conciliação entre “atmosferas” exógenas e a “autêntica” tradição portuguesa. Para depois logo concluir sobre a urgência e os excessos de intervenção dessa fase, quando afirma: «(...) violenta ela própria, rápida e excessiva, “correu com fúria para a morte desejada”. Desejada, não suicida [esclarece]: de facto, houve um momento de dar tudo-por-tudo, de antes quebrar do que torcer... Um momento só. Este pórtico de uma renovação que se estenderia de 1943 a 1953, durou apenas alguns meses, um ano, e morreu»³⁸. Reconhecendo as consequências dessa investida de esperança impetuosa mas de curta duração, Sousa não deixa de sublinhar ao mesmo tempo a sua importância cultural e a sua coragem política: «Pintaram-se então quadros que se escondiam debaixo da cama, sonharam-se decorações impossíveis, escreveram-se artigos de mal disfarçada violência e pouca maturidade crítica, projectaram-se cartazes e ilustrações, descobriram-se ou inventaram-se mestres, fizeram-se declarações gritantes e intransigentes e lançaram-se anátemas e interditos. Ao fim de alguns meses a tensão tinha atingido um máximo, um insustentável e dramático clímax: o realismo não tem outros limites que os dos seus próprios meios, e estes tinham sido largamente excedidos e, logicamente, minimizados»³⁹. E conclui: «Era então necessário recuar e reflectir, ou abandonar. Esta quebra definitiva face aos caminhos do realismo, foi o que se verificou com alguns dos que mais ardentemente os tinham adoptado»⁴⁰. Ernesto de Sousa reflete então sobre os “cantos de sereia” que a alguns jovens neorrealistas então se impuseram: «Outros procuraram iludir-se ou esclarecer-se numa inquieta e insuspeitada procura

35 *Idem, ibidem.*

36 *Idem, ibidem*, p. 9.

37 *Idem, ibidem.*

38 *Idem, ibidem.*

39 *Idem, ibidem.*

40 *Idem, ibidem*, p. 9; 10.

interior [o surrealismo]. Outros ainda, tentaram uma compreensão mais fria dos fins e dos meios, buscando os caminhos, não poucas vezes áridos e difíceis, da lucidez e do conhecimento claro [a abstração]»⁴¹. Porém, e apesar do abandono do neorrealismo pela maioria dos seus protagonistas, o autor assinala: «Mas foram estes talvez que em termos de pintura, iriam deixar algumas das obras mais indiscutíveis do movimento: em qualidade e certeza»⁴².

Ao assumir o valor da descoberta inicial como sinal da "imperfeição" e da "impureza", Ernesto de Sousa reconhece que «(...) nada é verdadeiramente novo, que não seja algo prematuro, que não esteja votado a uma certa frustração, a da sua própria instabilidade». Por isso, justifica: «Quando, ao avizinhar-se o fim da última Grande Guerra, e ao acre sabor de certas contradições, um grupo de jovens pintores e críticos (com os seus pares, romancistas, contistas e poetas) reclamava uma arte nova, uma nova pintura, o que se lhes deparava em primeiro lugar era a necessidade de descobrir um novo passado para um novo futuro, novas formas inconformistas de expressão – para um novo conteúdo»⁴³. Na verdade, Sousa nunca denegou a importância da inovação formal, jamais dispensou essa necessidade constituinte do gesto pictórico, porquanto as suas palavras em 1965 realizam a confirmação de uma leitura coerente com os seus artigos de crítica de arte datados de 1946, distanciando-o de modo claro da visão ortodoxa associada à "crise interna" do neorrealismo. A este propósito, recorde-se que, no início dos anos 50, a chamada "polémica interna do neorrealismo" traduziu-se por uma crescente clivagem em torno do problema da relação entre a forma e o conteúdo da obra de arte. De 1952 a 1954, as páginas da revista *Vértice* serviram de cenário a esse aceso debate intelectual. De um lado, João José Cochofel, Mário Dionísio e Fernando Lopes-Graça defendiam o primado da linguagem formal, enquanto António José Saraiva, Manuel Campos Lima e António Vale (pseudónimo de Álvaro Cunhal) opunham o conteúdo como agente estrutural de uma intervenção da arte na sociedade. Se os primeiros notavam que o valor do conteúdo podia identificar-se com a expressão maior da inovação formal, alimentando uma perspectiva heterodoxa (e onde Ernesto de Sousa se encaixava, de modo consciente) que não abdicava porém da função social da arte, os segundos advogavam uma linha de interpretação ortodoxa e contundente, ao manterem a necessidade da prevalência do conteúdo, em conformidade com a urgência de comunicação que a arte parecia ainda exigir. Se o conteudismo ortodoxo, associado a uma tácita ingerência do Partido Comunista Português nos destinos do movimento, parece ter tido então a última palavra, com a direção editorial da *Vértice* a pôr fim ao conflito para impedir a "eternização" da polémica, a verdade é que a década de 50 marcou precisamente a mais espontânea e abrangente liberdade formal do neorrealismo literário e artístico,

41 *Idem, ibidem*, p. 10.

42 *Idem, ibidem*.

43 *Idem, ibidem*, p. 10; 11.

denunciando assim a derrota de qualquer orientação doutrinária mais estreita ou dogmática. Sublinhe-se, neste contexto, que Ernesto de Sousa sempre defendeu a liberdade artística, uma arte pictórica que reclamasse “novas formas inconformistas de expressão”, atentas porém a um “novo conteúdo”, de leitura e coragem social e, nessa medida, também política. Desse modo, com base na sua ampla e heterodoxa visão de uma osmose entre o passado e o presente, declara: «Mas ninguém vai de mãos vazias para qualquer descoberta. Nenhuma originalidade se realiza sem reconhecimentos anteriores, emoções reconstruídas. Sem “companheiros de ambição”. E com efeito, apesar do que se poderia concluir apressadamente daquelas e de outras afirmações, em poucas épocas como esta houve um esforço tão apaixonado pelos problemas da expressão, pelo avanço da técnica e o encontro com a forma certa»⁴⁴. E acrescenta: «A “ambição” não se referia apenas aos problemas de conteúdo – porque, “em artes plásticas, muito particularmente, o pensamento quase nada vale se a forma for medíocre” (Pomar). Esta febre de invenção e descoberta afirmava-se assim na sua legitimidade especificamente pictural»⁴⁵. Ao mesmo tempo, não esquece a importância decisiva de uma formação plural: «Os improvisados *ateliers* pejavam-se de desenhos e de experiências, liam-se os livros e descortinavam-se as razões, simultaneamente plásticas e humanas. As reproduções – era o início do grande movimento editorial do pós-guerra – circulavam e disputavam-se. Foram assim exaltados os expressionistas, certas invenções de Picasso, a obra e o exemplo de Van Gogh, e sobretudo os pintores do outro lado do Atlântico: os mexicanos, Portinari, o rooseveltiano Thomas Hart Benton»⁴⁶ – recorda-nos Ernesto de Sousa, sobre a miríade de referências que animava nesses anos os artistas empenhados no realismo social.

Definindo uma oposição às teses de José-Augusto França (com quem polemiza explicitamente desde 1959, ao publicar “O espectáculo e o espectador”, na revista *Seara Nova*, em setembro desse ano, a propósito dos dilemas e conflitos relativos aos valores da arte abstrata e da arte figurativa, genericamente de expressão realista⁴⁷), Ernesto de Sousa esclarece de modo peremptório: «Pretendeu-se também que tudo isto fôra um equívoco e um remoinho de aspirações, “numa ausência de criação” – como se o intento de “regular o relógio pela hora europeia”, ou por qualquer outra é que não fosse, precisamente, um claro indício de ausência de criação. E ainda que faltara às primeiras obras destes jovens pintores, estrutura, densidade de matéria... como se fosse possível estabelecer nestes termos simplistas a qualidade; e toda a qualidade especificamente estética se reduzisse a um jogo de relações formais. Pelo contrário, os problemas de forma e de técnica apaixonavam igual e legitimamente os jovens pintores desse período. Não obstante procuravam entendê-los na compreensão de um “homem determinado”.

44 *Idem, ibidem*, p. 11.

45 *Idem, ibidem*, p. 12.

46 *Idem, ibidem*.

47 Cf. *idem* - O espectáculo e o espectador. *Seara Nova*. N.º 1367 (set. 1959), p. 293-294.

Isso caracterizava fundamentalmente o movimento»⁴⁸. Mais de 20 anos passados sobre o texto *Da universalidade na pintura portuguesa*, Ernesto de Sousa mantém acesa, agora de modo retrospectivo, a sua defesa sobre as especificidades qualificativas do neorrealismo pictórico português.

Apesar de identificar e reconhecer algumas "desmesuras" nas "aspirações generosas" dos jovens neorrealistas, o autor do primeiro ensaio de fôlego sobre este movimento afirmará sem hesitar: «Na verdade, não há pintura, ou forma de arte específica, sem existir um espaço social que lhe corresponda, e um quadro não é alavanca suficiente para remover montanhas»⁴⁹. Por outro lado, Sousa encontra um sentido profundo no entusiasmo, na dinâmica e na coragem desses jovens artistas a quem se aliou. Eles «(...) abriram as veias à circulação de novas ideias, e as perguntas implícitas, mesmo sem resposta imediata, ficaram como tal: coordenadas de lucidez»⁵⁰. A sua tarefa concreta, enquanto crítico e teórico do movimento, deveria contribuir para o enquadramento e a fundamentação de tal ambição. Porém, «(...) descobrir uma fisionomia simultaneamente universal e nacional para a pintura portuguesa, era em 1945 uma necessidade de raiz (e para a qual um longo estudo poderá demonstrar claramente toda uma teoria de motivações e mediações autênticas)»⁵¹. Entre o seu contributo inicial e o ensaio produzido em meados da década de 60, Ernesto de Sousa compreende, com humildade, a necessidade ainda por satisfazer de se alcançar um estudo "longo", capaz de clarificar melhor essas "motivações" e "mediações" que moldaram o neorrealismo português.

De outra forma, o autor interroga-se: «(...) ultrapassada a inovação "modernista" – que fora igualmente sincera e conseqüente (...) o que restava aos jovens artistas? Acertar o relógio ou inventá-lo?»⁵² A resposta confirma o espírito de intervenção e esperança que caracterizou essa vontade coletiva: «Se optaram pela invenção não foi porque lhes sobrassem os trunfos, ou uma consciência plena das dificuldades que os esperavam. Mas porque se sentiam fortes de entusiasmo. E nisso tiveram razão, apesar dos frescos repintados, dos quadros destruídos ou retirados das exposições [nas *Gerais*] e dos cartazes rasgados. Todos os pintores e as correntes de gosto e de inovação futuras ganharam com aquela frustrada desmesura, e não o contrário, como já absurdamente se disse»⁵³.

Mesmo quando Ernesto de Sousa reconhece a "escassez" da produção desse primeiro período neorrealista e até alguma "decepção" nos seus resultados, não hesita em nela observar outra espécie de valor: «As obras desse tempo, em geral, mesmo quando falhadas, servem-nos para "determinar o homem" que somos (...). Valem também, e pelo

48 *Idem* - *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*. *Op. cit.*, p. 12.

49 *Idem, ibidem*, p. 13.

50 *Idem, ibidem*, p. 14.

51 *Idem, ibidem*.

52 *Idem, ibidem*.

53 *Idem, ibidem*.

menos, como documentos»⁵⁴. Essa dimensão documental associada à experiência da obra de arte, hoje tão presente na afirmação da arte contemporânea mais politizada, aparece na verdade como um dos contributos maiores da arte neorrealista à cultura portuguesa de meados do século XX. Apesar de o autor não deixar de separar (dando exemplos concretos) obras de maior qualidade, face a outras menos decisivas, e de valorizar maioritariamente o período de produção neorrealista que vai de 1947 a 1953 (que culmina com os ciclos do “Arroz”), interessa-nos aqui sobretudo a sua visão de conjunto sobre as “motivações” e as “mediações” que alimentaram esse projeto. E assim, podemos ler neste estudo ainda hoje incontornável, reflexões decisivas como esta: «Efectivamente, a ideia muito dominante então, de que “o homem é o representante do grupo” e de que só nessa situação de tipicidade pode interessar ao artista, se não era de molde a limitar os artistas que sobretudo se preocupavam em revelar-se através de uma investigação precisa da respectiva situação social – consciente ou inconscientemente iria chocar e confundir muitos artistas que de outro modo teriam sido capazes de caminhar desafogadamente do interior para o exterior, do subjectivo para o objectivo, da descoberta moral para a sua ressonância consciente em toda a realidade»⁵⁵. Para depois concluir: «Mas isto, que hoje sabem claramente os realistas (que o realismo pode e deve passar pelas inquietações subjectivas do artista) era ainda matéria de investigação, de descoberta por fazer»⁵⁶. Sobre a importância decisiva da subjetividade na expressão prática do neorrealismo, Ernesto de Sousa acrescenta uma ideia luminosa: «(...) se observarmos imparcialmente as obras dos autores que se conservaram realistas durante esse período, verificaremos quanto os seus diferentes caminhos foram pessoais, e até íntimos: precisamente no que há de mais específico como valor estético, vamos encontrar as preocupações profundas e os anelos individuais de cada um, como um pequeno coração – por vezes ignorado da consciência clara – batendo a circulação do Universo»⁵⁷. Afinal, face à força da criatividade individual, do “eixo pessoal”, a teoria é um novelo pouco controlável, e só em parte influente, pois «(...) as teorias, certas ideias-força, podem ser um estímulo e uma coordenada geral de orientação, mas não fazem o caminho. Uma coisa é a carta geográfica, outra a viagem»⁵⁸.

Ao artista neorrealista estava destinada, assim, «(...) a contradição entre a necessidade de se conformar com um espaço que física e socialmente era dado, e a necessidade mais imperiosa, mais íntima, de realizar e realizar-se noutra espaço social, onde a comunicação com os outros não tivesse que passar pelas salas de estar de uma passiva burguesia»⁵⁹. Por essa razão, «(...) a obra destes artistas foi assim, neste período

54 *Idem, ibidem.*

55 *Idem, ibidem, p. 18.*

56 *Idem, ibidem.*

57 *Idem, ibidem.*

58 *Idem, ibidem.*

59 *Idem, ibidem, p. 19.*

do, uma obra de resistência. Sempre significativa do realismo, mesmo quando este foi abandonado definitiva ou provisoriamente depois: o realismo não é um voto, é uma necessidade interna e pretende só assim à maioria cultural; não se opõe a outras experiências e formas de expressão, outras válidas prospecções da realidade, outras procuras, quando houver lugar para elas. Mais tarde ou mais cedo, o realismo beneficiará das suas aquisições»⁶⁰.

No final, escreverá Ernesto de Sousa, «(...) é necessário concluir que hoje [em meados da década de 60], a primeira e a segunda fase do nosso realismo moderno estão definitivamente concluídas. O mesmo aconteceu com o surrealismo. Mas o abstracionismo, 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 a 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»⁶¹. Se o neorrealismo teve sempre no horizonte o sonho da utopia, e a sua realização como obsessão objetiva, Ernesto de Sousa aponta aqui a uma fusão do realismo com a experiência dos sonhos, e não o inverso, como então defendia André Breton e a maioria dos seus discípulos, sobre a natureza do surrealismo como experiência artística resultante das imagens do inconsciente. O texto termina assim com uma tácita provocação ao aparente triunfo do surrealismo, devolvendo-lhe nessa prospecção inesperada o contraditório das suas proclamações sobre o monopólio da liberdade poética individual.

Opondo-se a tais exercícios de unanimismo e subordinação, Ernesto de Sousa acredita na resposta que o realismo pode dar a essa pretensa ideia de verdade que o surrealismo reclamava sobre "a totalidade do homem". Para ele, o realismo sobreviverá, além das circunstâncias, em todas as reinterpretações artísticas onde a figuração e a observação da realidade exigirem a factura pictórica, ou seja, a celebração de uma estética individual, como representação e *mimesis*. Ao fim e ao cabo, apesar das suas eventuais esperanças de objetividade, a obra de arte acabará sempre subjetivada, aí residindo a garantia da sua liberdade e idiosincrasia. E essa é, afinal, uma convicção que resulta do seu próprio exercício de reflexão retrospectiva, focado no movimento que viu nascer e para o qual contribuiu em diversos períodos do seu processo de afirmação, dissolução e rescaldo, nele vertendo uma ideia ou desejo de vanguarda que, já no contexto dos anos 60/70 das neovanguardas, acabaria por vir a protagonizar, sem nunca esquecer o contributo decisivo que nesse trajeto o neorrealismo significou, enquanto momento de coragem política, ética, artística e cultural.

60 *Idem, ibidem.*

61 *Idem, ibidem*, p. 20.

Talvez assim possamos compreender, finalmente, que Ernesto de Sousa nunca deixou de ser, “num certo sentido”, um neorrealista – tal como um dia confidenciou ao seu amigo Leonel Moura, nesse diálogo evocado no arranque desta tentativa de exegese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA., VV. – *Ernesto de Sousa – Itinerários*. Porto: Casa de Serralves/Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- AA., VV. – *Júlio Pomar*. Lisboa: La Différence/Artemágica, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles – *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio d’Água, 2006.
- POMAR, Júlio – V Exposição Geral de Artes Plásticas. *Vértice*. N.º 82 (jun. 1950).
- SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- SOUSA, Ernesto de – *A pintura portuguesa neo-realista (1943-1953)*. Lisboa: Artis, 1965.
- Da universalidade na pintura portuguesa. *Seara Nova*. N.º 984 (jun. 1946).
- Em defesa do moderno. *Seara Nova*. N.º 1000 (out. 1946).
- *Júlio Pomar*. Lisboa: Artis, 1960.
- O espectáculo e o espectador. *Seara Nova*. N.º 1367 (set. 1959).
- *Re começar. Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- Rumos da pintura. *Seara Nova*. N.º 990 (ago. 1946).
- Três pintores do nosso tempo. *Mundo Literário*. N.º 12 (jun. 1946).
- [conversa-entrevista com Leonel Moura] – Moro na Travessa do Fala-Só. *Globo* (1980).
- [entrevista a Rui Ferreira e Sousa] – *O Jornal* (ago. 1987).
- WANDSCHNEIDER, Miguel – Descontinuidade biográfica e invenção do autor. In AA., VV. – *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 14-23.



DOM ROBERTO, FILME-MANIFESTO?¹

Ana Isabel Soares

Centro de Investigação em Artes e Comunicação,
Universidade do Algarve (CIAC)

RESUMO Quando Ernesto de Sousa realizou *Dom Roberto*, o seu modo de criação convivia com a urgência de mudanças políticas e estéticas. A construção do filme segue ao mesmo tempo o seu olhar moderno sobre a arte – fotográfica, cinematográfica, literária, musical – e a sua atuação no âmbito civil e político (espelhada no papel que teve como um dos mais importantes impulsionadores do movimento cineclubista). Procuo refletir, a partir do filme e de inúmeras análises de que tem sido objeto, sobre o lugar poético em que *Dom Roberto* se posiciona, através dos ecos que exhibe de outras obras cinematográficas e projetos artísticos contemporâneos, como a exposição e o foto-livro que Victor Palla e Costa Martins desenvolveram nos meses que antecederam a rodagem do filme de Ernesto de Sousa.

PALAVRAS-CHAVE Ernesto de Sousa; *Dom Roberto*; Cinema Português; Literatura e Cinema

ABSTRACT When Ernesto de Sousa made *Dom Roberto*, his mode of creation coexisted with the urgency for political and aesthetic changes in Portugal. The construction of the film simultaneously tosses its modern gaze into photographic, cinematographic, literary, or musical art, and its performance in the civil and political sphere (reflected in the role de Sousa played as one of the most relevant initiators of the Portuguese film club movement). Based on the film and on countless analyses it has been the object of, I seek to ponder on the poetic stand and stance in which *Dom Roberto* positions itself, through the echoes it exhibits of other contemporary cinematographic works and artistic projects, such as the exhibition and the photo-book that Victor Palla and Costa Martins developed in the months preceding the shooting of Ernesto de Sousa's film.

KEYWORDS Ernesto de Sousa; *Dom Roberto*; Portuguese Cinema; Literature and Cinema

1. Eixo,

Os sismos na literatura ocidental ocorreram quase sempre desfasados do discurso crítico que os comentou, da reflexão com que foram teorizados: ou, raramente, foram anunciados em textos que os desenhavam como que numa nuvem desejada – foi o

caso de Ralph Waldo Emerson, que, em 1842, numa palestra a que Walt Whitman terá assistido, publicada dois anos depois com o título *The Poet*, se referiu ao advento de um Poeta como requisito permanente do mundo: «(...) the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet»; ou, na maioria dos casos, o discurso que os organiza e lhes dá corpo conceptual surgiu como reflexão teórica, em retrospectiva, articulando verbalmente a receção que tais abalos suscitaram. Não é raro identificar a obra do próprio Whitman, cuja primeira edição de *Leaves of Grass* data de 1855, com a confirmação da vinda ao mundo desse Messias lírico, adivinhado pouco mais de uma década antes. Em contrapartida, foi só na segunda edição de *Lyrical Ballads* que um dos seus autores, William Wordsworth, se alongou em explicações acerca do que teria estado na origem dos poemas, seus e de Samuel Taylor Coleridge, que os dois editaram como coleção de *baladas*. Essa espécie de justificação é lida, ainda hoje, como programa do movimento romântico em Inglaterra.

A primeira metade do século XX na literatura ocidental foi farta em discursos programáticos: sucederam-se manifestos, listas de intenções, postulados para o futuro. Em certa medida, porém, talvez tenham sido resultantes de uma reflexão a que os solavancos estéticos, mas também industriais, políticos, sociais e culturais, num sentido mais lato, conduziram – e, então, deveriam ser vistos, na verdade, menos como autoproclamados prenúncios do que exposições de pensamento retrospectivo. Fosse como fosse, além do mais, surgiam com frequência em reação a movimentos precedentes. Ainda um outro acaso curioso associado aos manifestos ou discursos programáticos na arte é que, por vezes, vêm a ser objetos mais interessantes do que as obras que prenunciam (ou ultrapassam-nas em fama, veja-se o *Manifesto Futurista* de Marinetti, Boccioni, Russolo e Carrà).

Os exemplos que citei passam-se quase todos dentro de um mesmo campo ou modo artístico – no caso, a literatura. Essa coabitação num modo comum de expressão possibilita – ou, no mínimo, facilita – que se façam juízos de valor comparativos entre discurso programático ou teoria literária e discurso artístico (objeto não necessariamente verbal ou literário) que concretiza o programa ou ilustra a reflexão teórica. A dificuldade (de comparar programas ou comentários com obras que se afirmam concretizar esses mesmos discursos) adensa-se quando os primeiros constituem – ou vêm a ser considerados como – peças literárias e os segundos (as obras), descritos por aqueles ou com os quais vêm a relacionar-se, pertencem a uma área artística diferente. Será possível estabelecer valores qualitativos que hierarquizem, por exemplo, os escritos de E.H. Gombrich acerca de William Turner? Ou que comparem a crítica de arte de João Miguel Fernandes Jorge aos quadros, às esculturas, aos museus, aos filmes a que tantas vezes se refere, quer em ensaios quer em versos de poemas? (O problema pode nem emergir da diferença de áreas e começar antes, na disparidade entre o estatuto de uma obra não crítica e o de uma peça de crítica (escrita), ou o programa de um movimento estético – sucedâneo do debate potencialmente ou desejavelmente definidor (mas que frustrantemente o não é) entre prática e teoria artística.) Coloco ainda uma última questão: O que sucede quando se anuncia em múltiplos textos críticos uma mudança

artística futura e, ao mesmo tempo, se assume a autoria da obra que a concretiza(rá)? Ou seja, quando o autor do programa ou do manifesto é também o autor da obra – o que pode não ser necessariamente a mesma questão de saber o que sucede quando autor de uma obra artística e autor de comentários posteriores sobre essa mesma obra, descontadas as diferenças de modos de expressão, são uma e a mesma pessoa. E se acontecer que o modo discursivo (mais especificamente, o meio de expressão) do manifesto diferir, de facto, do da obra anunciada ou comentada?

Estas são algumas das premissas e das dúvidas teóricas que *Dom Roberto*, a única longa-metragem para cinema de Ernesto de Sousa, me instiga. Receio – ou espero – não lhes encontrar respostas, mas é as partir delas que penso nesse objeto único, cuja raridade não se desfaz por mais vezes que lhe olhe para os planos ou lhe analise as sequências. *Dom Roberto* desencadeia em mim aquele elenco de perguntas, desde logo por ser um filme que foi sendo anunciado, pelo seu realizador (mas não só) em tons muitas vezes programáticos, como um objeto de mudança estética (e ética, ou mesmo política); depois, porque Ernesto de Sousa já levava, em 1962, data de estreia do filme, um percurso de criador (que começara mais de 20 anos antes) em áreas outras que não o cinema, como a fotografia. Era conhecido no meio do cinema principalmente como cinéfilo, cineclubista, crítico e diretor de publicações de crítica cinematográfica: a partir de 1946, colaborou regularmente nas revistas *Seara Nova*, *Mundo Literário*, *Portucalé* e *Vértice*; nesse mesmo ano, fundou o Círculo de Cinema de Lisboa, um dos primeiros cineclubes em Portugal, e teve um papel fundamental na história do cineclubismo português². Em 1960, publicou na editora Arcádia *O que é o cinema?*; quatro anos antes, saíra, também de sua autoria, *O argumento cinematográfico* (na editora Sequência) e, em colaboração com Adelino Cardoso e José Fonseca e Costa, na mesma editora, *A realização cinematográfica*. Somaram-se textos mais breves, mas de forte teor reflexivo acerca da arte cinematográfica, e recensões nas quais o autor debatia com veemência ideias e ideais do cinema³. Acima de tudo, Ernesto de

- 2 Paulo Cunha indica que, juntamente com António Ferreira Pinto de Carvalho, João António da Silva, Manuel Isidro Pousal Domingues, Carlos Vieira, Humberto Pereira e Hélder David Meneses, Ernesto de Sousa foi dirigente do Círculo e Cinema de Lisboa, e que, com aqueles, veio a ser preso pela PIDE em 1948 (cf. CUNHA, Paulo - Cineclubismo e Censura em Portugal (1943-65). In *Actas de II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués: De los Orígenes a la Revolución Tecnológica del Siglo XXI*. Salamanca, 2013, p. 398). A vida cineclubista do fotógrafo-cineasta-crítico foi de facto rica em peripécias, mas resultou também no contacto com importantes meios e personalidades do cineclubismo e da cinematografia europeias. Em 1957, por exemplo, participou no IX Estágio da Federação Francesa dos Cineclubes, em Marly, onde conheceu, entre outras figuras, Alain Resnais, Chris Marker, Jacques Demy ou Agnès Varda. A sua cinefilia transparece dos inúmeros textos críticos que publicou, em que são abundantes as referências a obras filmicas da até então curta história do cinema, sobretudo europeu, mas também de outras cinematografias.
- 3 Uma listagem bibliográfica muito completa (apesar de conter falhas pontuais de edição), com acesso a muitos destes textos, em versão integral ou parcial, encontra-se através da página <https://www.ernestodesousa.com/>, da responsabilidade do CEMES – Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa.

Sousa afirmou sempre a sua posição enquanto criador e conhecedor profundo da(s) arte(s) em que criava. Mas *Dom Roberto* foi o seu primeiro (e único) filme para cinema⁴.

2. Eixo,

Entre os muitos textos produzidos pelas «(...) mãos mais aguerridas»⁵ de Ernesto de Sousa, um dos mais interessantes – será relevante dizer, desde já, que me parece dos mais ingénuos? – é uma descrição de *Dom Roberto*, com inflexões que cruzam a memória descritiva com o programa estético. Apesar do tom de manifesto programático, trata-se de um discurso redigido e distribuído aquando da estreia do filme, em maio de 1962 – ou seja, situa-se algures entre a apresentação para o futuro e uma reflexão de posteridade que, como, para mais, é lavrada pelo próprio autor da obra, acolhe algumas das questões que enunciei. Ernesto de Sousa toma a palavra em nome da equipa que produziu o filme:

Nós todos, os que trabalhámos no filme “DOM ROBERTO”, temos consciência do alcance, ao mesmo tempo ambicioso e modesto, que pretendemos dar ao resultado do nosso esforço:

Contribuir, ainda que seja pouco, para a renovação do cinema nacional. (...) Porque acreditamos na obra de arte como ponte entre os homens, porque acreditamos no convívio através da expressão artística, quisémos [sic] falar com os outros com a maior beleza que nos fosse possível. E para fazer beleza é necessário trabalho, seriedade⁶.

4 Desde 1940 e ao longo dos anos 50, Ernesto de Sousa realiza documentários e curtas-metragens de publicidade, para empresas como a “Shell” ou a “Ford”. Entre 1949 e 1952, estuda em Paris disciplinas como História do Cinema e Cinematografia. Em 1952, trabalha como assistente de realização estagiário de Jean Delannoy em *La Minute de Vérité*. Dois anos depois, dirige, com João Baptista Rosa o documentário *O Natal na Arte Portuguesa*. Entretanto, ocupado em divulgar pela Europa a longa-metragem, e dedicado já à investigação sobre a arte popular em Portugal, só em 1965, como um dos orientadores do curso de Cinema Experimental no Cineclub do Porto volta à criação filmica – três anos depois, entra definitivamente na criação de filmes experimentais: *Havia um homem que corria* e *Happy people*, de 1968, são duas dessas experiências iniciais, em *Super8*, que dirigiu com Carlos Gentil-Homem, um dos seus alunos do curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em que lecionará e continuará a fazer filmes durante os anos seguintes.

5 Assim se refere João Bénard da Costa ao artista e crítico (COSTA, João Bénard da – Cinema. In *Portugal 45-95 nas artes, nas letras e nas ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998, p. 63).

6 Texto do folheto divulgado pela Imperial Filmes a 30 de maio de 1962, data da estreia de *Dom Roberto* no cinema Império, em Lisboa (transcrição em OLIVEIRA, Lénia Regina Brito Narciso de – *Dom Roberto: da ficção narrativa (quase) inédita ao fenómeno cinematográfico* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Trabalho de Projecto de Mestrado em Edição de Texto, apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p. 217-219).

A distância que vai das intenções aos atos raramente é curta – na arte, quando se consegue perceber esse hiato, a regra é que seja um abismo, uma permanente deflexão. A vontade de novas vozes⁷ no cinema português começou a ser enunciada no e pelo discurso crítico, em grande parte formado no e pelo cineclubismo. «Mais do que uma construção historiográfica ou jornalística, o chamado Novo Cinema português foi sobretudo uma construção crítica», afirma Paulo Cunha, que localiza nos «(...) inícios da década de 50» a generalização, na imprensa cinematográfica, da «(...) necessidade de emergir uma nova maneira de ver e fazer cinema». O excerto citado de Ernesto de Sousa é exemplo do «(...) programa de intenções»⁸, que desde logo assumiu a novidade na linguagem fílmica do neorrealismo, tal como a tinham codificado obras do cinema italiano como *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) ou *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), ou os filmes portugueses *Saltimbancos* (Manuel Guimarães, 1952) e *Vidas sem rumo* (Manuel Guimarães, 1956).

Dom Roberto levanta, portanto, desde logo dois problemas: aquele, mais teórico, que comecei por apontar, relacionado com o intervalo entre a obra e o discurso programático-crítico em torno dela; e outro, por assim dizer historiográfico ou de categorização, associado ao anterior por ser daquele que se gera a questão da afiliação do filme na corrente neorrealista. Esta afiliação, por sua vez, liga-se ao tópico nem sempre consensual da génese e da caracterização do “Novo Cinema” português. Num dos seus ensaios sobre o movimento neorrealista em Portugal, Michelle Sales discorre sobre a ligação genética entre neorrealismo e Novo Cinema⁹, situando o surgimento deste não apenas, mas também na afirmação daquele. Referindo um artigo de fundo de Fernando Duarte sobre a “nova vaga portuguesa”, Paulo Cunha aponta a distinção entre cinema neorrealista «(...) que visa deliberadamente a mensagem ou crítica social») e uma outra categoria, a do «(...) filme-esperança»¹⁰ de Paulo Rocha: sublinha, assim, a coexistência dos dois modos nas obras que, no final dos anos 50, reerguem a cinematografia portuguesa. Tiago Baptista, por sua vez, clarifica que «(...) a relação do filme [*Dom Roberto*] com o neo-realismo determinou os parâmetros da sua recepção», que «(...) as expectativas em relação ao filme (...) foram enormes e, em última análise, ditaram o sentimento

7 Sobre as expressões usadas na historiografia e na crítica do cinema português para caracterizar esta nova e desejada de cinema, veja-se CUNHA, Paulo – *Uma nova história do Novo Cinema português*. Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural, 2018, p. 32 e ss.

8 Cf. *idem*, *ibidem*, p. 31.

9 Cf. SALES, Michelle – *Verdes anos: O neo-realismo na génese do novo cinema português*. Coimbra: CEIS20/Universidade de Coimbra. N.º 12, 2009.

10 CUNHA, Paulo – *Uma nova história do Novo Cinema português*. *Op. cit.*, p. 34. Cf., a propósito deste conceito, o ensaio de Carolin Overhoff Ferreira, “O ‘princípio esperança’ no novo cinema português”, em que a autora deteta a relevância da obra de Ernst Bloch para os intelectuais europeus do pós-Segunda Guerra Mundial.

de desilusão após a sua estreia»¹¹. A principal dessas expectativas era «(...) que o filme fizesse justiça à cultura cinematográfica alternativa que os cineclubes cultivavam» o que, para grande parte do público, e ainda segundo Tiago Baptista, «(...) se resumia, em grande medida, à defesa daquele movimento internacional», o neorrealismo¹².

Certo é que este movimento estava ligado, em Portugal, a uma «(...) estética de resistência» e representava uma possibilidade de contrariar os «(...) anos de chumbo» em que se vivia, que muito tolhiam as novas gerações próximas da criação artística. É Fernando Lopes que utiliza estas expressões, quando, no filme que Luís Camanho¹³ realizou sobre a obra de Victor Palla e Manuel Costa Martins (de que adiante falarei), a propósito da exposição fotográfica que ambos organizaram em Lisboa, tiro de partida do que viria a constituir o foto-livro *Lisboa "Cidade triste e alegre"*, diz: «Eles [Palla/Martins] fizeram exatamente o que eu tentei fazer no *Belarmino* (...) apanharam com grande sensibilidade e amor – que é a palavra que se deve dizer – as pessoas, as ruas e as coisas nos anos de chumbo que eram aqueles. (...) Estas fotografias são um ato estético de resistência»¹⁴. Antes da inovação segura de *Belarmino*, a experimentação hesitante de *Dom Roberto*¹⁵ emergiu no cerne desse magma estético. A arena visual estava pronta – mas foi um bonecreiro, não o pugilista, a lutar o primeiro round.

- 11 BAPTISTA, Tiago – *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962). In *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, 2008, p. 76.
- 12 *Idem, ibidem*. Veja-se, como exemplo do que se esperava do filme de Ernesto de Sousa, a peça na revista *Seara Nova*, de março de 1959, que se referia a *Dom Roberto* como um «(...) esperançoso projecto» (facsimile em ALMEIDA, Teresa Oliveira – *É hasteada a bandeira do Novo Cinema português: Ernesto de Sousa e Dom Roberto* [texto policopiado]. Porto: [s.n.], 2014. Dissertação de Mestrado em Som e Imagem/Cinema e Audiovisual apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, p. 157-158), ou uma outra, na revista *Vértice*, de abril de 1959, «*Dom Roberto: uma nova experiência do cinema português*» (parcialmente reproduzida em facsimile em *idem, ibidem*, p. 159), em que se reproduzia uma imagem de Cunha Esteves, «(...) parte de um estudo fotográfico preparatório realizado pela equipa que iniciou os trabalhos de pré-realização» e note-se a predominância de expressões a denotar o futuro da obra, que estrearia mais de três anos depois destes dois textos.
- 13 Expresso aqui o agradecimento a Luís Camanho por me ter permitido o acesso ao filme, exibido em 2005 no curso "As imagens da Cidade: ligações entre Fotografia, Cinema, Literatura, e Urbanismo", que decorreu em maio desse ano na Fundação Calouste Gulbenkian, sob a coordenação de Lúcia Marques.
- 14 Lopes recorda ainda que visitou a exposição cerca de seis meses antes de ir para Londres estudar realização – «E quando voltei fiz o *Belarmino*» (CAMANHO, Luís – *Lisboa, cidade triste e alegre*. Esfera Cúbica – Produção Audiovisual, 2005).
- 15 O diretor de fotografia foi Abel Escoto, que trabalhara como operador de câmara nos cine-jornais *Imagens de Portugal*, entre 1953 e 1958, dirigidos por António Lopes Ribeiro e patrocinados pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) para promover a propaganda cinematográfica do Estado Novo. Representa, estranhamente, um elemento de continuidade (pelo menos técnica) entre a produção promovida pelo Estado e o novo cinema, que pretendia manter-se ao largo da sombra estatal. Sobre o trabalho de Abel Escoto, vejase PIÇARRA, Maria do Carmo – Memórias de um "caçador de imagens" ou as *Imagens de Portugal do Estado Novo vistas por Abel Escoto*. *Doc On-line*. N.º 8 (ago. 2010), p. 283-288.

A um posicionamento estético neorrealista correspondia, *grosso modo*, a atividade política dos cineclubes: ambas representavam atitudes intelectuais de oposição à tutela do Estado Novo sobre as formas de expressão artística e cultural; ambas procuravam, nessa tentativa de escapar à tutela do Estado, representar o que não era oficial, a realidade social não mediada por discursos propagandísticos; e ambas afirmavam o valor do indivíduo como criador responsável pela sua obra. Daí que fosse tão importante para Ernesto de Sousa garantir, pelo menos parcialmente, o financiamento próprio – e feito pelos espectadores, muitos recrutados através dos Cineclubes¹⁶ – para a realização do filme. A Cooperativa do Espectador foi criada, em maio de 1959, com o objetivo, fixado no Art.º 2.º dos seus Estatutos, de «(...) apoiar financeiramente a produção do filme *Dom Roberto*, e, eventualmente, produzir ou apoiar a produção de outros filmes»¹⁷. Esta era uma marca inegável da sua posição ética, vinculada à ação social e coletiva não subordinada ao Estado. Mas a atitude estética de Ernesto de Sousa dificilmente se poderá catalogar sob o conceito de neorealismo – isto apesar de muitos críticos, historiadores e até outros realizadores de cinema o terem feito. Lembra Mariana Pinto dos Santos, a partir da leitura da crítica de arte produzida por Ernesto de Sousa:

Em 1952–54, Ernesto mantém-se longe da polémica interna do neo-realismo, onde se defrontaram duas visões sobre a arte, uma mais ortodoxa, que defendia que na produção artística o conteúdo se deveria sempre sobrepôr à forma, seguindo de perto as directrizes soviéticas sobre o assunto, e outra heterodoxa, que encarava forma e conteúdo com o mesmo peso e indissociáveis entre si. (...) A escrita sobre arte de Ernesto de Sousa revela proximidade com estas posições mais heterodoxas¹⁸.

Na apreciação que faz dos «(...) fotolitos com fotografias da rodagem do filme» Paula Parente Pinto inscreve o artista na corrente neorrealista, mas afirmando apenas a ligação que o realizador estabelece entre «(...) o Neo-Realismo (...) de *Dom Roberto* [e] as intervenções neo-vanguardistas posteriores»¹⁹. João Palla Martins, por sua vez, na tese

16 Estas estruturas da sociedade civil começaram a surgir, autonomamente do Estado, no final dos anos 40 e, desde 1955, estavam organizadas. Porém, e a despeito de tentativas de manter essa autonomia, a Federação Portuguesa dos Cineclubes vem a ser instituída em 1956 na dependência do Ministério da Educação Nacional. Ver, a este propósito, o artigo de Paulo Cunha, “Cineclubismo e Censura em Portugal (1943-65)”, *op. cit.*

17 Os Estatutos da Cooperativa do Espectador aparecem fac-similados na totalidade em ALMEIDA, Teresa Oliveira – *Ê hasteada a bandeira do Novo Cinema português: Ernesto de Sousa e Dom Roberto*. *Op. cit.*, p. 167-168, e transcritos no trabalho de projeto de Mestrado de Lénia Oliveira (*op. cit.*, p. 200-205).

18 SANTOS, Mariana Pinto dos – Neo-realismo em Ernesto de Sousa: Raízes de um percurso insólito. In António Pedro Pita (coord.) – *Nova Síntese – textos e contextos do neo-realismo*. Porto: Campo das Letras, 2006, p. 132.

19 PINTO, Paula – Ernesto de Sousa (1921-1988): *Dom Roberto*, um homem de fantoches que luta para não ser um deles. In *Nova Síntese – Textos e contextos do neo-realismo*, 12. Lisboa: Edições Colibri, 2017, p. 164.

de Doutoramento acerca do trabalho gráfico de Victor Palla, atribui a Ernesto de Sousa a afirmação «Só passei a ter uma atitude verdadeiramente neo-realista depois de fazer o D. Roberto»²⁰: a uma primeira leitura, poderia contrariar outra, também do realizador, que Leonor Areal cita de uma entrevista de Ernesto de Sousa a Leonel Moura: «Não vejo nenhum inconveniente em que *Dom Roberto* seja apresentado como um filme neo-realista»²¹, porém, nesta última, o tom é de uma espécie de cedência, de concordância ténue. Na mesma entrevista, o realizador afirmara que o filme «(...) foi já uma reacção contra um certo neo-realismo»²². É também no ensaio de Leonor Areal que Georges Sadoul é citado a atribuir maior relevância ao legado de Chaplin em *Dom Roberto* do que ao dos neorrealistas italianos, e é Leonor Areal quem defende com sólidos argumentos que Manuel Guimarães é o «(...) único representante» do neorrealismo no cinema português e que este realizador, «(...) no campo da ficção cinematográfica, é todo o cinema neo-realista português – movimento composto de um só cultor»²³. Pode ficar mais claro que a dificuldade de catalogação se relaciona com a quase promiscuidade entre a literatura neorrealista e o cinema, se se pensar que o escritor Leão Penedo, associado àquele movimento, foi autor tanto do argumento de *Saltimbancos* como do de *Dom Roberto*. Mas a resolução dessa dificuldade nem reduz o interesse da obra, nem põe fim à discussão. Mais importante do que resolver a questão é lembrar como o filme de Ernesto de Sousa é reconhecido como marco de uma mudança. Quer os críticos o incluam entre o Novo Cinema português, quer o considerem anunciador dessa novidade, mas sem fazer dela parte integrante, *Dom Roberto* apresentou-se a si mesmo como inovador.

Uma das vozes que mais pacientemente procuraram entender o filme, a de Leonor Areal, lembra que o espectador atual de *Dom Roberto* poderá «(...) surpreender-se com um certo amadorismo (...), algumas deficiências acusadas (pela crítica) ao nível do ritmo do filme e da sua tensão interior»²⁴ e atribui aquilo que classifica como «(...) incipiência», por um lado, às «(...) condições de produção em que o filme foi gerado»²⁵ e, por outro, à inexperiência do realizador. Mas a autora concorda que o filme marca uma espécie de charneira, ponto de viragem no cinema português, e enumera algumas das características que fazem dele um «(...) filme surpreendente»:

- 20 MARTINS, João Palla – *O lugar do desenho na obra de Victor Palla. Parte I* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em Belas-Artes/Ciências da Arte, apresentada à Universidade de Lisboa, p. 157. No seu trabalho de projeto de Mestrado, Lénia Oliveira documenta mais longamente o debate (cf. OLIVEIRA, Lénia Regina Brito Narciso de – *Dom Roberto: da ficção narrativa (quase) inédita ao fenómeno cinematográfico*. Op. cit., p. 81-84).
- 21 Apud AREAL, Leonor – *Dom Roberto* (1962-63), Ernesto de Sousa – Anti-melodrama. In *Cinema português: um país imaginado*. Lisboa: Edições 70, 2011. Vol. 1, p. 386.
- 22 Apud *idem*, *ibidem*, p. 383.
- 23 *Idem* – Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães. In LOPES, Frederico (org.) – *Actas das II Jornadas de Cinema em Português*, UBICINEMA 2009. Covilhã: Livros Labcom, 2011, p. 63.
- 24 *Idem* – *Dom Roberto* (1962-63), Ernesto de Sousa – Anti-melodrama. Op. cit., p. 386.
- 25 *Idem*, *ibidem*, nota 77.

a par do recurso à «(...) música enunciativa»²⁶ ou ao «(...) jogo sóbrio dos actores», Areal propõe que a novidade de *Dom Roberto* no cinema (português) «(...) é uma noção de cinema sem melodrama», que «(...) [rejeita] o dramatismo, a lágrima ou mesmo o queixume» e ganha antes uma «(...) carga de realismo, de quotidianidade, que contraria os pressupostos melodramáticos do cinema habitual»²⁷. Esse trabalho de diminuição ou de anulação do sentimentalismo passou, segundo o realizador, por uma purga do texto de Leão Penedo. Ernesto de Sousa refere-se ao «(...) conflito terrível» que teve com o escritor, quando procurava evitar «(...) um sentimentalismo que de todo não me convinha, não sentia, repugnava-me»²⁸. Em detrimento da emoção, procurava-se uma forma depurada, mais intelectualizada – que, apesar de tudo, se reflete durante quase todo o filme no rosto da protagonista feminina, mas se contradiz nos trejeitos do seu par. Mas a novidade de *Dom Roberto* pode estar também na força do seu posicionamento político, talvez hoje mais fácil de formular do que na altura. Sabrina Marques propõe que se entenda o filme como

um prenúncio revolucionário, um filme protagonizado pela força popular como um contrapoder. Num enquadramento comunitário, uma pequena vizinhança equivale a um núcleo organizado de resistência, unida através de laços de entreajuda. Protege-se da denúncia, da vigilância repressiva da Polícia (e dos PIDES), desenvolve mecanismos internos de julgamento e de justiça, apoia a ocupação de uma casa vazia pelos que não têm casa.

26 *Idem, ibidem*, p. 385. Acredito que esteja por fazer uma investigação profunda acerca da importância da música em *Dom Roberto*. Ernesto de Sousa conviveu e participou em projetos artísticos com alguns dos compositores mais inovadores e experimentalistas do contexto nacional (veja-se, por exemplo, a recente evocação de Emanuel Pimenta da amizade entre o realizador e crítico e Jorge Peixinho). A banda sonora do filme, criada por Armando Santiago, que inclui a canção inicial com versos de Alexandre O'Neill cantados por Helena Cláudio de Sousa, estrutura um ambiente poético em que se afastam leituras folclóricas simplistas e se afirma, em vez disso, uma radical modernidade. O realizador afirmava, numa entrevista de julho de 1962, que a música tinha por função «(...) não facilitar, não banalizar, os efeitos de montagem e ritmo do filme mas, pelo contrário, reforçar-lhe a intensidade», e que pretendia com ela «(...) constituir mais um elemento, entre outros destinados a provocar uma atitude crítica por parte do espectador» (*apud idem, ibidem*). Pense-se ainda, a este propósito, no modelo que *La Pointe Courte* (Agnès Varda, 1954) terá representado, também na pauta musical de Pierre Barbaud, por fazer cruzar, ou mesmo sobrepor sonoramente, as composições de música erudita com o fundo popular (em *Dom Roberto*, os acordeonistas do início; em *La Pointe Courte* uma remissão ao longo de todo o filme de um modo musical para o outro).

27 *Idem, ibidem*, p. 384-385.

28 *Apud OLIVEIRA, Lénia Regina Brito Narciso de – Dom Roberto: da ficção narrativa (quase) inédita ao fenómeno cinematográfico. Op. cit., p. 29.* O complexo processo que levou desde a escrita de Leão Penedo até ao filme de Ernesto de Sousa é o cerne deste trabalho de projeto de Mestrado de Lénia Oliveira.

É no que o filme, enquanto objeto e dispositivo visual e de encenação, manifesta que se torna possível localizar a sua ação artística, ética e política. A esperança de Ernesto de Sousa – que optou por narrar uma fábula para «(...) que o filme fosse visto no [seu] país»²⁹, encontrava-se, também, aqui.

3. Ribaldeixo.

De acordo com a narrativa de Ernesto de Sousa, ao avançar para a realização do filme, uma das virtudes que o acompanharam foi a crença – a esperança? – na juventude da equipa, feita de gente «(...) sem nenhuns compromissos com o passado cinematográfico português»³⁰. O que propunha, portanto, era a condição ideal para uma criação nova e a força dessa vontade associava-se ao corte com as gerações anteriores do cinema em Portugal. O filme revela a distância em relação à predominante tradição fílmica anterior no nosso país. Foge da comédia de costumes com piadas de revista (como *A canção de Lisboa*, de Cottinelli Telmo, 1933, ou *O pátio das cantigas*, de Francisco Ribeiro, 1941), não se estrutura em torno do cançonetismo nem de personalidades ou episódios históricos (como *Fado, história d'uma cantadeira*, de Perdigão Queiroga, 1947, ou *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto, 1953). Em vez disso, a narrativa de *Dom Roberto* centra-se num período não particularmente assinalável da vida do protagonista, João Barbelas, um bonecreiro pobre que mostra o seu espetáculo de fantoches – *robertos* – nas ruas de Lisboa (interpretado por Raul Solnado), durante o qual este abandona o quarto da hospedaria, por falta de dinheiro para pagar a renda – sem que tenha uma ordem expressa de despejo; salva do suicídio uma jovem que encontra no caminho (interpretada por Glicínia Quartim) – sem que se explicita que ela realmente se preparava para terminar a sua existência, nem que foi por João Barbelas se cruzar no seu caminho que desistiu de o fazer; e descobre uma mansarda devoluta para onde se muda, com a jovem – tudo sem grandes sobressaltos dramáticos, o que acentua a ausência de notabilidade daquele quotidiano. «Não é por acaso que o nome dos protagonistas é irrelevante: tal como os bonecos manipulados por Raul Solnado, também eles são “robertos” de uma fábula sobre ricos e pobres»³¹. É a esse anti-melodrama que Leonor Areal se refere, como citei acima. Mas este alheamento do melodrama, num enredo que lhe seria propício, bastará para confirmar que *Dom Roberto* cumpriu o programa inovador manifestado pelo seu realizador de primeira viagem na ficção cinematográfica? Descontadas as imperfeições

29 Apud ALMEIDA, Teresa Oliveira – *É hasteada a bandeira do Novo Cinema português: Ernesto de Sousa e Dom Roberto*. Op. cit., p. 147.

30 Apud OLIVEIRA, Lénia Regina Brito Narciso de – *Dom Roberto: da ficção narrativa (quase) inédita ao fenómeno cinematográfico*. Op. cit., p. 217.

31 BAPTISTA, Tiago – *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962). Op. cit., p. 76.

identificadas no filme por Areal e outros³², as imagens do filme permitem uma leitura do seu posicionamento numa linha artística habitada por alguns ícones estéticos do cinema e de outros âmbitos artísticos. Podem destacar-se em cada plano apontamentos de semelhança com outras obras.

Desde logo no genérico, construído por uma cumplicidade artisticamente feliz: o trabalho gráfico (das “legendas”, conforme se explicita na ficha técnica) de *Dom Roberto*, da responsabilidade do arquiteto Victor Palla, fica evidente naqueles minutos iniciais e no modo como a clareza gráfica das informações técnicas se liga ao centro narrativo – os cartazes de cartão dos *robertos* à vida de cartão dos protagonistas. Mas, ao mesmo tempo que, através do trabalho de Palla, remete para essa familiaridade gráfica, estabelece também a vizinhança estética e de modo de produção de *Dom Roberto* com uma das mais relevantes obras visuais, de que o arquiteto e designer gráfico assinara a coautoria em 1958-59: o foto-livro *Lisboa “Cidade triste e alegre”*. Cerca de três anos antes de Ernesto de Sousa iniciar as filmagens da sua única longa-metragem, Victor Palla e outro arquiteto, Manuel Costa Martins começavam a publicar, em fascículos mensais, custeados através de um sistema de assinatura, aquele que viria a ser um marco na fotografia internacional, e que teve Lisboa por cenário e personagem. Se o modo de subscrição de obras escritas/impresas era relativamente comum à época, um método semelhante, o da quotização de títulos da Cooperativa do Espectador, instituída por Ernesto de Sousa para financiar a realização do filme foi de facto único no cinema nacional³³. Mas as semelhanças entre as duas obras, a de Palla/Martins e da de Sousa não se ficam pelo sistema de financiamento. Os autores do álbum confessavam-se devedores à cultura fotográfica internacional, assim como a vários cineastas – não só através dos filmes, mas sobretudo citando palavras desses realizadores como fundamentação da atitude estética adotada em *Lisboa “Cidade triste e alegre”*. No “índice” – que mais se diria um posfácio explicativo de tonalidade programática, tão próximo está, em teor remissivo, e de abertura em vez de fecho da obra, às notas inscritas por T.S. Eliot no final do seu poema de 1922, *The Wasteland* – das páginas derradeiras, citam-se palavras de Jean Renoir, Federico Fellini, Robert Flaherty e Carl Dreyer³⁴. O jogo deste “índice”, aliás, parece transformá-lo na negação de si mesmo. Os autores começam por afirmar que «(...) as notas deste livro [são] simples conversa para oficiais do mesmo ofício», para,

32 Segundo Tiago Baptista, «(...) o modo burlesco (com muitas citações “chaplinianas”) como Raul Solnado interpreta o papel principal e os diálogos ocasionalmente revisteiros da sua personagem sabotam a carga dramática do filme». *Idem, ibidem*.

33 Já comecei a fazê-lo e a seguir no texto continuo a apontar algumas semelhanças entre *Dom Roberto* e *La Pointe Courte*, filme igualmente produzido através de financiamento cooperativo.

34 Cf. sobretudo as entradas referentes às fotografias das páginas 68-69, 77 e 75-76 (é essa a sequência em que surgem no índice, por razão da incomum disposição gráfica), assim como a relativa à das páginas 150-151-152, em que os autores citam Elia Kazan para defender a independência criativa e o terem «(...) podido ignorar a atitude convencional do produtor» (PALLA, Victor; MARTINS, Manuel Costa – *Lisboa “Cidade triste e alegre”*. Lisboa: Pierre von Kleist Editions, 2009 [1958-59], s.p.).

umas páginas adiante, confessarem que o método que usaram “«(...) foi inconscientemente muito semelhante ao de Robert Flaherty», subscreverem a definição felliniana de neorrealismo («(...) uma maneira de ver a realidade sem preconceitos, sem a interferência de convenções») ou acompanharem Jean Renoir na recusa de quaisquer «(...) refinamentos técnicos»³⁵.

O que Palla/Martins concretizavam, naquela obra, era também um manifesto de elisão de fronteiras entre artes diferentes (não sem questionarem a bondade de tal diluição por proximidade: «(...) até que ponto é benéfica à fotografia essa possibilidade de comparação com a pintura ou o cinema?»³⁶) Ernesto de Sousa não ficou incólume a esse manifesto – *Dom Roberto* exhibe algumas evidências do efeito que deve ter tido nele o contacto com a obra e a atitude dos dois arquitetos³⁷. Amalgamando imagens de Lisboa em planos aparentemente desconexos ou sem evidente relevância narrativa (por exemplo, a imagem das gruas portuárias a sobrepor-se à de João a descer a rua [00:04:43]), o filme, mais do que centrarse no conto moral daquela triste-personagem-que-finge-alegria resulta de uma observação da vida urbana que se afirmava para lá do mero documento urbanístico ou social. Todos os planos do início do filme, aliás, poderiam ter sido inspirados nas fotografias de Palla/Martins: veja-se o picado da página 51 e o percurso do protagonista de *Dom Roberto* pela Calçadinha de São Miguel, ou o plano aberto de Lisboa, antes do genérico do filme, a ecoar a imagem fotográfica da página 31 do foto-livro.

Dom Roberto consolida laços estéticos interartísticos para lá da habitual aliança que outras obras da filmografia portuguesa predominante até aos anos 50 do século passado haviam estabelecido com a arte teatral: em muitos dos seus momentos mais afirmativos (e, por assim dizer, menos falhados), o filme aproxima-se estruturalmente de outras artes – da música, da fotografia, ou do design gráfico. Se o evidencia com apontamentos de tributo a obras do cinema em que esse cruzamento entre as artes é estruturante, esse é um modo de sublinhar o seu carácter conceptualmente programático, a aceitação de uma linha histórica, de um legado ou linha artística a que pretende pertencer.

Não é apenas o surrealismo ou o absurdo de Buñuel, por exemplo, presente na conversa dos surdos-mudos do início; muito do expressionismo alemão passa nos planos das escadas (00:04:58) do prédio onde João mora antes de se auto-despejar. Mas talvez o antecessor mais imediato que o filme de Ernesto de Sousa explicitamente glosa é *La Pointe Courte* (1954). O realizador terá conhecido Agnès Varda durante o seu primeiro período em França e, em 1957, inclui aquele filme num conjunto que representa

35 *Idem, ibidem.*

36 *Idem, ibidem.*

37 Do mesmo modo que, no começo do filme de Luís Camanho sobre o foto-livro, Fernando Lopes refere como o marcou a visita à exposição das fotografias de Palla/Martins (que daria origem ao livro), em 1958. O documentário de Camanho, aliás, recorre a duas fontes visuais além dos fotogramas do foto-livro e das entrevistas de cada um dos intervenientes: planos dos filmes *Belarmino* e *Dom Roberto*.

«(...) outros aspectos dos novos valores encarados no estágio»³⁸ de cineclubistas que frequentou em Marly. A caminhada dos protagonistas do filme de Varda pelo bairro piscatório de “Pointe Courte” parece ressoar no olhar que João e Maria (especialmente João, tal como especialmente a personagem de Philippe Noiret no filme francês, que apresenta à jovem esposa o bairro e mesmo a casa onde nasceu) lançam à cidade de Lisboa em *Dom Roberto*. Do mesmo modo, o realizador português tem o cuidado de creditar no filme o “povo de Lisboa”, tal como Varda faz na abertura do seu genérico, atribuindo aos “habitants de La Pointe-Courte”, com ela, o argumento e a realização do filme. João, assim como “Lui” (no filme de Varda, mais até do que no de Ernesto de Sousa, está ausente a significação através dos nomes das personagens), menospreza a crise existencial da companheira, optando por diverti-la – ou seja, desviá-la do foco na vontade de separação. Além de tudo, encontro na expressão de Glicínia Quartim muito do alheamento (pontualmente rasgado pelo riso) da “Elle” de Silvia Monfort – e, em contraponto, na excessiva decoração do quarto onde o amigo Laurent recebe o casal, a concretização do sonho que João e Maria imaginam para o casarão prestes a ser demolido.

Na posteridade, a repetição de motivos ou clichés numa obra de arte cumpre o papel de a inscrever numa sequência, constelação ou família estética, por tornar reconhecível os traços de familiaridade ou vizinhança³⁹. É desse modo que entendo o filme de Ernesto de Sousa mais como manifesto, marca identificadora de pertença, do que como uma mera história contada através do cinema. Veja-se como o pré-genérico do filme se assemelha a um dos planos iniciais (mais propriamente, o terceiro plano, iniciado aos 00:01:56) do já citado *Vidas sem rumo*, de Manuel Guimarães. Na apresentação ao espectador (falando para a câmara desde a Praça do Rossio), o narrador do filme de Guimarães confessa-se apaixonado por Lisboa e, na enumeração dos elementos citadinos, humanos e não humanos, surgem os “vagabundos sem horizonte”, dois homens sentados debaixo de uma árvore, num canto qualquer da cidade, um de costas e outro com um velho violino. Um desses vagabundos poderia ser João Barbelas – porém, o movimento de Ernesto de Sousa não é a realidade, o relato próximo em que as palavras se fazem corresponder a uma imagem fílmica; nem o seu registo de apresentação é o da reportagem documental que abre o filme de Guimarães, mas antes um poema cantado.

38 SOUSA, Ernesto de – Encontro em Marly. *Imagem: Revista de Divulgação Cinematográfica*. N.º 17 (jun. 1957).

39 Veja-se o ensaio de Leonor Areal sobre o tópico do cliché, em que a autora esmiúça a noção, recorrendo a vários argumentos filosóficos gerados a partir da análise fílmica (talvez o mais relevante dos quais, nesse ponto, o de Gilles Deleuze acerca da crise da imagem-ação do cinema do neorealismo italiano). «O cliché sofre de uma dupla faceta: por ser conhecido, beneficia — tanto o espectador como os fazedores — do prazer do reconhecimento; por ser banal, gasta-se e a certo ponto aproxima-se da sua exaustão e provoca a rejeição» (AREAL, Leonor – Para uma teoria do cliché. *Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*. N.º 2 (2011), p. 143). O filme de Ernesto de Sousa não escapa a esse desgaste dos motivos repetidos, apesar de, na formulação de Areal, o cliché poder ser «(...) menos uma fórmula gasta do que uma forma que se gasta e se renova» (*idem, ibidem*, p. 145).

«Todo o trabalho do filme converge para a transformação de uma cidade hostil (...) num território passível de ser desviado do seu destino pequeno-burguês (...) por obra e graça da imaginação, ou seja a capacidade de engendrar novas imagens»⁴⁰, escreve Regina Guimarães. O vagabundo de Sousa tem como antecessor direto a figura do *tramp* chaplinesco, o eterno marginal enamorado cuja visão da vida é, tal como no cinema, uma ilusão, obra imaginada: a refeição que se permite, com requintes de prazer, é feita com as salsichas que acaba de roubar numa mercearia a caminho da hospedaria⁴¹; o retrato da sua namorada é o cartaz de uma atriz (de cinema italiano?); a casa para onde se muda, num prédio desocupado e a aguardar demolição, é «(...) maravilhosa» (é Maria quem o diz – 00:34:38) e preenche-se com o que «(...) pouco falta para a mobília», os quadros que «(...) ainda se conhecem», os devaneios imaginados no olhar esperançoso das personagens, que contrastam com as paredes em ruína (o sorriso de Maria rasga-se depois de ajeitar o cabelo ao espelho imaginário que João lhe aponta – sinal de que o acompanha no sonho). É um entendimento poético da vida: a casa é o que dela se imagina, o nada que vai desde a mágoa do real à sua transformação pela arte. A arte é como o amor, que torna a inventar o que se vê, o que se vive, e despreza o que seja queixa ou mal viver. No poema que abre o filme, Alexandre O’Neill⁴² escreve «Amantes são sempre extravagantes / E ao frio também faz calor». É Lisboa que os alberga, mas é a cidade filtrada através da câmara, num *travelling* desde a colina do Castelo até se ver ao fundo o Cristo Rei, e num outro, que parte de uma fusão com o primeiro para seguir na direção oposta, regressar ao Cristo Rei em posição central na imagem e, ainda num terceiro plano, iniciar um picado sobre uma

40 GUIMARÃES, Regina – *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa. In CARDOSO, João Sousa (org.) – *Encontros em torno de Ernesto de Sousa, Revolution My Body*. Porto: Caldeira 213, 2000. Texto reproduzido em: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/dom-roberto-de-ernesto-de-sousa>.

41 A sequência do roubo das salsichas (00:04:12-00:04:29), aliás, juntamente com uma outra poucos planos depois, em que, na manhã seguinte, João faz exercícios de ginástica no quarto, podem ser reconhecidas como re-encenações de cenas icónicas de *O Pátio das Cantigas* (o grito provocatório «Ó Evaristo, tens cá disto!?»), que “Vasquito”- Santana atira ao Evaristo de António Silva à entrada da droguaria e a ginástica matinal que o mesmo Vasquito pratica com Ribeirinho frente às janelas que dão para o pátio do título). Mas é num desses exercícios de ginástica, na exiguidade da divisão, que João inadvertidamente deita abaixo um balde e, com o barulho, chama a atenção da senhoria, que – em silêncio, e por interposta voz interpretativa e conformada do bonecreiro – o manda embora dali. Mesmo com os maneirismos da revista, aquilo que se vê em *Dom Roberto* já não é a comédia portuguesa. A ilusão que se opera não serve para ocultar a dureza da realidade, mas para a revelar, com a consciência de que essa denúncia se transmite através de uma fabricação artística. Henrique Alves Costa remete para o texto de Luís de Pina sobre o pátio nos filmes de Francisco Ribeiro e Ernesto de Sousa: «(...) vinte anos depois, o pátio sombrio de Alcântara não é já o pátio das cantigas, o pátio da dificuldade. Morrem ali as ilusões e trata-se de subsistir, mas nem assim o povo pobre deixa de ter esperança (...) E até os fantoches de rua, na barraca do *Dom Roberto*, são uma porta de escape para outros mundos, para uma pequena alegria quotidiana» (COSTA, [Henrique] Alves – *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 122).

42 “Os Amantes de Novembro”, publicado em *No Reino da Dinamarca*, de 1958.

rua de bairro: a canção do poema dissolve-se e vai sendo mais audível a voz aguda do bonecreiro – que não ganha do público uma única risada.

As cenas finais de *Dom Roberto* têm sido apontadas como uma das evidências da influência de Chaplin (e/ou reforço da aliança estética com Manuel Guimarães, que termina *Saltimbancos* no mesmo tom de esperança no meio da miséria)⁴³. Será uma homenagem ou uma paródia de Chaplin? Ou de Guimarães? Se *Dom Roberto* é um manifesto, o seu fecho mantém o carácter de discurso programático, que se estende para lá da obra que o veicula: «O fim é só para os que desistem» é dito por Maria: mas poderia ser a voz de Ernesto de Sousa, que tentou, quantos obstáculos encontrou, persistiu e avançou, sem ver nesta longa-metragem única o encerramento da sua prática artística, antes abrindo com ela outras vias no seu percurso; criando, com ela, quantas pontes para o cinema em Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

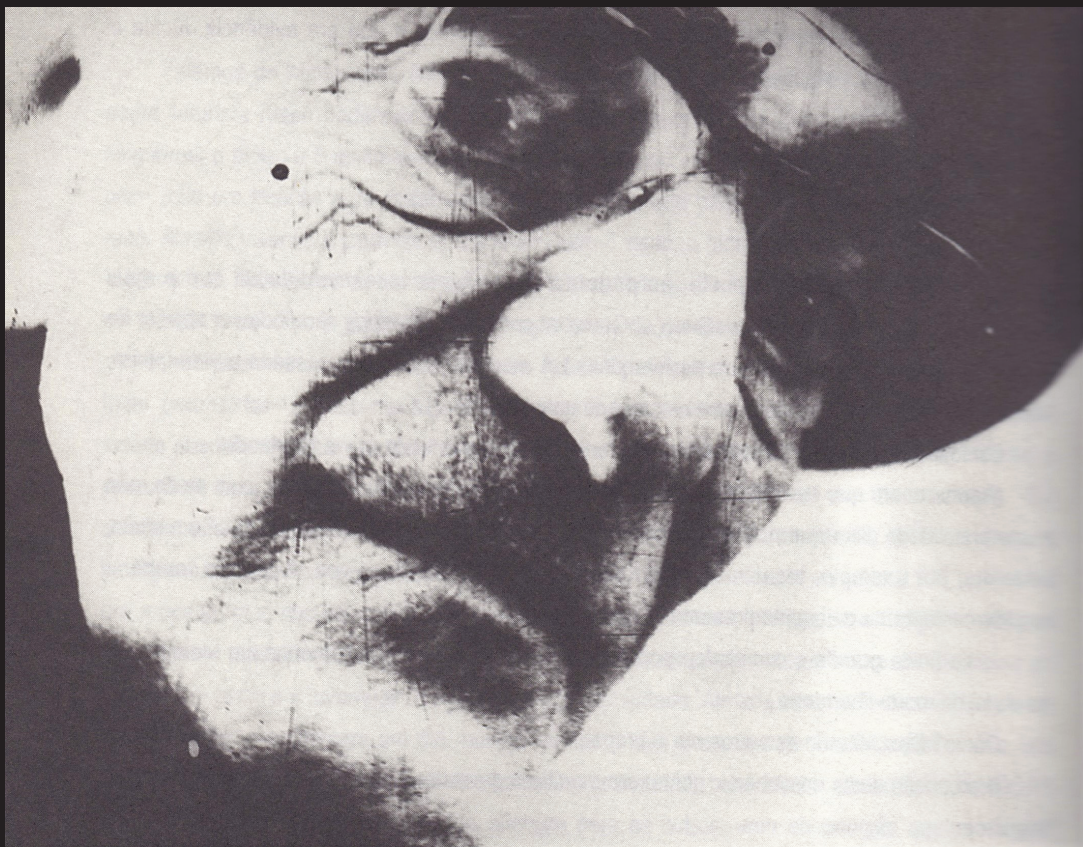
- ALMEIDA, Teresa Oliveira – *É hasteada a bandeira do Novo Cinema português: Ernesto de Sousa e Dom Roberto* [texto policopiado]. Porto: [s.n.], 2014. Dissertação de Mestrado em Som e Imagem/Cinema e Audiovisual apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- AREAL, Leonor – *Dom Roberto* (1962–63), Ernesto de Sousa – Anti-melodrama. In *Cinema português: um país imaginado*. Lisboa: Edições 70, 2011. Vol. 1, p. 382–386.
- Um neo-realismo singular: o cinema de Manuel Guimarães. In LOPES, Frederico (org.) – *Actas das II Jornadas de Cinema em Português*, UBICINEMA 2009. Covilhã: Livros Labcom, 2011, p. 63–82.
- Para uma teoria do cliché. *Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*. N.º 2 (2011), p. 141–164.
- BAPTISTA, Tiago – *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962). In *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China, 2008, p. 76–79.
- COSTA, [Henrique] Alves – *Breve história do cinema português (1896–1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- COSTA, João Bénard da – Cinema. In *Portugal 45–95 nas artes, nas letras e nas ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998, p. 45–83.
- CUNHA, Paulo – *Uma nova história do Novo Cinema português*. Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural, 2018.
- Cineclubismo e Censura em Portugal (1943–65) In *Actas de II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Português: De los Orígenes a la Revolución Tecnológica del Siglo XXI*. Salamanca, 2013, p. 397–405.
- A Crítica de Cinema e o Cinema Português: O caso do Novo Cinema português (1955–1974). In *Encuentro de Salamanca: El cine A través de la Crítica, en España y Portugal*. Salamanca: Faculdade de Filologia da Universidade de Salamanca, 2006.
- FERREIRA, Carolin Overhoff – O “princípio esperança” no Novo Cinema português. *Journal of Lusophone Studies*. (Spring 2017), p. 6–31.

43 Leonor Areal é uma das autoras que o apontam, dizendo que o final aberto («(...) ainda não é o fim», ouve-se na voz de Maria) é «(...) uma mensagem de alento que sintetiza as intenções do filme, e cujo cliché final faz lembrar *Saltimbancos*» (AREAL, Leonor – *Dom Roberto* (1962–63), Ernesto de Sousa – Anti-melodrama. Op. cit., p. 383, itálico no original).

- GUIMARÃES, Regina – *Dom Roberto de Ernesto de Sousa*. In CARDOSO, João Sousa (org.) – *Encontros em torno de Ernesto de Sousa, Revolution My Body*. Porto: Caldeira 213, 2000. Texto disponível em: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/dom-roberto-de-ernesto-de-sousa>
- MARQUES Sabrina D. – *Dom Roberto (1962) de Ernesto de Sousa*. In *À Pala de Walsh*, 2013. [<https://www.apaladewalsh.com/2013/11/dom-roberto-1962-de-ernesto-de-sousa/>].
- MARTINS, João Palla – *O lugar do desenho na obra de Victor Palla. Parte I* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Doutoramento em Belas-Artes/Ciências da Arte, apresentada à Universidade de Lisboa.
- OLIVEIRA, Lénia Regina Brito Narciso de – *Dom Roberto: da ficção narrativa (quase) inédita ao fenómeno cinematográfico* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Trabalho de Projecto de Mestrado em Edição de Texto, apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- O'NEILL, Alexandre – *No Reino da Dinamarca*. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.
- PALLA, Victor; MARTINS, Manuel Costa – *Lisboa “Cidade triste e alegre”*. Lisboa: Pierre von Kleist Editions, 2009.
- PIÇARRA, Maria do Carmo – *Memórias de um “caçador de imagens” ou as Imagens de Portugal do Estado Novo vistas por Abel Escoto. Doc On-line*. N.º 8 (ago. 2010), p. 283–288.
- PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo – *Os dois amigos – Jorge Peixinho / Ernesto de Sousa*. Lisboa: ASA Art and Technology, 2021.
- PINTO, Paula – *Ernesto de Sousa (1921–1988): Dom Roberto, um homem de fantoches que luta para não ser um deles*. In *Nova Síntese – Textos e contextos do neo-realismo*, 12. Lisboa: Edições Colibri, 2017.
- *Ernesto de Sousa (1921–1988): “A mão direita não sabe o que a esquerda anda a fazer...”*, 2017. [<https://www.artecapital.art/perspetiva-201-paula-pinto-ernesto-de-sousa-1921-1988-a-mao-direita-nao-sabe-o-que-a-esquerda-anda-a-fazer->].
- SALES, Michelle – *Em busca de um Novo Cinema português*. Covilhã: Livros Labcom, 2010.
- *Verdes anos: O neo-realismo na génese do Novo Cinema português*. Coimbra: CEIS20/ Universidade de Coimbra. N.º 12, 2009.
- SANTOS, Mariana Pinto dos – *Dois Centenários: Ernesto de Sousa e a Seara Nova*. Seara Nova. N.º 1755 (Verão 2021), p. 29–33.
- *Neo-realismo em Ernesto de Sousa: Raízes de um percurso insólito*. In PITA, António Pedro (coord.) – *Nova Síntese – textos e contextos do neo-realismo*. Porto: Campo das Letras, 2006.
- SOUSA, Ernesto de – *Encontro em Marly. Imagem: Revista de Divulgação Cinematográfica*. N.º 17 (jun. 1957).

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- CAMANHO, Luís – *Lisboa, cidade triste e alegre*. Esfera Cúbica – Produção Audiovisual, 2005.
- CANTO, Jorge Brum do – *Chaimite*. Cinematografia Nacional Lda., 1953.
- DE SICA, Vittorio – *Ladri di biciclette*. P.D.S., 1948.
- *Umberto D*. Cinecittà, 1952.
- DELANNOY, Jean – *La minute de vérité*. Franco London Films/Società Italiana Cines, 1952.
- GUIMARÃES, Manuel – *Saltimbancos*. Manuel Guimarães, 1952.
- *Vidas sem rumo*. PróFilme, 1956.
- QUEIROGA, Perdígão – *Fado, história d'uma cantadeira*. Lisboa-Filme, 1947.
- RIBEIRO, Francisco – *O pátio das cantigas*. SPAC/ António Lopes Ribeiro, 1941.
- SOUSA, Ernesto de – *Dom Roberto*. Cooperativa do Espectador, 1962.
- SOUSA, Ernesto de; GENTIL-HOMEM, Carlos – *Havia um homem que corria*. 1969.
- TELMO, Cottinelli – *A canção de Lisboa*. Tobis Portuguesa, 1933.
- VARDA, Agnès – *La Pointe Courte*. 1954.



Fotograma de "Almada, Um nome de Guerra"
ARTE E CULTURA VISUAL N.2 2021 — Centenário de Ernesto de Sousa (1921-1988)

Almada, Um nome de Guerra, Ernesto de Sousa, 1969-1972.
Fotograma. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

PONTOS, LINHAS, PLANOS: ALMADA, UM NOME DE GUERRA (1969-1972)

Raquel Schefer

Instituto de História Contemporânea, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas, Universidade
NOVA de Lisboa (IHC/CEC)
University of the Western Cape

RESUMO Este artigo procura examinar *Almada, Um Nome de Guerra*, de Ernesto de Sousa, a partir do movimento de continuidade e fractura que o estrutura. Se *Almada* se inscreve numa genealogia das vanguardas portuguesas, ele dialoga com a cena artística internacional, em particular com o cinema experimental. O texto aborda *Almada* como um exercício de cinematização da pintura e de pictorialização do cinema que equaciona conceptual e visualmente as relações entre cinema e pintura. Através do seu princípio de descentramento e dos seus modos de exibição, o filme procura afirmar a sua autonomia face ao *corpus almadiano* e superar o próprio cinema enquanto dispositivo de representação.

PALAVRAS-CHAVE Ernesto de Sousa; *Almada, Um Nome de Guerra*; Vanguardas; Cinema e Pintura

ABSTRACT *This article seeks to examine Almada, Um Nome de Guerra, by Ernesto de Sousa, from the continuity and fracture movement that shapes it. If Almada is part of a Portuguese avant-garde genealogy, he dialogues with the international artistic scene, in particular with the experimental cinema. The text addresses Almada as an exercise of making cinema out of painting and making painting out of cinema that conceptually and visually equates the links between cinema and painting. Through its principle of de centring and its views, the film attempts to assert its autonomy against the almadian corpus and surpass the cinema itself while representational device.*

KEYWORDS Ernesto de Sousa; *Almada, Um Nome de Guerra*; Avant-gardes; Film and Painting

José Ernesto de Sousa é uma das figuras mais singulares e complexas no panorama das artes portuguesas do século XX. Artista interdisciplinar, operando nos campos das artes plásticas, do teatro, da fotografia e do cinema, destaca-se também enquanto curador, cineclubista, pedagogo, crítico e ensaísta. A função social (a oposição política e cultural ao

Estado Novo, o seu papel fundamental na formação de públicos) e a dimensão experimental da arte articulam-se estreitamente na vida e na obra deste artista-produtor. Ernesto de Sousa contribuiu também para entrelaçar, através da sua *praxis* como artista, bem como segundo uma perspectiva crítica e historiográfica, os diferentes movimentos artísticos do século XX em Portugal — em particular, os modernismos. Esse gesto crucial funda-se numa lógica de continuidade e ruptura. Noutras palavras, Ernesto de Sousa, que inicia o seu percurso nos anos 40 no terreno do neo-realismo, não só leva a cabo uma revisão crítica do primeiro modernismo português (Almada Negreiros, Eduardo Viana e Santa-Rita Pintor, entre outros), como também delinea afiliações e estabelece vínculos, paralelismos e correspondências entre as diferentes gerações artísticas em Portugal e entre estas e a neovanguarda internacional, especialmente o movimento “Fluxus”. Tal como sublinhado por Isabel Nogueira, quando, em 1972, regressa da *Documenta 5* em Kassel, Ernesto de Sousa desencadeia «(...) um processo de reflexão sobre a arte portuguesa do momento»,¹ processo que culminaria, cinco anos mais tarde, na curadoria da exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, considerada pela historiadora de arte como a «(...) mais paradigmática exposição dos anos setenta em Portugal»,² na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa. Três anos depois da Revolução de 1974, a exposição, que reúne “operadores estéticos”³ (conceito de Ernesto de Sousa), como Alberto Carneiro, Ana Hatherly, Fernando Calhau e Helena Almeida, é fundamental para a definição de uma vanguarda artística portuguesa e consolida o diálogo estético e político da arte pós-revolucionária de Portugal com a cena internacional, questionando a teleologia segunda a qual a produção de experiências artísticas experimentais caberia unicamente aos países centrais.

O “filme expandido”⁴ *Almada, Um Nome de Guerra* (1969-1972) constitui uma peça central quer na obra de Ernesto de Sousa, quer no processo de revisão crítica do primeiro modernismo português levado a cabo pelo artista. Um movimento de continuidade e fratura estrutura *Almada, Um Nome de Guerra*: se, por um lado, o filme se inscreve numa genealogia da arte moderna portuguesa através da assunção de afiliações — desde logo, entre a obra e o gesto artístico de Almada Negreiros e os de Ernesto de Sousa —, por outro,

1 NOGUEIRA, Isabel - Os 40 anos da “Documenta 5” (1972): Reflexo e reflexões sobre a arte portuguesa dos anos 70. *ArteCapital*. Lisboa (10 Dez. de 2012).

2 *Idem, ibidem*.

3 Ernesto de Sousa considerava os artistas “operadores estéticos”. No manifesto *Anticinema* (circa 1969), afirma o artista a propósito de Almada Negreiros: «(...) um documentário sobre o almada? [sic] um registo, um retrato “para ficar alguma coisa”? | como tudo isso seria ignominioso e pobre! O verdadeiro (?) [sic] homem não se retrata todos os retratos são mentiras 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 [sic] estético».

SOUSA, Ernesto de - *Anticinema. Plataforma do Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa* (circa 1969). Disponível em: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/anticinema>.

4 YOUNGBLOOD, Gene - *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.

estabelece um diálogo histórico e formal com toda uma constelação vanguardista internacional. O presente artigo, que toma como base a versão reduzida de *Almada, Um Nome de Guerra*, de 35 minutos e 47 segundos, depositada no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa, procura examinar esse duplo movimento — movimento de continuidade e fractura —, articulando, com esse intuito, uma perspectiva histórica com ferramentas analíticas estético-formais. É importante precisar que a análise da versão reduzida, sem som, só parcialmente permite dar conta das operações historiográficas, epistémicas e formais da versão “completa” inacabada, com uma duração de 240 minutos e musicada por Jorge Peixinho. Mais, o filme-objecto sobre o qual se debruça este texto não restitui a dimensão performativa e sensorial da versão “completa” *mixed-media*, concebida para ser projectada em sete ecrãs e prolongada num convívio com ceia e discussão informal da obra de Almada Negreiros e do próprio processo fílmico, nem tão-pouco das potencialidades dessa versão enquanto obra aberta, re-editada e montada em directo a partir do positivo da cópia de 16 mm⁵ em cada nova apresentação.⁶

Pontos

Em *Almada, Um Nome de Guerra*, encontram-se pontos e linhas. Esse processo dá-se, antes de mais, através do delineamento de afiliações. A vida-obra de Ernesto de Sousa afilia-se na de Almada Negreiros, figura tutelar do primeiro modernismo português, autor, em 1917, de *K4 O Quadrado Azul*, folheto vanguardista, próximo da escrita automática e atravessado pelos padrões e variações geométricos do trabalho pictórico do artista, denominado de *poesia terminus*⁷. Ernesto de Sousa encontra Almada Negreiros em 1946, quando organiza, em colaboração com Diogo de Macedo, uma exposição de Arte Moderna e Arte Africana integrada na *Semana de Arte Negra* da Escola Superior Colonial em Lisboa, exposição que explora, em linha com a discutida⁸ *démarche* das vanguardas históricas, as relações entre modernismo e primitivismo. A propósito de Almada Negreiros, escreve Ernesto de Sousa: «Que ele é talvez o homem mais extraordinário que me foi dado

5 *Almada, Um Nome de Guerra* foi originalmente filmado em película de 35 mm. Foi feita uma redução para película de 16 mm de maneira a facilitar a sua projecção fora das salas de cinema convencionais. É necessário notar ainda a alternância entre as sequências filmadas a preto e branco e aquelas registadas a cores.

6 A versão reduzida de *Almada, Um Nome de Guerra* foi apresentada na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, em Julho de 1979 e, em Dezembro de 1983, na Fundación Juan March, em Madrid. Seguir-se-iam duas outras apresentações: a primeira, na Fundación Juan Miró, em Barcelona, em Fevereiro de 1984; a segunda, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em Setembro de 1984.

7 ALMADA NEGREIROS, José de - *K4 - O Quadrado Azul*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

8 Cf. CLIFFORD, James - *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1988; HILLER, Susan - *The Myth of Primitivism*. London; New York: Routledge, 1991.

conhecer, não adianta muito ao caso. Mas que nomeando-o descubro um nome de guerra para tudo ou muito do que mais me interessa fazer».⁹ Esse “nome de guerra” permite a Ernesto de Sousa não só situar a sua própria produção artística, bem como a sua reflexão teórica e os seus projectos curatoriais, no prolongamento do primeiro modernismo português, como também operar um encontro entre a vanguarda histórica da primeira metade do século XX e os movimentos artísticos vanguardistas do pós-guerra em Portugal. A conceptualização de Ernesto de Sousa de uma nova vanguarda portuguesa inscreve-se em tal terreno genealógico. Neste quadro, José Ernesto de Sousa, outro nome de guerra para as gerações por vir, considera, tal como destacado por Nogueira, que uma só vanguarda existe,¹⁰ uma vanguarda cosmopolita e dinâmica, situada entre a tradição e a invenção, a continuidade e a ruptura, aberta sobre o passado e o futuro.

As incursões de Ernesto de Sousa no campo do cinema remontam à década de 40, apontando para as intersecções entre estética e política, bem como para o frágil equilíbrio entre arte e “praxis vital”¹¹, que atravessam a sua vida-obra. Em 1946, Ernesto de Sousa funda o Círculo de Cinema, um dos primeiros cineclubes portugueses, proibido pela PIDE dois anos mais tarde. O cineclubismo é assumido como uma prática de resistência estética e política, através da divulgação de filmes experimentais e da realização de ateliês de cinema experimental, como aquele organizado no Porto em 1965. Em 1959, Ernesto de Sousa funda a Cooperativa do Espectador, estrutura que, em 1962, produz *Dom Roberto*, primeira e única longa-metragem do artista-cineasta. Produzindo encontros entre o neo-realismo e o Cinema Novo — e contribuindo para forjar a linguagem deste último movimento —, o filme, mal recebido pela crítica e pelos cineastas portugueses, é premiado no Festival de Cannes em 1963.

Almada, Um Nome de Guerra, “filme-manifesto”¹² no entender de Mickaël-Robert Gonçalves, que faz apelo a um público activo, crítico e participante, afasta-se, através da sua interdisciplinaridade (combina materiais fílmicos, gráficos, pictóricos e musicais, entre outros) e das suas formas narrativas e estéticas, da longa-metragem de Ernesto de Sousa. Se, tal como referido anteriormente, *Almada, Um Nome de Guerra* trabalha as afiliações entre os diferentes movimentos vanguardistas em Portugal, as suas formas fílmicas, assim como a sua dimensão processual e sinestética, situam-no, através de um gesto de ruptura, no terreno do cinema experimental internacional.

9 SOUSA, Ernesto de - Ainda não filmei as varinas todas: o anti-filme *Almada, Um Nome de Guerra* (Abril de 1970). Plataforma do Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa (circa 1969). Disponível em <https://www.ernestodesousa.com/projectos/almada-um-nome-de-guerra>.

10 NOGUEIRA, Isabel - Os 40 anos da “Documenta 5” (1972): Reflexo e reflexões sobre a arte portuguesa dos anos 70. Op. cit..

11 BÜRGER, Peter - *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino, 2013.

12 GONÇALVES, Mickaël-Robert - Cinéma, critique, arts visuels : autour de José Ernesto de Sousa (1921-1988). Une discussion entre Tiago Afonso, António Contador, Sabrina D. Marques, Isabel Nogueira et Mickaël Robert-Gonçalves, menée par Raquel Schefer. *Perspective: actualité en histoire de l'art*. Paris: Institut National de Histoire de l'Art. N.º 1 (2021), p. 15.

Linhas rectas e curvas atravessam *Almada, Um Nome de Guerra*. Se as primeiras delinham afiliações, as segundas configuram um traçado geométrico irregular que desvela a lógica de continuidade e fractura à qual foi feita referência anteriormente. Desta maneira, se o filme se inscreve numa genealogia da arte moderna portuguesa, insere-se, paralelamente, no terreno do cinema experimental internacional.

Almada, Um Nome de Guerra excede, desde logo, quer o género biográfico, quer o sistema de representação do documentário. A figuração dos processos de trabalho de Almada Negreiros e do quotidiano do artista no seu ateliê, linha diegética central, é entrecruzada por diferentes e ecléticas secções narrativas que, superando as convenções do cinema documental canónico daquele período histórico, inscrevem o filme no campo das cinematografias experimentais. Nas sequências filmadas no ateliê de Almada Negreiros, uma atenção particular é conferida à gestualidade do artista, a gestos que, enquanto deícticos, definem posições espaço-temporais, a mãos que meticulosamente desenhavam linhas geométricas fora e dentro do espaço pictórico. Essas geometrias gestuais e pictóricas — as geometrias de obras ainda inacabadas, então em processo, como o painel *Começar*, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian para a entrada do edifício sede, concluído em 1968 — encontram expressão nos motivos e nas formas de *Almada, Um Nome de Guerra* e, mais concretamente, no delicado equilíbrio entre fundo e forma que atravessa esse exercício de cinematização da pintura e de pictorialização do cinema. Por outras palavras, se a documentação filmica da obra de Almada Negreiros a coloca, ao imprimir-lhe um duplo movimento — as imagens em movimento e o movimento das imagens — num *devoir* cinematográfico, a tessitura geométrica de *Almada, Um Nome de Guerra* torna sensível o *devoir* pictórico do filme. Desta maneira, *Almada, Um Nome de Guerra* equaciona conceptual e visualmente as relações entre cinema e pintura.

Os processos de cinematização da pintura e de pictorialização do cinema são marcados por movimentos centrípetos e centrífugos, movimentos que, muito embora conferindo uma dimensão pictórica a *Almada, Um Nome de Guerra* e uma expressão e um *devoir* cinematográficos ao gesto artístico de Almada Negreiros, deste se descenram. Desta maneira, se as linhas são um motivo constante na obra de Almada, também o são em *Almada, Um Nome de Guerra*: linhas de comboio, linhas marcadas na areia da praia onde uma jovem corre, a “percepção panorâmica”¹³ dos planos filmados a partir de um comboio em movimento. Porém, a heterogeneidade do material fílmico, os modos de exibição do filme, a par de elementos dramaturgicos e formais como as entradas e saídas das personagens de campo e certos movimentos de câmara (a câmara que atravessa espaços interiores), apontam para um movimento centrífugo, para um afastamento do núcleo central representado pela obra *almadiana*.

13 SCHIVELBUSCH, Wolfgang - *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Los Angeles; London: University of California Press, 2014.

Almada, Um Nome de Guerra afirma-se como uma obra autónoma face ao *corpus almadiano* através desse movimento centrífugo em que o fílmico procura absorver e superar o pictórico. O movimento centrífugo coloca, com efeito, o dispositivo pictórico e o dispositivo cinematográfico em tensão. Se, tal como sublinhado por Jacques Aumont¹⁴, o espaço perceptivo da pintura atrai o olhar do observador para o interior do quadro, *Almada, Um Nome de Guerra* trabalha um princípio de descentramento, apontando para o fora de campo, através dos seus elementos dramáticos, assim como das posições e da mobilidade da câmara, particularmente notória nas sequências, parte das secções do filme registadas em película a preto e branco, que registam o exercício de comunicação poética e gráfica *Nós Não Estamos Algures*, apresentado por Ernesto de Sousa no Teatro I Acto, em Algés, em 1969. Esse princípio de descentramento prende-se, portanto, com a vontade de Ernesto de Sousa de afirmar a autonomia de *Almada, Um Nome de Guerra* face à obra *almadiana*. Decorre também do ensejo de superar o próprio cinema enquanto dispositivo de representação, formalizado no manifesto *Anticinema* (circa 1969).¹⁵ Na sua reflexão sobre *Almada, Um Nome de Guerra*, então um projecto em curso, Ernesto de Sousa conceptualiza o "anticinema" como "arte colectiva" e "arte da participação"¹⁶. As palavras do artista são eloquentes:

... o cinema
destruir reconstruir?)
destruir o cinema
não como acto gratuito
nem como provocação
(hoje a provocação é uma técnica)¹⁷

O processo de destruição/reconstrução do cinema é indissociável de uma desmaterialização do objecto artístico/cinematográfico. Ernesto de Sousa pretende ir além do quadro-objecto *almadiano* e do filme-objecto. A sua concepção pressupõe uma arte processual e performativa, colectiva e participativa, em linha com as propostas da arte e do cinema experimentais daquele período histórico.

Além de dialogar com o cinema das primeiras vanguardas — em particular, com as sinfonias urbanas da década de 20 do século XX, ao nível formal, a antinarratividade e a montagem fragmentária e sinestésica de *Almada, Um Nome de Guerra* remetem para um conjunto de filmes experimentais das décadas de 60 e 70, em particular para o cinema experimental norte-americano e, sobretudo, para a obra cinematográfica de Andy Warhol, com a qual Ernesto de Sousa tem contacto aquando de uma retrospectiva

14 AUMONT, Jacques - *L'oeil interminable*. Paris: Éditions de La Différence, 2007.

15 SOUSA, Ernesto de - *Anticinema*. Op. cit.

16 *Idem, ibidem*.

17 *Idem, ibidem*.

no Rex Cinema de Londres, em 1969. A recusa das convenções narrativas do cinema hegemónico, assim como a dimensão auto-reflexiva e antinaturalista da obra cinematográfica do artista norte-americano encontram eco nas formas narrativas e estéticas de *Almada, Um Nome de Guerra*. Um dos intertítulos dialoga também com as vanguardas latino-americanas. Tal como em *La hora de los hornos* (1966-1968), de Fernando "Pino" Solanas e Octavio Getino, *Almada, Um Nome de Guerra* cita, em intertítulo, Frantz Fanon: "Todo espectador é um cobarde ou um traidor"¹⁸. Contudo, a conjunção "ou" é substituída por "e", modificação que importaria examinar à luz da documentação existente sobre o processo de produção do filme.

A influência de Warhol e das vanguardas latino-americanas supera, contudo, o plano imanente. Os modos de exibição do filme, projectado em sete ecrãs, como referido anteriormente, inscrevem-se numa série de experiências iniciadas por Abel Gance no seu *Napoléon* (1927) e continuadas por Edgar Reitz et Stan Vanderbeek, entre outros. Já a dimensão performativa dialoga com as projecções-*happening* de Warhol, em que o público, activo e participante, era livre para abandonar a sala e prolongar a experiência cinematográfica em discussões e convívios. Os processos de re-edição e montagem em directo, concebidos para a inacabada versão "completa" de *Almada, Um Nome de Guerra*, aproximam-se da metodologia adoptada por Solanas e Getino para a projecção de *La hora de los hornos*. Muito embora noutro quadro, o do cinema militante, o filme dos cineastas argentinos era remontado em cada nova projecção e interrompido aleatoriamente para dar espaço à discussão com o público.

Planos

A proposta de um "anticinema" de Ernesto de Sousa assenta, por conseguinte, num princípio de descentramento do quadro-objecto e do filme-objecto. Os modos de exibição de *Almada, Um Nome de Guerra* — em particular, a multiplicação das superfícies e planos de projecção — visam descentrar o olhar do observador do plano imanente e do interior do espaço representativo. Não se afastando do artifício do "choque"¹⁹ das primeiras vanguardas — essa "pro vocação"²⁰, nas palavras de Ernesto de Sousa —, tal gesto de ruptura coloca em questão as próprias categorias modernistas de "obra" e de "autor"²¹. Trata-se, em *Almada, Um Nome de Guerra*, de ir além destas categorias, de superá-las através de aberturas contextuais e processuais e de uma impulsão colectivista, que encontraria toda a sua expressão na arte e no cinema colectivos da Revolução de

18 FANON, Frantz - *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte & Syros, 2002 (1961), p. 169.

19 BÜRGER, Peter - *Théorie de l'avant-garde*. Op. cit.

20 SOUSA, Ernesto de - *Anticinema*. Op. cit.

21 KRAUSS, Rosalind - *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge; London: MIT Press, 1985.

1974. Nas palavras de Ernesto de Sousa, «(...) o que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte, face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao PROCESSO ESTÉTICO [sic]». ²² O processo estético colectivo permitiria superar o plano imanente do objecto de arte, ir além quer do espaço pictórico, quer do espaço cinematográfico. A tensão entre o dispositivo pictórico e o dispositivo cinematográfico, o devir cinematográfico da pintura e o devir pictórico do cinema, servem esse propósito, operando no sentido de uma desmaterialização e de uma desobjectualização da experiência artística.

À luz destas considerações, *Almada, Um Nome de Guerra* é atravessado por outro duplo movimento. Se, por um lado, o filme sacraliza a figura de Almada Negreiros, sacralizando-se a si próprio ao colocar-se na sua continuidade, por outro, não deixando de ser atravessado pelos paradoxos que caracterizam o projecto das vanguardas, tal como abordados por Peter Bürger ²³, profana as categorias de "obra de arte" e de "autorismo" através da sua dimensão colectivista e do apelo a um espectador crítico e participante, activo, de um espectador-produtor.

22 SOUSA, Ernesto de - *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977. [Catálogo da exposição].

23 BÜRGER, Peter - *Théorie de l'avant-garde*. Op. cit.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA NEGREIROS, José de – *K4 – O Quadrado Azul*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- ALTERNATIVA ZERO: *Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977. [Catálogo da exposição].
- AUMONT, Jacques – *L'oeil interminable*. Paris: Éditions de La Différence, 2007.
- BÜRGER, Peter – *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino, 2013.
- CLIFFORD, James – *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1988.
- FANON, Frantz – *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte & Syros, 2002 (1961).
- GONÇALVES, Mickaël-Robert – Cinéma, critique, arts visuels : autour de José Ernesto de Sousa (1921-1988). Une discussion entre Tiago Afonso, António Contador, Sabrina D. Marques, Isabel Nogueira et Mickaël Robert-Gonçalves, menée par Raquel Schefer. *Perspective: actualité en histoire de l'art*. Paris: Institut National de Histoire de l'Art. N.º 1 (2021).
- HILLER, Susan. *The Myth of Primitivism*. London; New York: Routledge, 1991.
- KRAUSS, Rosalind – *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge; London: MIT Press, 1985.
- NOGUEIRA, Isabel – Os 40 anos da “Documenta 5” (1972): reflexo e reflexões sobre a arte portuguesa dos anos 70. *ArteCapital*. Lisboa (10 Dez. 2012).
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang – *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Los Angeles; London: University of California Press, 2014.
- SOUSA, Ernesto de – Ainda não filmei as varinas todas: o anti-filme *Almada, Um Nome de Guerra* (Abril de 1970). Plataforma do Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa (circa 1969). Disponível em: <https://www.ernestodesousa.com/projectos/almada-um-nome-de-guerra>.
- Anticinema. Plataforma do Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa (circa 1969). Disponível em: <https://www.ernestodesousa.com/bibliografia/anticinema>.
- YOUNGBLOOD, Gene – *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton & Co., 1970.



Encontro no Guincho, Ernesto de Sousa, 1969.
Na imagem (filme *super8* de Noronha da Costa) Ernesto de Sousa
e o actor João Luís Gomes.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

DIÁLOGOS ENTRE O EU DE ALMADA NEGREIROS E O MIM DE ERNESTO DE SOUSA

Fernando Rosa Dias

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,
Universidade de Lisboa (CIEBA)
Revista Convocarte (CIEBA)

RESUMO Propomos uma intersecção entre o *re-começo* de Almada Negreiros e a *descontinuidade* de Ernesto de Sousa, como modos distintos do seu entendimento cultural e na capacidade de travessia geracional dos dois artistas no interior do “eterno-recomeço” do modernismo português. Utilizamos o filme *Almada, Um Nome de Guerra* (1969) como objecto central desse diálogo, atraindo reflexões em torno de várias noções de caracterização e distinção. Apresentamos Almada Negreiros como a afirmação do *ver* e do *dizer*, fazendo de cada inscrição e acto um definitivo *Começo* (e *re-nascer*), onde se decide uma dimensão de *espectáculo* e de *performance* que une toda a sua diversidade na unidade de si. Por seu lado, Ernesto de Sousa utiliza o *vazio* (e o *Zero*), na constante abertura de um *re-fazer* em situação de *festa* que prefere cativar o espectador numa dimensão participativa com sentido de *Pro Vocação* e desejo de *re-volução*.

PALAVRAS-CHAVE Almada Negreiros;
Almada, Um Nome de Guerra; Ernesto de Sousa;
Eterno-Recomeço

ABSTRACT We propose an intersection between the *re-começo* (re-start), by Almada Negreiros and the *descontinuidade* (discontinuity) by Ernesto de Sousa, as distinct ways in their cultural understanding and in the ability of the two artists to cross-generationally within the “eternal-resumption” of Portuguese modernism. We used the film *Almada, Um Nome de Guerra* (1969) as the main object of this dialogue, drawing considerations around several notions of characterisation and distinction. We introduce Almada Negreiros as the statement of the *seeing* and of the *saying*, making each inscription and act a definitive *Começo* (*beginning* and *re-birth*), where is decided a *show* and *performance* dimension that joins all its diversity in the unity of itself. For his part, Ernesto de Sousa uses the *vazio* (*emptiness* and the *Zero*) in the constant opening of a *re-making* in *celebration* situation that would rather engage the spectator in a participatory dimension with sense of *Pro Vocação* and desire for *re-volution*.

KEYWORDS *Almada Negreiros*; *Almada, Um Nome de Guerra*; *Ernesto de Sousa*; *Eternal-Resumption*

“Re-começo” ou “descontinuidade” – sobre a duração cultural

«A sensação de chegar ao mundo pela primeira vez, em cada instante»
(Almada Negreiros¹)

«Sim, é cada vez mais necessário amar o que não se verá nunca duas vezes...
Amor absoluto do instante» (Ernesto de Sousa²)

Consideramos Almada Negreiros uma marcante figura da cultura portuguesa do século XX a partir de dois planos alargados de continuidade: das várias artes que assume e das gerações que atravessa. Assim, e em mera necessidade panorâmica, no início da década de dez apareceu como humorista e caricaturista (1912), para depois surgir com impacto na vanguarda literária de *Orpheu* (1915) e *Portugal Futurista* (1917) como poeta e escritor, logo desdobrado em autor e actor dos mais marcantes manifestos do futurismo português. Na mesma altura era ainda dançarino, coreógrafo, cenógrafo e figurinista. Na década de 20 o desenhador reaparecia para se estender à pintura, com destaque para as telas para a *Brasileira* do Chiado e para o *Bristol Club*. No final da década já ampliava a pintura para painéis decorativos feitos para um cinema em Madrid, experiência que alargava para frescos e vitrais na sua colaboração nas décadas seguintes com o arquitecto Pardal Monteiro, que culminavam nos frescos para as duas gares marítimas de Alcântara e Rocha Conde de Óbidos, que o preencheu na década de 40. Na década de 50 afirmava-se a geometria que o levava à abstracção. Pelo meio interessava-se pelo cinema, chegando a ser actor de cinema mudo, a pensar em animações, algumas articuladas com a sua geometria, e a esboçar uma espécie de guião para um filme de homenagem a Amadeo de Souza-Cardoso nos 40 anos da morte deste³.

- 1 «“Chegar a cada instante pela primeira vez”. A frase estava inscrita e emoldurada numa das paredes daquela casa acolhedora do Largo de S. Carlos, com letra desenhada pelo punho do artista e a assinatura marcada pela inconfundível longa haste do d, que nos enchia de entusiasmo por encontrarmos alguém capaz de ver o futuro». MARTINS, Guilherme d’Oliveira - *A vida dos livros*, Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 2013, disponível em <https://www.cnc.pt/a-vida-dos-livros-318/>. A frase lembra verso do poema *Rosa dos Ventos* do mesmo Almada Negreiros: «Agora chego a cada instante pela primeira vez à vida / Já não sou um caso pessoal / mas sim a própria pessoa». Ver esta expressão ainda em NEGREIROS, Almada – Um futurista dirige-se a uma senhora. *Diário de Lisboa* (2 Jun. 1921), p. 3. Reedição em *Obras completas. Artigos no Diário de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988. Vol. 3, p. 36.
- 2 SOUSA, Ernesto de – O que é que vocês fazem artistas portugueses. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1877 (Set. 1975). Para vários dos textos neste ensaio sobre e de Ernesto de Sousa, além de consulta dos originais, remetemos também para as reedições no site dedicado artista e no catálogo *Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- 3 Para a relação de Almada Negreiros e o cinema e em torno deste guião de homenagem a Amadeo de Souza-Cardoso, ver MARTINS, Fernando Cabral - Um filme-ensaio de Almada Negreiros. *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 185 (Jan./Abr. 2014), p. 76-85.

Nestas diferentes estéticas e artes surgiu com um modo próprio em cada geração modernista portuguesa (assumimos aqui a base historiográfica de José-Augusto França), lidando com cada geração e fazendo que cada geração tivesse que lidar consigo. Almada vinha das efervescências vanguardistas da geração de *Orfeu* e *Portugal Futurista*, um “tempo ilegítimo” por querer fundar o “Portugal do século XX”, e por isso sobejava do Portugal em seu tempo real. A sua presença constante na cultura portuguesa foi a gestão desse excesso em ser moderno em Portugal e da necessidade da sua constante fundação através da determinação constitutiva da unidade de si: «Em Almada os reflexos de si não se transformam no outro, mas são a síntese do eu, (...). Desdobrar-se era, paradoxalmente, encontrar a sua unidade: “sozinho sou multidões” (*Apaga Apaga*). (...) A *variedade* e o *sobejo* de si colocavam-se ao serviço da *unidade de si*»⁴.

Também Ernesto de Sousa passou à sua maneira por várias extensões, pela teoria, pelo cinema, teatro, performance ou pelas artes plásticas, tal como passou por afinidades com o neo-realismo, pelos primórdios do Cinema Novo português, para depois ser protagonista da vanguarda artística conceptual e performativa da década de 70. Quando surgiu na cena cultural portuguesa, em meados da década de 40, os seus textos nas revistas *Seara Nova*, *Mundo Literário*, *Vértice* ou *Portucale*, expunham afinidades com o neo-realismo com as quais atravessaria grande parte da década seguinte. Após envolvimento com o cineclubismo e uma actividade como crítico de arte, desde meados da década de 50 iniciou uma actividade como cineasta, que culminava na maior ambição de *Dom Roberto* em 1962 (iniciado em 1959), aí já como outra definição poética, e até lírica, que o afastava do neo-realismo (entre a despedida do neo-realismo e o anúncio do Cinema Novo, como veremos, colocando este filme numa charneira única). Nos finais da década, e ainda investido no cinema com o projecto de filme *Almada, Um Nome de Guerra* (iniciado em 1969), desenrola-se uma viragem marcada por vias comportamentais e conceptuais que iria destacar Ernesto de Sousa como um dos grandes casos das vanguardas artísticas portuguesas da década de 70.

Os dois filmes referidos podem ser um modo de entender o seu percurso e chegada à vanguarda. Se *Dom Roberto* (1962) superava o neo-realismo e parecia ter sido logo a seguir ultrapassado pelo Cinema Novo português, o projecto de *Almada, Nome de Guerra* (articulado com as experiências do exercício teatral de *Nós Não Estamos Algures*, também de 1969) poderia, por seu lado, ser já uma resposta e ultrapassagem do Cinema Novo⁵. Exactamente entre esta última fase vanguardista de Ernesto de Sousa e as anteriores está o filme *com Almada*, que faleceria pouco depois, pelo que esta seria uma fase também sem Almada: portanto, desenvolvimento numa charneira para Ernesto de Sousa, *com e sem Almada*. Neste sentido, se sublinhamos *Dom Roberto*

4 DIAS, Fernando Rosa – O outro de si – manifestações do “Outro” no Modernismo português. *Arte & Sociedade*. Lisboa: FBAUL/CIEBA (2011), p. 312.

5 Ver WANDSCHNEIDER, Miguel – Descontinuidade biográfica e invenção do autor. In *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 18.

como uma despedida do neo-realismo, misturando tanto a melancolia da perda como a libertação relativamente ao que se despede⁶, e nesse sentido obra que se pode ligar a muitos dos problemas e necessidades artísticas da arte portuguesa da década de 50, ou seja, de superar o neo-realismo sem se apartar dos seus princípios, revendo-os e actualizando-os⁷.

A renovação de Ernesto de Sousa não foi imediata e teve que encontrar o seu caminho e razões próprias. No início da sua actividade de crítico de arte, em 1946, fazia mesmo uma crítica às primeiras gerações modernistas, incluindo Almada Negreiros que conheceu nesse ano (apresentado por Diogo de Macedo no âmbito da *Semana de Arte Negra*), acusando-os tanto de falta de consciência social como de cederem a influências estrangeiras⁸.

Nas duas décadas seguintes encontrava-se entre os que recusavam a abstracção. Em oposição a uma actualidade da arte portuguesa pela abstracção defendida por José-Augusto França, a sua posição estava bem patente numa crítica à edição do ensaio *Situação da pintura ocidental* deste autor, do qual Ernesto de Sousa dizia que «(...) na prática e na teoria» «(...) tem sido um divulgador da arte moderna e um defensor da arte abstracta». Ernesto de Sousa contestava o «(...) sistema de argumentos, segundo os quais a arte abstracta é considerada como o ponto mais alto, e exclusivamente moderno, de uma evolução em si própria discutível», tal como uma suposta “crise mítica” em que assentaria a sua necessidade cultural⁹. No final da década de 50, Ernesto de Sousa afirmava a necessidade de “sair da crise” adoptando “um novo futurismo”: «Que é necessário prosseguir deliberadamente, contra o que se vai tornando a oficialização de uma arte inactual [a abstracção]»¹⁰. Na exposição do Grupo KWY na SNBA (Dezembro de 1960), apontava que a abstracção manifestada era já uma “ortodoxia”¹¹. Constituídos por um grupo de seis dos primeiros bolseiros da Fundação Gulbenkian em Paris, mais o alemão Jan Voss e o búlgaro (depois naturalizado norte-americano) Christo, também

6 «“Dom Roberto”, viria a ser apontado como um filme-charneira entre um cinema comercial, anódino, trôpego, com mais caspa do que miolos, parente próximo da foto-novela e da farsa torpe, e um outro cinema que viria a chamar-se novo só porque era diferente e digno, mais ambicioso e independente». PINA, Luís de – Quando o Cinema era Novo. In *Cinema Novo Português 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

7 Ver DIAS, Fernando Rosa – O neo-realismo nas artes plásticas: encruzilhadas para uma caracterização. *Nova Síntese – textos e contextos do neo-realismo*. Vila Franca de Xira. N.º 10 (2015), p. 11-76.

8 A questão foi bem anotada por Mariana Pinto dos Santos. Ver SANTOS, Mariana Pinto – *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico de Ernesto e Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 128-131; 150-151. A autora também problematiza a recuperação do problema das influências estrangeiras, agora em sentido inverso, por acusação de Rocha de Sousa a Ernesto de Sousa no âmbito da *Alternativa Zero* (1977).

9 Cf. SOUSA, Ernesto de – Artes plásticas. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1367 (Set. 1959), p. 293-294.

10 *Idem* - Artes plásticas. *Notas Sobre Artes Plásticas*. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1371/1372 (Jan./Fev. 1960), p. 42; 45.

11 Cf. *idem* – SNBA. Terceiro Salão de arte Moderna e Exposição do Grupo KWY, subsidiado pela Fundação Gulbenkian. XXIII Missão Estética de Férias. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1381/1382 (Nov./Dez. 1960).

emigrantes em Paris, o grupo espelhava, entre os artistas portugueses, um certo sucesso de uma emigração que José-Augusto França anunciara necessária dois anos antes, em querela com Nikias¹², aconselhando os jovens artistas portugueses a assumirem a vanguarda abstracta e a abalarem para Paris. Ernesto de Sousa estava mais perto da posição de Nikias Skapinakis nas críticas a uma abstracção tornada dominante e exclusivista, para se apresentar como um “novo academismo”¹³, e menos de Lima de Freitas, bem mais crispadas e presas a uma herança neo-realista¹⁴.

Para Ernesto de Sousa, a distanciar-se, mas não esquecido, das vivências neo-realistas, tratava-se, por um lado, de recusar a exclusividade de modernidade da abstracção, considerando-a antes uma manifestação de um “estilo” e de um “gosto específico” e, por outro, de criticar uma «(...) teoria que se obstina a fechar os olhos à extraordinária vitalidade do mundo contemporâneo»¹⁵. Para reencontrarmos Ernesto de Sousa de novo com decisivo protagonismo em acerto vanguardista, consideramos ter sido determinante o processo cultural das novas-figurações da década de 60, que ultrapassara a exclusividade vanguardista da abstracção, enquanto carregava tanto os significantes puros como as iconografias e objectos externos, sem desgaste nem saturação *mimética*, além de permitir esse reivindicado diálogo com o quotidiano. As dimensões iconográficas, objectuais, conceptuais e comportamentais que movimentaram esta década serviam uma orientação própria dessa *nova-figuração*, em que a imersão com o mundo quotidiano se podia fortalecer social e culturalmente em novo acerto com a vanguarda artística contemporânea. Se, mais tarde, ainda acusava uma «(...) teoria que se obstina a fechar os olhos à extraordinária vitalidade do mundo contemporâneo», acusando um «(...) desinteresse pela vida quotidiana», ou seja, o seu “anti-realismo”, reivindicando uma arte na qual «(...) o espectador fará parte do

12 As conferências decorreram por altura da *I Exposição de arte Moderna* da SNBA. A de José-Augusto França intitulava-se *Conceito e situação de arte moderna em Portugal* e seria apresentada a 25 de Outubro; a de Nikias intitulava-se *A Inactualidade da Arte Moderna*, e seria apresentada no dia 29 de Outubro de 1958 (seria pouco depois editada em opúsculo pela *Seara Nova*), tendo sido vista como uma resposta à de José-Augusto França. A querela animou as sessões seguintes. Sobre esta questão, ver DIAS, Fernando Rosa – *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Doutoramento em Belas-Artes/Ciências da Arte apresentada à Universidade de Lisboa, vol. 1, p. 124-136.

13 Ver SKAPINAKIS, Nikias – *Inactualidade da arte moderna*. Lisboa: Seara Nova (1958). Do mesmo autor ver *L'art abstrait est-il condamné? Comércio do Porto* (28 Ago. 1959); *Modernos figurativos portugueses. Arquitectura* (1959) [separata].

14 «Qual é a coisa qual é ela, que não significa nada, não quer dizer nada, não pretende nada, não tem relação com nada, não leva a nada, não provoca nada, não se compromete com nada, e não vale senão em si mesma? Resposta: é a arte abstracta. Por outras palavras: pouco mais que... nada». FREITAS, Lima de – *O que é concretamente a arte abstracta? Vértice*. Coimbra. N.º 117 (Maio 1953), p. 272-275. Ver ainda continuacões da sua posição em textos do livro FREITAS, Lima de – *Pintura incómoda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965.

15 SOUSA, Ernesto de – *Artes plásticas*. *Seara Nova*. Lisboa. N.º 1367 (Set. 1959), p. 293-294.

espectáculo»¹⁶, era já outro e reencontrado Ernesto de Sousa, com marcas situacionistas e do movimento “Fluxus”, que começara a revelar-se, pelo menos, desde finais da década de 60 e do seu reencontro com Almada Negreiros.

Foram assim diferentes os modos como Almada Negreiros e Ernesto de Sousa se mantiveram actuais na cena artística portuguesa. Se Almada, desde cedo, foi figura central das primeiras vanguardas nacionais, e teve que *re-começar* em cada geração para lidar e sobreviver à continuidade desse legado que também era seu, Ernesto de Sousa teve que assumir *descontinuidades* para encontrar o seu lugar nas vanguardas, no momento em que elas pudessem ser suas, mas que por circunstâncias dos processos da história das artes seriam em sentido cultural, se bem que intensas, também as últimas.

Por isso, Almada Negreiros e Ernesto de Sousa conjugaram-se de modo diferente com o problema do “eterno-recomeço” na arte portuguesa. Esta expressão nascera de modo pejorativo em estudo de Fernando de Pamplona, numa crítica geral à arte vanguardista: «A arte dos desenraizados será, como a sua vida, um eterno recomeço, um aflitivo tatear na sombra»¹⁷. José-Augusto França tornava-o numa característica sócio-cultural do esforço de actualidade da arte portuguesa, em que a «(...) falta de público, de crítica, de mercado» para a arte, fazia com que os pintores «(...) não possam trabalhar em condições de continuidade», tendo sempre que “começar tudo de novo”, provocando «(...) o mais grave problema da pintura portuguesa» e a sua “fatalidade”: o seu “eterno recomeço” e a ausência de uma *durée* cultural. Cada geração tinha que nascer consigo própria, gastando-se na sua própria génese e nos riscos de improvisação de se fazer por “geração espontânea”¹⁸. Consequentemente, defendia a “cisão necessária” de uma “terceira geração”, «(...) numa modernidade em que o naturalismo não entra»¹⁹, ou seja, no caso, aquela que (à data) devia assumir a abstracção e Paris²⁰.

Nesta tese do “eterno-recomeço” da arte moderna portuguesa, cuja fatalidade fazia que tivesse que renascer em cada geração, Almada Negreiros foi sem dúvida a

16 *Idem* – Pomar. Dois estudos sobre a pintura de Júlio Pomar. Contribuição para um texto duplo. *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 28 (Jun. 1976), p. 17.

17 PAMPLONA, Fernando de – *Rumos da arte portuguesa*. Porto: Portucalense Editora, 1944, p. 50.

18 Cf. FRANÇA, José-Augusto – A Lei do Eterno Recomeço. *Diário Popular* (20 Mar. 1958), reeditado em *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960, p. 31-35.

19 *Idem* – Cisão necessária na “terceira geração”. *Diário Popular* (13 Fev. 1958), p. 1-2, reeditado em *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960, p. 229-234.

20 No entendimento desta fatalidade outros autores se pronunciaram. Diria Rui Mário Gonçalves: «A arte moderna em Portugal é um problema que está sempre no princípio». GONÇALVES, Rui Mário – Artes plásticas. Início de temporada. *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa. N.º 56 (24 Out. 1962), p. 5. Acrescentava mais tarde numa apreciação histórica: «Cada acto cultural constituiu um começo dos mais jovens e um recomeço dos mais velhos, a partir do nada». *Idem* – A década do silêncio, 1951-1960. In *Arte Portuguesa nos Anos 50*. Beja: Biblioteca Municipal de Beja, 1992, p. 90. Diria ainda José Luís Porfírio: «A modernidade própria ou importada, era obrigada a recomeçar em cada geração, a cada tentativa». PORFÍRIO, José Luís – Carta de Lisboa. *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 32 (Abr. 1977), p. 72.

grande figura do seu rompimento, fazendo a sua travessia em constante presença e, portanto, a que melhor poderia servir de elo de ligação inter-geracional. Sendo sempre *outro* e sempre o *mesmo*, numa alteridade própria que definia a sua unidade, Almada foi talvez o *único* (ou, pelo menos, o que *melhor* o soube fazer) que pertenceu com actualidade a todas as gerações da arte moderna portuguesa que atravessou, exactamente porque foi o *único* que soube *re-começar*. Ernesto de Sousa, que teve também que gerir estar em diferentes gerações para ir à descoberta ou encontro de uma vanguarda que fosse sua, no que já se chamou de “descontinuidade biográfica”²¹, reconhecia um fascínio no modo como Almada Negreiros, com os seus “olhos de evidência infantil”²² (e já não olhos de egípcio, como era inicialmente mais referido e caricaturado), conseguia estar continuamente presente na cena artística portuguesa:

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 artísticos²³.

Entre o *re-começar* de Almada Negreiros e a *des-continuidade* de Ernesto de Sousa podemos entender o diálogo entre estes dois artistas portugueses. Contudo, como defendemos, consideramos que, em Almada Negreiros, não há tanto um processo de *continuidade/descontinuidade*, mas um *re-começo*, um *re-encontrar-se* que é um *re-iniciar-se* de afirmativa actualização geracional. Ernesto falaria da sua própria “descontinuidade” “que nega um pouco o valor da experiência”, considerando pouco significativo “o que fica para trás”, pelo menos na recusa «(...) de uma experiência em que não acredito»²⁴.

21 WANDSCHNEIDER, Miguel – Descontinuidade biográfica e invenção do autor. In *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 14-24.

22 SOUSA, Ernesto de – Chegar depois de todos com Almada Negreiros. *Colóquio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 60 (Out. 1970), p. 43-47.

23 *Idem* – Almada, Um Nome de Guerra. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 110 (Jul./Ago. 1969).

24 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Artur Fino] – Ernesto de Sousa: a procura inquieta. *Litoral*. N.º 184/185 (15 Nov./22 Nov. 1969).

Almada, Um Nome de Guerra – “nos cinco metros que percorri para abordar o Almada”

«Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa.»

(Almada Negreiros: *A Invenção do Dia Claro*)

«(...) eu nasci pelo facto de me ter escolhido a mim próprio»

(Ernesto de Sousa citando Kierkegaard²⁵).

Na encruzilhada entre a dobra que marca o filme *Dom Roberto*, no que tem de saída do neo-realismo e entrada no Cinema Novo, como entre o que foram as artes plásticas da década de 60, como superação das querelas forma/conteúdo e abstracção/figuração, com o processo da nova-figuração, gizada tanto em situação artística como na consciência crítica pela arte portuguesa, em que figuração e quotidiano assumiam dimensões do real e do social, que era a passagem de uma vanguarda formal (a arte abstracta) para uma vanguarda com outra envolvimento ética (de fortes marcações neo-Dada), consideramos que se preparavam os caminhos para o encontro certo de Ernesto de Sousa com a vanguarda.

O reencontro com Almada Negreiros, mais de 20 anos depois, seria um dos momentos mais decisivos para a consciência do acerto histórico de Ernesto de Sousa com a vanguarda, que resultava em *Almada, Um Nome de Guerra*, objecto filmico peculiar decisivo na encruzilhada de afinidades entre Ernesto de Sousa e Almada Negreiros, num caminho percorrido por esta ordem – diríamos, necessariamente, porque Almada já lá estava²⁶. Ernesto reconhecia: o «(...) meu encontro com ele [Almada Negreiros] foi fundamental e decisivo para mim; de resto, uma espécie de começar»²⁷.

O filme-ensaio *Almada, Um Nome de Guerra*, com ideias lançadas em 1968, com filmagens em 1969, começou apenas a ser projectado em sessão a 1 de Julho de 1979 na Galeria Nacional de Arte Moderna, em 1983 e 1984 em Madrid e Barcelona e ainda em 1984 no então recente Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian²⁸.

25 *Idem* – Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea. In *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977.

26 «Há cerca de dois anos, encontrei-o numa exposição de Helena Almeida. 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 filmico. Ou melhor. Com um processo que me aproximasse deste meu indispensável contemporâneo, que mo revelasse». SOUSA, Ernesto de – Chegar depois de todos com Almada Negreiros. *Op. cit.*, p. 43-47.

27 *Idem* – Ernesto de Sousa entrevistado sobre o mixed-media *Almada, Um Nome de Guerra*, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NXgEgRbFEXo>.

28 Ver Ernesto de Sousa. *Revolution My Body*. *Op. cit.*, p.183-207.

Esta diferença entre *produção* e *apresentação* resultava das especificidades deste objecto fílmico, devido aos modos como abria relações de cumplicidade biográfica com Almada Negreiros, como se expandia como *medium* cinematográfico ou como pretendia interagir com o público.

Partindo de dificuldades de financiamento, tal como acontecera com *Dom Roberto*, acentuado ainda mais pela liberdade criativa desejada, a própria produção do filme foi um acto público interactivo e mobilizador, tendo sido apoiado por leilões de obras de vários artistas realizados nesse ano de 1969²⁹. E também não era a única recuperação de Almada Negreiros na data. Na mesma altura José-Augusto França organizou um curso em torno de Almada Negreiros na SNBA, com a colaboração de Ernesto de Sousa e Jorge de Sena. Este foi também o ano em que António Varela filmava *Almada & Tudo* (rodado em 1968-1969 e terminado em 1998), em que António de Macedo realizava *Almada Negreiros, Vivo, Hoje* (1969), e ainda em que Almada Negreiros era figura central no popular programa televisivo *Zip-Zip* (programa de 26 de Maio de 1969).

Ernesto de Sousa também sublinhou a «(...) experiência teatral com poemas de Almada Negreiros», que realizou ainda em 1969 em Algés, a que chamou *Nós Não Estamos Algures* (retirado de *A Invenção do Dia Claro* de Almada Negreiros, que terá estado e participado em sessões). Ernesto considerá-las-ia “sessões de trabalho” e terminavam com uma ceia com actores e público, vistos como participantes e não como espectadores³⁰. A partir de Abril desse ano Ernesto de Sousa era o principal animador dos encontros experimentais no Guincho, com convívio comunitário, debates e acções performativas entre vários artistas contemporâneos portugueses.

Para Ernesto de Sousa, *Almada, Um Nome de Guerra*, «(...) mais do que um filme, era um processo, de estudo, crítica e intervenção», “cinema-em-acção”³¹ ou “acção-cinema”, “filme não-filme” ou mesmo “antifilme”, porque um «(...) filme que é um fazer-do-filme» que sobretudo pretende “provocar um processo” e “ser aberto a mais do que um processo”, um “processo descrito”³². Para Ernesto de Sousa nem o filme nem o próprio Almada Negreiros eram fins, mas “princípios” que faziam uma “revisão crítica da cultura e da arte portuguesa” através da mais extraordinária das suas personagens para «(...) pôr em causa os próprios fundamentos do que se tem considerado ser o cinema e

29 Ver FRANÇA, José-Augusto – Almada Negreiros – um filme e um leilão. *Comércio do Porto* (22 Abr. 1969). Haveria leilões a 24 de Maio, 8 de Julho e 11 de Outubro de 1969 na Cooperativa Árvore, no Porto, ambos precedidos com uma mesa-redonda sobre Almada Negreiros ou sobre arte moderna portuguesa com vários críticos e historiadores de arte. Ver Ernesto de Sousa. *Revolution My Body*. *Op. cit.*, p. 75-76.

30 Material retirado de várias entrevistas de Ernesto de Sousa reeditadas em Ernesto de Sousa. *Revolution My Body*. *Op. cit.*, p. 191-200. Com proximidades ao filme *Almada, Um Nome de Guerra* pode-se apontar ainda o projecto *Luíz Vaz 73* que, em grande parte, lhe dá continuidade nas explorações *mixed media*, aberta e participativa. Ver *ibidem*, p. 257-271.

31 SOUSA, Ernesto de – *Almada, um Nome de Guerra*. *Op. cit.*

32 *Idem, ibidem*.

a própria arte»³³. Explicando o sentido do “anti-filme” referia que não se podia chamar um filme «(...) visto que se interrompe a espaços para dar lugar a intervenções do espectador», ou a outras situações como projecção de slides, numa “arte actuante” sustentada numa “experiência de participação” claramente marcada por Bertold Brecht, os situacionistas e a “Fluxus”, referências determinantes para Ernesto de Sousa³⁴. Ou seja, um filme que não é apenas um filme, que é «(...) o livro que estamos a fazer, é imensas conferências, palestras e colóquios», um filme que se transforma num *happening*³⁵.

Na verdade, vários eventos se foram realizando no âmbito do apoio à produção do filme, desde 1969, de carácter performativo e multi-artístico, que conjugavam os materiais directos e indirectos do filme, numa “experiência fílmica multimédia”³⁶ ou intermédia, correspondente a essa experimentação *produtivo-expositiva-participativa* do *anti-filme*. Daí também um filme aberto e inacabado, sem montagem fechada, ou numa *antimontagem*, por necessário não fechamento do filme³⁷. O filme tornava-se num modo de investigação, em que o que interessava era «(...) esclarecer, investigar e apurar, portanto aperfeiçoar e aprofundar as formas de comunicação» tendo, para tal, que “assumir a produção”³⁸ – um *mixed media* que era outra via perante os saltos entre medias de Almada.

O filme também é especial enquanto documentário em torno de Almada Negreiros a abordagem é específica: «(...) é um filme *com* o Almada e não um filme *sobre* Almada»³⁹, ou como chamaria depois, um “inquérito fílmico” a percorrer o vasto caminho de “aproximação”, “fatalmente impúdico”, entre Ernesto de Sousa e o seu “indispensável contemporâneo” Almada Negreiros⁴⁰. Tal como Almada e Ernesto, este filme era um esboço constante, um objecto com plasticidade e que podia *re-nascer* - mesmo depois do falecimento de Almada Negreiros⁴¹. Almada actuava intercalando entre vários *media* artísticos; Ernesto de Sousa assumia a sua mistura simultânea.

33 *Idem, ibidem.*

34 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Artur Fino] – Ernesto de Sousa: a procura inquieta. *Op. cit.*

35 Ernesto de Sousa referia uma projecção simultânea de 7 ecrãs, com a música ao vivo e gravada. Ver SOUSA, Ernesto de Sousa – Ernesto de Sousa entrevistado sobre o *mixed-media Almada, Um Nome de Guerra*. *Op. cit.*

36 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Lourdes Féria] – Três anos à espera de Almada: Ernesto de Sousa no banco dos réus. *R & T. N.º 880* (20 Maio 1972).

37 *Ver idem, ibidem.*

38 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Artur Fino] – Ernesto de Sousa: a procura inquieta. *Op. cit.*

39 *Idem – Almada, um Nome de Guerra. Op. cit.*

40 *Ver idem – Chegar depois de todos com Almada Negreiros. Op. cit.*

41 Ernesto de Sousa voltaria várias vezes a Almada Negreiros depois de este falecer e conceberia alguns estudos póstumos. Ver SOUSA, Ernesto de – *Maternidade. 26 Desenhos de Almada Negreiros*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; *idem – Re começar. Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. Este último resulta da pesquisa pessoal e recuperação dos painéis que Almada Negreiros concebera para o Cine San Carlos de Madrid.

Ingenuidade e Vazio – modos de re-Começar

«Sonhei com um país onde todos chegavam a Mestres»
(Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, 1921)

«(...) fazer coincidir a criatividade individual com a criatividade do mundo»
(Ernesto de Sousa, *Colóquio Artes*, Jun. 1976).

Consideramos que o texto que assinala o primeiro momento marcante de *re-começo* (ou *re-invenção*) cultural e geracional de Almada Negreiros foi *A Invenção do Dia Claro* (conferência e publicação em livro, em 1921), assumindo a ingenuidade como regresso a um saber originário, como processo de charneira para uma necessária reinvenção de si. Com este texto Almada Negreiros seria dos primeiros artistas a «(...) conquistar o direito à ingenuidade, a ingenuidade voluntária que tão gostosamente repetia ser sua, indispensável ao verdadeiro conhecimento e ao começar»⁴². *A Invenção do Dia Claro* lançava na cultura portuguesa a imagem do *poeta-artista-menino* fazendo da maturação artística um invertido processo iniciático do *reaver* (mas também reinvenção) da inocência original que só ao individual podia pertencer. Apesar de reencontrarmos a questão da ingenuidade noutras obras, *A Invenção do Dia Claro* é o texto que nos surge como o necessário manifesto de uma reinvenção pessoal. Mantendo um tom de *manifesto*, mas já não de *ultimato* (*Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX*, 1917), de confronto (*Manifesto anti-Dantas*, 1916) ou raiva (*A cena do ódio*, 1915), o texto reinventava o anterior lugar futurista, de *Orpheu ao Portugal Futurista*, que Almada Negreiros protagonizara ao lado de Santa Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro, no que foi o momento épico e efervescente das vanguardas nas primeiras gerações modernistas portuguesas.

Sobrevivente e algo órfão dessa geração mártir, regressado algo desiludido com a sua passagem de cerca de um ano por Paris logo após a I Guerra, para de imediato ter que lidar com um contexto modernista nacional e europeu mergulhado num tempo de regresso à ordem, Almada produzia neste texto, de regresso a um estado de *poeta-menino* deslumbrado, um modo de renascimento e de reinvenção de si, superando as anteriores (e ainda recentes) auto-apresentações enquanto «José de Almada-Negreiros, poeta sensacionista e narciso do Egipto» ou «Por extenso por José de Almada-Negreiros Poeta d’Orpheu Futurista e Tudo»⁴³. Mas o significado do texto, para além da superação

42 *Idem* – *Maternidade*. 26 *Desenhos de Almada Negreiros*. Op. cit., p. 11.

43 Estas duas auto-apresentações eram anotada por João Gaspar Simões como passagem do sensacionista (*A cena do ódio*) ao futurista (*Manifesto anti-Dantas*) como confirmação de uma maior ligação ao futurismo e a Santa Rita Pintor, por volta de 1916. Ver SIMÕES, João Gaspar – *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991, p. 385.

geracional da efervescência futurista, numa mudança que foi certamente a mais abrupta e desafiadora da *continuidade* de Almada, tornou-se num mote para toda uma constante capacidade, como nenhum outro, de *re-começar* em cada geração.

Na época o mesmo tema da ingenuidade verificava-se ainda em *Antes de Começar* (elaborado em 1919), pequena peça de teatro que revela uma outra «(...) sabedoria insuspeitada pelos humanos»⁴⁴, ou na longa poesia *O menino de olhos de gigante* (1921). A ingenuidade era parábola de um estado permanente de descoberta e revelação do instante, nessa «(...) impressão de termos chegado pela primeira vez a cada instante que vem, a todos os instantes que houver»⁴⁵. A *sabedoria* encontra-se assim perante o “próprio mistério” individual, num “reaver-se consecutivamente”⁴⁶ sem medo da dúvida, num fundo nunca encerrado, mas aclarado por um amor e verdade que se fundamenta e consubstancia através da imagem do *poeta-menino*. O menino torna-se sábio porque reencontra a pureza e sinceridade da posse de si mesmo, conhecedor do seu ser e do seu mistério, conquistando essa liberdade de descoberta peregrina pelo seu estado de retorno ao essencial inato e deslumbrado de um «nascer outra vez», um *re-nascer* ou *re-começar*, relação primeira entre o individual e o universal.

Daí que o desenvolvimento do indivíduo só tenha de seguir o que «(...) surgiu imperativamente durante a primeira idade do indivíduo, precisamente a idade da inconsciência»⁴⁷. Assim, «(...) os primeiros anos da nossa existência marcam para o resto da vida», sendo esta «(...) a infância levada até à velhice»⁴⁸. Na *Exposição dos Artistas Independentes* (1936) Almada Negreiros retomava estas ideias na conferência *Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza salaia*. A ingenuidade contrapunha-se ao que tem engenho, ao que sabe e cumpre a habilidade, para o encontro com aquele que é livre. Por outro lado também se pode defender que a ingenuidade está nos princípios da futura exploração da geometria por Almada Negreiros, cujo acerto universal passava por uma raiz ingénua⁴⁹.

44 SILVA, Celina – *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1944, p.73. Para o estudo da ingenuidade nas primeiras gerações modernistas portuguesas, sobretudo nas artes plásticas entre-Guerras, ver DIAS, Fernando Rosa – *Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-Guerras (1914-1940)*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, sobretudo p. 157-161; 189-190, 236-242; 358; 371-374.

45 NEGREIROS, Almada – Um futurista dirige-se a uma senhora. *Diário de Lisboa* (2 Jun. 1921), p.3. Reedição em *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. Vol.3, p. 36.

46 *Idem* – Elogio da ingenuidade ou as desventuras da esperteza salaia [1936]. In *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. Vol. 5, p. 147.

47 *Idem* – Arte e Artistas (conferência lida na SNBA, em 1933). In *Obras completas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. Vol. 6, p. 71.

48 *Idem* – Fundadores da Idade-Nova (palestra radiofundida pela Emissora Nacional). *Revelação*. N.º 2/3 (16 Jun, 1936). Reedição em *Obras completas*. Op. cit. Vol.VI, p. 145.

49 Para esta ligação da ingenuidade à geometria, com citações de Almada Negreiros retiradas de *Almada, Um Nome de Guerra*, ver SANTOS, Mariana Pinto do – *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico de Ernesto e Sousa*. Op. cit., p. 134-136.

Se a ingenuidade foi um importante instrumento retórico de reinvenção de Almada Negreiros, podemos considerar que, para Ernesto de Sousa, esse efeito foi concebido pelo vazio. Há uma cena de *Dom Roberto* (1962) que para nós sinaliza uma primeira força retórica do Vazio em Ernesto de Sousa. O filme aborda uma história de amor no meio do infortúnio, através das personagens de João Barbelas (Raul Solnado), um funâmbulo de fantoches, e Maria (Glicínia Quartín), ambos excluídos e sobreviventes, cujo amor, sustentado no infortúnio e pobreza, se torna a sua própria resistência. João Barbelas encontra em Maria um amor de força lírica, cuja pureza fornece à falência do real uma poética de esperança. Maria, sendo amada, encontra em Barbelas uma espécie de poetização das coisas que lhes escova os males do mundo, que expurga o medo instalando uma possibilidade de felicidade:

Maria: «Tenho medo!»

João Barbelas: «Ora, medo de quê?»

A certa altura da narrativa, Barbelas e Maria ocupam e acampam numa casa abandonada, tal como antes acampavam na rua. É aí, como *sem abrigos então abrigados*, que se abre um momento de exploração do vazio enquanto possibilidade e esperança. A casa vazia torna-se lugar para uma casa imaginária, uma casa que se preenche, que transforma a ruína presente em invocações de um futuro melhor. Nas paredes arruinadas da casa abandonada, sobre índices de antigas presenças de móveis, surgem novas mobílias, como se a casa reaparecesse reabilitável. Como na ilusão teatral, ou mesmo nesses teatrinhos dos fantoches de luva que eram os Robertos de João Barbelas, o *Dom Roberto*, a casa abandonada, espectral ou fantasmagoricamente, torna-se habitada por ilusão cénica através da projecção do olhar do casal que deseja e sonha. O real invade-se de alucinação sonhada e desejada. O que já lá não está torna-se o que pode vir a estar, a ausência uma força invocadora de uma projecção de presenças. O vazio manifesta ausência, mas esta transforma-se em sonho, em possibilidade de presença, mesmo que seja como que uma fábula que se instala oniricamente no seio de uma depauperada realidade. O vazio é o motor da coragem para enfrentar a pobreza da realidade. É este vazio, assim preenchido de uma poética também ingénua que *encanta o desencanto* do mundo, que salva as personagens. O *Vazio* transformava-se em possibilidade de *re-Começo*: «Note que para mim a tragédia não é o fim o abismo; mas o começo: “Dom Roberto” é um filme sobre o que está antes da tragédia optimista, de viver»⁵⁰.

50 Ernesto de Sousa em entrevista: «Dom Roberto é um filme para os mal-aventurados», disse-nos no *Jornal de Letras e Artes* (n.º 37, 13 Jun. 1962), p.16.

A crítica referiu uma “encenação da pobreza”⁵¹, mas uma pobreza que evitou as armadilhas do miserabilismo⁵². Georges Sadoul apontou que a poética do filme era ao ritmo do «País demasiado tempo silencioso e ausente»⁵³. Para Roberto de Sousa o filme também falava do seu país, sobretudo através de João Barbelas, no modo como espera e esperança se entrelaçavam atavicamente, numa esperança que era a perpetuação da sua fatalidade e a passividade da sua espera⁵⁴. Com outro sentido, esta era também uma esperança para o cinema português de poucos meios. A pobreza das personagens aludia à da produção do filme e no seu precário apoio cooperativo (Cooperativas de Espectadores). Mas era o início de uma nova vaga do cinema português – o Cinema Novo – de que a crítica francesa teve consciência⁵⁵. As referências eram várias, entre *Ladrão de bicicletas* de Vittorio de Sica e *Tempos modernos* de Chaplin, com a respiração de Jean Vigo num ritmo de Bresson, ou como um sonho *felliniano* imiscuído na realidade *rosseliniana*. Como se adiantou, um filme entre o neo-realismo, ainda com vários vínculos a *Saltimbancos* (1951) de Manuel Guimarães, e o Cinema Novo, estando na própria discussão se é o primeiro filme do cinema Novo português ou se esse filme é *Verdes anos* de Paulo Rocha do ano seguinte. Talvez por isso, um filme com um lugar único nesse momento de charneira do cinema português. Mas ainda faltava algo a este vazio como esperança de *Dom Roberto*, no encontro de Ernesto de Sousa consigo próprio e em acerto vanguardista.

Novo momento importante da exploração do vazio em Ernesto de Sousa deu-se com a sua curadoria *Do Vazio à Pró-Vocação*, no âmbito da sua escolha na exposição AICA SNBA 1972. Se em *Dom Roberto* (1962) o vazio era esperança, aqui tornava-se

- 51 AZEVEDO, Fernando de – EXPO AICA SNBA 1972. *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 9 (Out. 1972), p. 49-51.
- 52 «Evitou todas as armadilhas: o miserabilismo, o populismo, a sentimentalidade, o requisitório social, o folclore. Não é uma história de miséria mas um filme sobre a pobreza. É muito raro. Não é uma pobreza de conto de fadas, nem uma pobreza de boémia, de artista famélico, nem uma pobreza muito simples donde se fizesse virtude franciscana, é a pobreza de um humilde português, nada mais». GILSON, René - O jogo quotidiano. *Cahiers du Cinéma*. N.º 181 (Ago. 1966). Tradução portuguesa publicada em *Cineclubes Imagem* (Nov./Dez. 1966).
- 53 Ver SADOUL, Georges - O gosto pela descoberta. *Lettres Françaises* (1963). Tradução portuguesa publicada em *Jornal de Letras e Artes* (Maio 1963).
- 54 «Si, dans *Dom Roberto* le rêve se mêle souvent à la réalité, ce qui le transforme en une sorte de fable, c'est qu'on voit le film dans mon pays. Au Portugal seul le symbolisme permet d'approcher le vérité. Aucun cinéaste n'oserait actuellement montrer, par exemple, que beaucoup d'enfants vont pieds nus. Il y a une autre raison: si le peuple portugais a de grandes qualités de modestie, de serviabilité, il est aussi porté à rêver, à espérer que les choses s'arrangeront d'elles-mêmes». Ernesto de Sousa em entrevista. Ver SIEGER, Jacqueline – Du nouveau au Portugal. *Témoignage Chrétien* (18 Jan. 1963). Ernesto de Sousa esteve preso um mês no Aljube na sequência desta entrevista. Foi aí que recebeu a notícia de que o seu filme tinha recebido dois prémios no Festival de Cannes. Ver <https://www.ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto>.
- 55 Ver SADOUL, Georges – O gosto pela descoberta. *Op. cit.*; GILSON, René – O jogo quotidiano. *Op. cit.*; SIEGER, Jacqueline – Du nouveau au Portugal. *Op. cit.* Disponível em <https://www.ernestodesousa.com/projectos/dom-roberto>.

pró-vocação. Ernesto de Sousa escolhia um grupo de artistas a que chamou "pintores do vazio"⁵⁶, enquanto já os apresentava como "operadores estéticos" (termo que passara a preferir à «(...) velha concepção romântica de artista criador, único e privilegiado»⁵⁷). Referindo o heroísmo da pobreza e uma "atitude pobre"⁵⁸ (ainda os ecos de *Dom Roberto*), sublinhava uma passagem do COMEÇAR (referência a Almada Negreiros) à PRÓ-VOCAÇÃO. O Vazio era uma "obstinada vontade de um VER". Era patente o elogio ao painel *Começar*, considerada a última obra de Almada Negreiros, concebida para a entrada do átrio do edifício principal da Fundação Calouste Gulbenkian por altura das filmagens de Ernesto de Sousa:

«ASSIM TUDO É SINAL DO COMEÇAR o paraíso perdido (o vazio) são húmus (meu Raúl Brandão)

Do COMEÇAR (meu Almada Negreiros)

«Só nos resta o vazio. (...). Só nos resta **esse** horror. O horror»⁵⁹.

Tal atitude, aparentemente céptica, pretendia sustentar uma retórica positiva: perante o vazio só resta "Começar", e o começo está na "pró-vocação". Respondia assim aos esforços dos outros críticos pela procura de uma iconografia de sensibilidade portuguesa, com um iconoclasmo de *tábua rasa*, assente nessa pró-vocação legitimada nesse começo, como se o «eterno-recomeço» não fosse uma perda mas uma oportunidade. O vazio tinha um tom de *tábua rasa* vanguardista, espécie de recomeço radical mas necessário, que estenderia para as possibilidades do Zero na mítica exposição que organizaria anos depois: *Alternativa Zero* (1977).

Por vezes confundido ou relacionada com o Nada, este Vazio tem outra dimensão. O vazio preenche-se e o nada não. O nada, como o infinito, está fora do sensível e do VER, sendo de matriz e radicalidade filosófica. Mas, assumindo o efeito retórico da possibilidade que propomos, o vazio de Ernesto de Sousa não é formal, como o próprio diria, porque é uma "pró-vocação ao acto de comunicar", à dificuldade da comunicação nos tempos contemporâneos, numa "incomunicação" por «(...) inversão dialéctica da produção massiva dos *media*», que o faria inverter a ordem dos termos: *da pró-vocação ao vazio*⁶⁰. Recusando os esforços de procura de um tema de afinidade e identidade para

56 Alberto Carneiro, Ana Vieira, António Sena, Carlos Gentil-Homem, Eduardo Nery, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Vieira, Lourdes Castro e Nuno de Siqueira.

57 SOUSA, Ernesto de - *Chegar depois de todos com Almada Negreiros*. *Op. cit.*, p. 43-47.

58 *Idem, ibidem*.

59 *Idem, ibidem*.

60 *Idem* – Da arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro. *Colóquio Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 16 (Fev. 1974).

a recente cultura portuguesa, Ernesto de Sousa desafiava em "Do Vazio à Provocação" afirmando: «(...) só nos resta o vazio»⁶¹.

Na exposição da AICA SNBA 1974, Ernesto de Sousa radicalizava as suas teses de 1972, aproveitando estas exposições para a definição de um projecto ambicioso onde uma lógica maior de curador se instalava. Mais do que julgar a produção portuguesa, tratava-se de orientá-la, fazer da crítica um motor de um possível dinamismo vanguardista. Sob o título *Projectos-Ideias*, retomava a consciência do Vazio, melhor articulado e orientado com as teses que o próprio esclarecia em torno dos estudos de Almada relativas a um significado cultural da noção de *re-começar*: «(...) ainda tenho menos dúvidas que antes: que é do vazio (relativo claro) que devemos partir para as nossas mais íntimas e verdadeiras vocações»⁶². Enquanto outra linha da crítica de arte efectuou escolhas no sentido de montar uma genealogia da arte portuguesa, como quem enquadra uma identidade ou um carisma cultural próprio, Ernesto de Sousa defendia não a obra, mas o processo criativo que desejava como "acto didáctico aberto e não estético"⁶³, um espaço aberto, na linha dos situacionistas e da "Fluxus", à "participação voluntária"⁶⁴.

Entre as duas exposições AICA SNBA, e logo após a primeira, Ernesto de Sousa efectuara uma visita à *V Documenta*, de Kassel, onde teve contacto com Joseph Beuys, encontrando afinidades com esforço deste na "anulação dos objectos, desmaterialização da arte"⁶⁵. Daí que, na exposição da AICA SNBA de 1974, procurasse radicalizar as suas posições, num empenho vanguardista que ambicionava uma grande manifestação que colocasse a discussão no seio de produções artísticas, várias delas interligadas numa noção de acontecimento e *performance participativa*. Acabava assim por escolher 23 "operadores estéticos" de diferentes áreas artísticas⁶⁶, porque a necessidade de dinamizar as suas posições extravasava as limitações de uma escolha, definindo-se praticamente uma equipa alargada que se desenvolvia na mítica exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa*, em 1977. Nesta famosa e polémica exposição⁶⁷, que consideramos um caso de estudo para a história do *artista-curador*, e que se propunha como obra de arte e numa perspectiva e prospectiva da arte portuguesa, o Zero

61 Ver *idem* – Do Vazio à Provocação. In *EXPO AICA SNBA 1972*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1972.

62 *Idem* - *EXPO AICA SNBA 74*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1974.

63 *Idem* – [Carta de 5 Fevereiro 1974]. In *Ernesto de Sousa. Revolution My Body. Op. cit.*, p. 223-224.

64 PORFÍRIO, José Luís – A ideia e a recusa. *Diário de Lisboa* (14 Fev. 1974).

65 SOUSA, Ernesto de – O estado zero. Encontro com Joseph Beuys. *República* (28 Dez. 1972).

66 Alberto Carneiro, Alberto Tavares, Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Campos, Armando Alves, Artur Varela, Costa Pinheiro, Eduardo Nery, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, João Dixo, João Vieira, Jorge Peixinho, José Rodrigues, Melo e Castro, Philippe Rase, René Bertholo, Ribeiro Telles, Robert Filliou, Da Rocha e Túlia Saldanha.

67 NOGUEIRA, Isabel – A exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), os seus 40 anos e a sua recepção crítica. *Convocarte*. Lisboa: FBAUL/CIEBA. N.º 3 (Set. 2016), p. 309-323.

definia-se também em compromisso com Almada Negreiros «Contra estas medidas e aquelas razões a fingir-se de históricas, o ZERO tinha que ser um dos nossos limites. E daí COMEÇAR – como diria Almada Negreiros»⁶⁸.

Conclusão

«Eu não me ocupo dos outros» (Almada Negreiros⁶⁹)

«(...) estamos sempre em situação» (Ernesto de Sousa⁷⁰).

Peguemos nesta frase de Almada Negreiros, citada por Ernesto de Sousa, na necessidade de entender o “egoísmo máximo” do artista e como modo de ultrapassar o individualismo romântico no entendimento de um lugar próprio e intransigente que constrói a cumplicidade na diferença inevitável entre os dois artistas.

Das referidas dimensão *contraditória* de Almada e da *descontinuidade* em Ernesto há tanto uma afinidade como uma possível unidade. Almada foi mais uma figura que saltou entre as especificidades de várias artes, assumindo mais as diferenças destas, enquanto Ernesto preferiu mais o hibridismo de multi-artes (*mixed media*), conjugando-as em eventos *performativo-participativos*. Também Almada era figura da exclamação, da afirmação vertical de si, e só a partir daí se deve ler dimensões de confronto e polémica. Actuava a partir do lugar inabalável e irredutível da afirmação (EU), o que Ernesto entendeu ao chamá-lo “actor total”⁷¹ que “está sempre a representar”⁷². Almada fazia oposição pela diferença do lugar único da sua força afirmativa. A negatividade, existindo, é apenas retórica, uma espécie de plano de ricochete à sua afirmação. Ernesto de Sousa era mais o homem da *pro-vocação*, de apelo à participação e à dimensão negativa de um efeito de choque. Daí o plano de horizontalidade em que prefere funcionar, onde actor e espectador se *inter-chocam*. Ao ponto de exclamação de Almada, Ernesto preferia a negação do “anti” – expressão na moda⁷³ na década de 70, como paroxismo das últimas vanguardas modernistas, tal como na década seguinte seria o “neo” e o “pós” (o pós-modernismo). Pode-se dizer que Ernesto de Sousa estaria mais próximo de Santa Rita Pintor, embora neste a provocação fosse um acto de arremesso, de um lado

68 SOUSA, Ernesto de – Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea. Op. cit.

69 *Idem* – Chegar depois de todos com Almada Negreiros. Op. cit., p. 43-47.

70 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Artur Fino] – Ernesto de Sousa: a procura inquieta. Op. cit.

71 *Idem* – Almada, um Nome de Guerra. Op. cit.

72 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Artur Fino] – Ernesto de Sousa: a procura inquieta. Op. cit.

73 Com alguma ironia, Lourdes Féria dizia que «(...) estamos na época dos “antis”», no âmbito de uma entrevista a Ernesto de Sousa: “Três anos à espera de Almada: Ernesto de Sousa no banco dos réus”, op. cit.

para outro, numa horizontalidade unidirecional, sendo o público o alvo de uma recepção como zona de afectação⁷⁴, enquanto Ernesto de Sousa preferia o modo de participação, mesmo o convívio, do espectador.

A ingenuidade também interessou a Ernesto de Sousa. Mas à ingenuidade voluntária e necessária de Almada Negreiros, na definição de si, contrapunha-se a natural que Ernesto de Sousa procurou no seu interesse pela arte popular, como Rosa Ramalho, em função do encontro com o outro. Na personagem de João Barbelas era a ingenuidade crédula da personagem que abria espaço ao vazio como esperança, tornando-a também diferente da ingenuidade proposta por José de Almada Negreiros. Se no primeiro a ingenuidade é a credulidade da esperança que se abre na pobreza do real, um modo cândido do sujeito que acredita na abertura do mundo à felicidade, em Almada Negreiros a ingenuidade é deslumbramento que parte e pertence antes ao sujeito, como abertura deste ao mundo. A ingenuidade de Almada não assenta sobre o vazio, antes pelo poder afirmativo da inscrição que começa, pela concisão que está na decisão total de todo o começo do signo. Num, a ingenuidade é nostalgia de futuro, assente nessa possibilidade de preencher o vazio que permitia poder sonhar para além da desolação do real. Uma *sonha o que não tem (está ausente)*; a outra *vê o que afirma (torna presente)*.

Outra diferença entre Almada Negreiros e Ernesto de Sousa está na relação entre *começar* e *inacabamento*. Não concordamos com uma insinuada ideia de inacabado do *Começar* de Almada, onde verificamos antes o acabado inscrito na totalidade declarativa de qualquer começo: seja no traço que começa e aí fica integral exposto ao ver, seja na força exclamativa de uma palavra, falada ou escrita, na determinação de um dizer. Todo o acabado está inscrito em todo o *Começar*. O que começa logo termina e aí se fecha irreduzível⁷⁵. É Ernesto de Sousa quem afirma que «(...) a grande obra de arte nunca foi uma obra de arte acabada»⁷⁶, tal como é Ernesto de Sousa que ao referir-se ao painel *Começar* de Almada Negreiros para a Gulbenkian, para nós num equívoco de necessidade própria, o articula com o *inacabamento*. Mais certo estava ao referir-se a expressão de Almada Negreiros: «(...) do inacabado que tem de acabar para COMEÇAR. Por

74 Defendemos esta teoria da provocação de eixo horizontal em Santa Rita Pintor, contrapondo à força exclamativa vertical de Almada Negreiros, em estudo sobre a sessão futurista protagonizada pelos dois em 1917. Ver DIAS, Fernando Rosa – Afinal o que foi e quem estava na sessão futurista? In *Santa Rita Pintor – Polémicas e Controvérsias*. Lisboa: Sistema Solar, 2019, p. 141-187.

75 Com este princípio podemos aceitar uma espécie de circularidade coincidente, de retorno a si mesmo, em que começo, fim e eterno recomeçar se equivalem (ver SANTOS, Mariana Pinto dos – *Vanguarda & outras loas. Percurso teórico de Ernesto e Sousa*. Op. cit., p. 137), mas preferimos a ideia de que, em Almada Negreiros, cada inscrição que começa já transporta uma carga definitiva irreduzível, uma certeza irrevogável que não dúvida nem sai de si, que faz do acto seguinte um novo *re-começo*; ou seja, é no *Começar* que tudo se integra e decide.

76 Ernesto de Sousa em entrevista para *A Capital* (12 Fev. 1974).

isso, Almada dizia «(...) avançando estamos sempre a recuar»⁷⁷. Ou, mais ainda, quando reconhecia o princípio de Almada Negreiros: «Uma obra deve ser apenas começada»⁷⁸.

Por isso, opomos a irredutibilidade exclamativa da força desse *Começar* que está em cada inscrição de Almada, do ver e do dizer, à dimensão de projecto e inacabado de Ernesto de Sousa. Para este «(...) só os projectos têm consistência»⁷⁹. O uso do Vazio e do Zero de Ernesto de Sousa opõem-se à inscrição afirmativa de Almada, que inclui já todo o acabamento, preferindo antes o uso retórico do inacabado e do aberto na mobilização de um *continuum re-fazer*. Ernesto está mais preocupado com o efeito *em* e *com* "outro", por integração na obra, enquanto lugar onde toda a transformação se processa e a revolução de efectua⁸⁰. O Vazio e o Zero fornecem assim sentido ao prefixo *pro*, de algo projectado *para* o outro, que põe a obra "a trabalhar"⁸¹, o que só pode ser *em experiência*. Almada, como referimos, prefere o *re*, modo desse eterno-recomeço que faz de cada acção, de cada inscrição, porque já nada continua nem nada se altera, apenas se *re-começa* de modo único.

Em Almada actuava a força afirmativa de um EU cuja irredutibilidade afirmativa se expunha como espectáculo da certeza de um ver e de um dizer, daí que se possa dizer que Almada actuava "entre o *per formare* e o *spectare*", num «(...) sentido espectacular no gesto e solene no dizer [que] faziam de Almada um autor-actor de si-mesmo»⁸², assumindo várias artes (e medias) conjugadas na unidade de si. Por seu lado, Ernesto de Sousa preferia o envolvimento e a participação, na interacção de um *mixed media*, estendendo o lugar do eu à comunidade de um MIM. Se Almada estanca a liberdade da autonomia de um EU, Ernesto de Sousa prolonga-se na procura do *outro*, no que "há de Mim em Ti"⁸³. O espectáculo de Almada impõe um ver na sua própria etimologia, uma distância que formula o lugar do espectador que já não actua no lugar único e afirmativo da inscrição (do ver e dizer) e pronto a *re-nascer* em cada obra. Ernesto de Sousa prefere a Festa⁸⁴ como ritual de aproximação e participação, anulando a separação que define o espectador e onde nenhuma obra de arte acaba. Por isso e depois destas reflexões, se tivermos que caracterizar o filme *Almada, Um Nome de Guerra*, diríamos que

77 *Idem* – *Maternidade*. 26 *Desenhos de Almada Negreiros*. Op. cit., p. 20.

78 Ernesto de Sousa entrevistado sobre o *mixed-media Almada, Um Nome de Guerra*, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NXgEgRbFEXo>.

79 *Idem* – *Passado e passadismo*. *Vida Mundial*. Lisboa. N.º 1850 (17 Fev. 1975).

80 Ernesto de Sousa fala ao *Diário Popular dos mixed media* e do Festival de Gand, *Diário Popular* (6 Maio 1975).

81 Ver JUSTO, José Miranda – *Espessuras do pensar*. Ernesto de Sousa e o círculo de Kierkegaard. In *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. Op. cit., p. 25-26.

82 FERREIRA, António Quadros – *Almada entre o performare e o spectare*. *Convocarte*. Lisboa: FBAUL/CIEBA. N.º 5 (Mar. 2018), p. 182-183.

83 Ver SOUSA, Ernesto de – *Resposta (por escrito) a um inquérito realizado por Manuel Barbosa de que foram utilizados excertos no artigo "SACOIM", Página Um* (31 Mar. 1978).

84 Ver *idem, ibidem*.

esta obra, de certo modo inacabada (porque de Ernesto de Sousa para Almada), foi um MIM de Ernesto de Sousa estendido a um esforço de entendimento e participação com o irredutível EU de Almada Negreiros.

«Mãe! passa a tua mão pela minha cabeça!

Quando passas a tua mão pela minha cabeça é tudo tão verdade.»

(Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, 1921)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA., VV. – *Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- DIAS, Fernando Rosa – *A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. 3 vols. Tese de Doutoramento em Belas-Artes/ Ciências da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- *Ecos expressionistas na pintura portuguesa entre-Guerras (1914-1940)*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.
- O outro de si – manifestações do “Outro” no modernismo português. In *Arte & Sociedade*. Lisboa: FBAUL/CIEBA, 2011, p. 304-321.
- O neo-realismo nas artes plásticas: encruzilhadas para uma caracterização. *Nova Síntese – textos e contextos do neo-realismo*. N.º 10 (2015), p. 11-76.
- Afinal o que foi e quem estava na sessão futurista? In *Santa Rita Pintor – Polémicas e Controvérsias*. Lisboa: Sistema Solar, 2019, p. 141-187.
- FERREIRA, António Quadros – *Almada entre o performare e o spectare. Convocarte*. Lisboa: FBAUL/CIEBA. N.º 5 (Mar. 2018), p. 182-183.
- FRANÇA, José-Augusto – *Da pintura portuguesa*. Lisboa: Ática, 1960.
- MARTINS, Fernando Cabral – Um filme-ensaio de Almada Negreiros. *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 185 (Jan./Abril 2014), p. 76-85.
- SIMÕES, João Gaspar Simões – *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- NEGREIROS, Almada – *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1988/1992/1993. Vols. 3; 5; 6.
- NOGUEIRA, Isabel – A exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), os seus 40 anos e a sua recepção crítica. *Convocarte*. Lisboa: FBAUL/CIEBA. N.º 3 (Set. 2016), p. 309-323.
- PINA, Luís de – Quando o Cinema era Novo. In *Cinema Novo Português 1960/1974*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.
- SANTOS, Mariana Pinto – *Vanguarda & outras loas. Percorso teórico de Ernesto e Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- SILVA, Celina – *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade ou a (re)invenção da utopia*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1944.
- SOUSA, Ernesto de Sousa – Ernesto de Sousa entrevistado sobre o mixed-media *Almada, Um Nome de Guerra*, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NXgEgRbFEXo>.
- Alternativa Zero: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea. In *Alternativa Zero*. Lisboa Secretaria de Estado da Cultura, 1977.
- *Maternidade. 26 Desenhos de Almada Negreiros*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- *Re começar. Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.



ERNESTO DE SOUSA E A NECESSIDADE DIALÉCTICA DO NOVO

Isabel Nogueira

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-
Artes, Universidade de Lisboa (CIEBA)
Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA)

RESUMO José Ernesto de Sousa (1921-1988) foi uma figura relevante e viva no contexto da arte e da vida cultural portuguesas, sobretudo nas décadas de 60 e 70, embora a sua actividade tenha iniciado logo nos anos 40 e se tenha prolongado pelos anos 80, até morrer. Em 2021 assinala-se o centenário do seu nascimento. Foi crítico de arte, cineasta, artista, “operador estético”, jornalista, ensaísta, curador de exposições (responsável, por exemplo, pela representação portuguesa na *Bienal de Veneza* de 1980, 1982 e 1984), professor (nomeadamente, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, entre 1967 e 1970), cineclubista (fundou, no início dos anos 40, o *Círculo do Cinema de Lisboa*), catalisador de pessoas e de práticas artísticas. Percorreu vários territórios e até estéticas, numa atitude que entendemos como ecléctica, dinâmica, e sobretudo portadora de curiosidade e de procura do Novo em cada momento.

PALAVRAS-CHAVE Ernesto de Sousa; Vanguarda; Novo; Dialéctica

ABSTRACT José Ernesto de Sousa (1921-1988) was a relevant living figure in the context of Portuguese art and cultural life, especially in the 60s and 70s, although his activity began in the 40s and extended through the 80s, until he died. In 2021 the centenary of his birth is commemorated. He was art critic, film director, “aesthetic operator”, journalist, essay writer, curator of exhibitions (responsible, for instance, by the Portuguese representation at the Venice Biennial of 1980, 1982 and 1984), professor (namely, at the National Society of Fine Arts, between 1967 and 1970), film-society member (founded, at the onset of the 40s, the Lisbon Cinema Circle), the catalyst of people and artistic practices. He travelled several territories and even aesthetic approaches, in an attitude that we believe as eclectic, dynamic, and above all bearer of curiosity and search for the New in every moment.

KEYWORDS Ernesto de Sousa; Avant-garde; New; Dialectic

Inicialmente ligado ao neo-realismo (acabaria por, em 1965, publicar *A pintura neo-realista portuguesa*), começou por escrever sobre arte na revista *Seara Nova*, em 1946, a convite de Fernando Lopes-Graça, na sequência de uma exposição integrada na *Semana de Arte Negra*, na Escola Superior Colonial, que organizou com Diogo de Macedo. Em

1947, abandonaria, já no último ano, o Curso de Ciências Físico-Químicas na Faculdade de Ciências de Lisboa. Foi redactor principal das revistas *Plano Focal* (saíram quatro números, em 1953) e *Imagem* (2.ª série, 1956-1961). Pelos anos 70, Ernesto de Sousa escreveria regularmente noutras publicações relevantes, tais como, *Colóquio/Artes* (1974-1979), *Lorenti's* (1973-1974) ou *Opção* (1978).

Entre 1949 e 1952, Ernesto obteve um bolsa e estudou cinema em Paris, interessando-se vivamente pelas designadas “novas vagas” e pelo “cinema novo” português, realizando o filme *Dom Roberto*, apresentado a 30 de Maio de 1962 no Cinema Império, em Lisboa. Nesta época, viajou por Marrocos e pela Argélia, aquando da sua independência, apresentando o seu filme no Festival de Mannheim, e dando início a uma série de crónicas (*Cartas do meu Magrebe*), publicada no *Jornal de Notícias*, entre 1962 e 1963, reeditadas em livro, em 2011¹. Em 1969, iniciava as filmagens de *Almada, um Nome de Guerra*, apresentando publicamente o filme, pela primeira vez, em Madrid na Fundação Juan March, em 1983. O filme, organizado numa espécie de quadros temáticos/visuais, mostra Almada no seu ateliê enquanto trabalha ou durante a realização do mural *Começar*, ou ainda imagens de um leilão de obras do artista. Na perspectiva de Ernesto, Almada seria uma referência da vanguarda: «Almada, Um Nome de Guerra» (...) é um filme com o Almada e não um filme sobre o Almada. (...) porque efectivamente se trata de UM NOME DE GUERRA»².

Entre 1966 e 1968, Ernesto de Sousa recebeu uma bolsa de investigação da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar a escultura portuguesa de expressão popular pré-histórica, românica e barroca rural. Nesta temática, publicaria o livro *Para o estudo da escultura portuguesa* (1965; 1973). A arte popular foi, de resto, outro dos seus interesses. No final dos anos 60, começou a interessar-se vivamente pela vanguarda, pela arte conceptual e pelo conceptualismo, num sentido mais abrangente. Quer dizer, pela vanguarda enquanto categoria/adjectivo, assim como pelos movimentos da neovanguarda internacional, sobretudo pela arte conceptual. Mas também a busca da relação entre a Arte e a Vida pontuou o inspirador percurso de Ernesto de Sousa, independentemente dos formatos, suportes ou conceitos. Ou seja, Ernesto de Sousa incorporou, de maneira inequívoca, uma profunda urgência de ser moderno e de vivenciar, inclusivamente num sentido de partilha e de “Festa”, a modernidade artística do momento. Já em 1968, o próprio escrevera: «A vida poderá então [num futuro próximo] comparar-se a uma vasta obra de arte, tudo será absolutamente estético»³. A “Festa” seria o modo de eliminar as fronteiras.

Em 1969, Ernesto de Sousa participou no primeiro festival *11 Giorni di Arte Collectiva a Pejo*, em Itália, um evento organizado por Bruno Munari, e conviveu com Ben Vautier, Robert Filliou, Wolf Vostell, entre outros artistas de vanguarda/“operadores

1 Ver SOUSA, Ernesto de - *Cartas do meu Magrebe*. Lisboa: Tinta da China, 2011.

2 *Idem* - *Almada: um Nome de Guerra*. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 110 (Jul./Ago. 1969), p. 192-193.

3 *Idem* - *Oralidade futuro da arte? Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 81 (Jun. 1989), p. 49.

estéticos”, numa procura contínua de comunhão precisamente entre a Arte e a Vida, e, claro, na procura incessante do Novo. No mesmo ano de 1969, apresentava no Clube de Teatro I Acto (Algés) o *mixed-media Nós Não Estamos Algures*, desenvolvido a partir da conferência *A invenção do dia claro* (1921), de Almada Negreiros, e a instalação/meeting *as art Encontro no Guincho*, com a colaboração, entre outros, de Ana Hatherly, Artur Rosa, Helena Almeida, Isabel Alves, Jorge Peixinho, Noronha da Costa, incrementando as actividades da “Oficina Experimental” – criada, em 1968, no âmbito do Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes –, bem como, de suma relevância, um processo de pesquisa ao nível da experimentação de suportes e linguagens, nomeadamente, em torno da arte *intermedia*⁴.

Em 1972, Ernesto dava início ao ciclo *O Teu Corpo é o Meu Corpo*, título concebido para agrupar uma série de acções, *performances* e exposições. Este ciclo incluiu produção gráfica, fotográfica e fílmica, textos e obras *mixed-media* realizadas entre 1972 e 1988, entre as quais, *Luiz Vaz 73*, *Revolution My Body N.º 2*⁵, *Tu Cuerpo Es Mi Cuerpo/ Mi Cuerpo Es Tu Cuerpo*, *Olympia*, *Tradição como Aventura*. Aliás, em 1978, Ernesto faria a sua primeira exposição individual em Portugal, denominada *A Tradição como Aventura*, na Galeria Quadrum, em Lisboa. Mas situando-nos ainda em 1972, o mundo da arte experimental conhecia uma exposição histórica: a *Documenta 5*, em Kassel, com curadoria de Harald Szeemann. De facto, a quinta *Documenta* foi uma das exposições colectivas internacionais mais importantes, ou mesmo a mais importante e implicativa do momento artístico que então se vivia, proclamando o “campo expandido” na arte e as suas inúmeras possibilidades, estando inclusivamente na origem do interesse e dos comentários de alguns críticos portugueses. Nesta exposição estiveram presentes Ben Vautier, Claes Oldenburg, Christian Boltanski, Edward Kienholz, John de Andrea, Joseph Beuys, Paul Cotton, Richard Serra, Vito Acconci, entre outros artistas, muitos deles ligados ao movimento “Fluxus”.

Ernesto de Sousa foi um dos primeiros portugueses que visitaram Kassel. No âmbito desta visita e na busca do “Diálogo”, Ernesto faria uma histórica entrevista a Joseph Beuys, o “escultor de arte-total”, na época também professor da Academia de Düsseldorf, publicada no jornal *República* (28 Dez. 1972). E, citando Guillaume Apollinaire, Ernesto de Sousa concluía: «J’ai enfin le droit de saluer des êtres que je ne connais pas». Perguntava então Ernesto a Beyus: «Nascemos ambos em 1921, eu conheço-te razoavelmente. Tu não me conheces. Achas bem?». Beuys respondeu: «Acho péssimo». Ernesto continuou: «Consideras-te uma pessoa séria?». O artista alemão respondeu: «Sim, sou uma pessoa muito séria... mas também sou um *clown*». Ernesto reflectiu então: «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,

4 Ver NOGUEIRA, Isabel - Os 50 anos do *Encontro no Guincho* (1969): experimentalismo, poética, tempo. *Convocarte*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 9 (2020), p. 245-254.

5 Ver AA., VV - *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

posso dizer do meu amor. Vou mais longe: um intelectual que se preza e que se toma a cem por cento (...) é para mim o último dos patetas».

O contacto de Ernesto de Sousa com as tendências artísticas do momento, e particularmente com Joseph Beuys – “vanguarda hot”, conceptualismo politicamente comprometido –, seria determinante para a consequente divulgação da obra de Beuys ou de Wolf Vostell em Portugal, nomeadamente através de textos e dos mais de 300 diapositivos que trouxe de Kassel e de Darmstadt – cidade depositária de um dos maiores espólios de Beuys –, e que mostrou pela primeira vez no ateliê de Eduardo Nery. Numa carta remetida a Ângelo de Sousa (Lisboa, 19 de Outubro de 1972), Ernesto escrevia: «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». Com efeito, assim seria.

Uma das inquietações artísticas que se destacaram nos anos 60 e 70 tiveram que ver com a valorização do processo e do conceito face à obra de arte fechada, o predomínio da experiência estética sobre a actividade artística, a preferência pela obra de arte aberta – na senda de Umberto Eco – em detrimento da obra de arte acabada, a procura de uma totalidade, da provocação, do paradoxal, da contradição apenas superável pelo objectivo, pelo propósito. Ernesto de Sousa observava que o nosso país ainda vivia distante destas novas tendências artísticas e afastado da interdisciplinaridade: «Não se passa nada... Isto é que é um país!!! É a província, um abismo... (...) Só futebol, futebol e o fantasma das touradas!!! (...) Uns a fazerem de “highbrow” nostálgicos, outros cinicamente fazendo as contas à promoção, a promoçãozinha, como diria um bem (?) conhecido personagem do Eça»⁶. Helena Almeida, numa entrevista, em 2000, diria que o meio artístico em Portugal nos anos 70 não era totalmente adverso. Existia companheirismo, união e combate, nomeadamente no “grupo do Ernesto de Sousa”⁷.

Em 1972, Ernesto de Sousa inauguraria uma actividade curatorial notável entre nós, nomeadamente, com o núcleo *Do Vazio à Pró-Vocação*, na EXPO AICA/SNBA 1972, prosseguindo com *Projectos-Ideias*, integrado na EXPO AICA/SNBA 1974. Os anos 70 foram a década das exposições colectivas exploratórias e ambas as mostras tiveram uma notável importância neste sentido inovador e experimental. Nos anos 70, inicia-se também uma forte ligação entre Ernesto de Sousa e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC). Em 1974, Ernesto propôs ao CAPC a realização do 1 000 011.º Aniversário da Arte e Arte na Rua, resultante de uma ideia original de Robert Filliou, de 1973. Ainda em 1974, celebrava com o colectivo conimbricense o evento *Arte na Rua*. Ao CAPC Ernesto dedicou um belo texto, intitulado *A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti*:

6 SOUSA, Ernesto de - Não estava lá nenhum!!! Lorenti's. Lisboa. N.º 13 (Maio 1973), p. 3.

7 Cf. MAH, Sérgio - Helena Almeida: manual de pintura e fotografia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 40 (Out./Nov. 2000), p. 44-48.

CAP ou C.A.P. eis as letras a fixar, se o leitor for um dia a Coimbra, e quiser falar “a pretexto da arte” com gente das “artes”. Artes de acção, belas-artes, malas-artes de liberdade: de encontro consigo próprio. E com os outros. (...) O que interessa não é toda essa pasmeira de técnicas e alienação, beleza labirinticamente pré-constituída e pré-estabelecida; esse caminho para todas as Academias (e para a economia do mercado, bem entendido). O que interessa é a tal descoberta, a qual só pode ser conseguida num exercício total do corpo e do espírito, das mãos e da cabeça. Esse exercício é a prática quotidiana do CAP. Sim o CAP, ali em Coimbra, à Rua Castro Matoso, mesmo em frente da Clepsidra. O leitor vá lá, beba um café na Clepsidra e pergunte. (...) Pergunte pelo Dixo, ou pela Tília Saldanha. Ou pelo Alberto Carneiro, que nesse dia talvez tenha vindo do Porto. Ou pelo Armando Azevedo, se já acabou a “tropa”, ou pelo José [Manuel] Casimiro, Teresa Loff, outros, alguns outros. Às vezes eu também dou lá uma saltada. Pergunte, e não esteja à espera de nada bem definido. Não esteja à espera de ir ver uma exposição ou ouvir um concerto bem afinado – porque, enfim, tudo isso pode acontecer... ou talvez, simplesmente, você vá conversar um bocado, e à noite comer um petisco a casa da Tília. (...) Bem, para seu sossego, devo dizer-lhe que o CAP é uma instituição respeitável, tem subsídios da Gulbenkian e tudo⁸.

Mas seria a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), que comissariou, o evento mais implicative da década. Com cerca de 50 participantes, propôs-se equacionar o conceito de vanguarda e as suas consequências. *Alternativa Zero* foi acompanhada por três pequenas mostras: *A Vanguarda e os Meios de Comunicação: o Cartaz* – evocativa de diversas exposições “de vanguarda” que tiveram lugar no exterior, nomeadamente do movimento “Fluxus” –, *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal* – exposição fotográfica e documental que se debruçou sobre o primeiro modernismo português, concretamente, sobre as figuras de Almada Negreiros, Eduardo Viana e Santa-Rita Pintor –, e *A Floresta* – penetrável de tiras de papel, da autoria do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, que funcionava em conjunto com peças de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Tília Saldanha. E as referências primeiras da exposição estavam dadas: a (neo)vanguarda internacional, o primeiro modernismo português e algumas das acções colectivas em Portugal neste período.

A *Alternativa Zero* foi representativa de uma relevante produção artística deste período, afirmando-a e abrindo para outros domínios e conceitos, que o tempo consolidaria⁹, sobretudo como um culminar da (neo)vanguarda e a abertura, ainda prematura,

8 SOUSA, Ernesto de - A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti's*. Lisboa. N.º 20 (Jan. 1974), p. 4, 6.

9 Ver NOGUEIRA, Isabel – *História da arte em Portugal: do Marcelismo aos final do século XX*. Lisboa: Bookbuilders, 2021.

de um pós-modernismo provocador e reinventor que se avizinhava. Como acabaria por escrever o próprio Ernesto de Sousa

Tu podes-me falar da não-obra. Eu bem te entendo, não há obra-de-arte senão integralmente vivida *eternal network* ou se quiseres é rigorosamente o mesmo a poesia deve ser feita por todos o poder a quem trabalha, etc. (...) Foi de facto *depois* daquelas exposições que recomecei a sair do *gheto* português, única maneira de conhecer (e amar) o país Portugal. Pude então estudar com rigor a evolução das vanguardas, ou melhor, a vanguarda; porque há só uma¹⁰.

Pelos anos 80, Ernesto de Sousa continuaria a sua pesquisa e a sua inquietação artística e intelectual. Em 1984, foi um dos artistas que integraram a exposição *Atitudes Litorais*, com curadoria de José Miranda Justo, na qual se propôs a margem, o fora da territorialidade, como zona de entendimento da arte e da linguagem, numa evocação já do movimento pós-moderno. Ernesto de Sousa entregou a José Miranda Justo um texto/decálogo – “dez mandamentos” – intitulado *Notas para acompanhar o fim do fim do mundo*, que deveria acompanhar uma imagem branca – não pintura – e também estar presente no catálogo da exposição¹¹. E o fim do fim do mundo poderá ser, simultaneamente, um começo, ou mais um começo. Em 1987, A retrospectiva de Ernesto de Sousa, *Itinerários*, promovida pela Secretaria de Estado da Cultura, foi apresentada em Lisboa e no Porto. Ernesto partiu no Outono de 1988.

10 SOUSA, Ernesto de - “Alternativa Zero”: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 46-51.

11 Cf. José Miranda Justo. In SOUSA, Ernesto de - *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 293.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA., VV – *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. [Catálogo da exposição].
- MAH, Sérgio – Helena Almeida: manual de pintura e fotografia. *Arte Ibérica*. Lisboa. N.º 40 (Out./Nov. 2000), p. 44–48.
- NOGUEIRA, Isabel – After April 1974: democracy, collective events and public space. *Portuguese Performance Art/Revista de História da Arte*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. N.º 6 (Dez. 2017), p. 44–49.
- *História da arte em Portugal: do Marcelismo aos final do século XX*. Lisboa: Bookbuilders, 2021.
- Os 50 anos do *Encontro no Guincho* (1969): experimentalismo, poética, tempo. *Convocarte*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. N.º 9 (2020), p. 245–254.
- SOUSA, Ernesto de – “Alternativa Zero”: uma criação consciente de situações. *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 34 (Out. 1977), p. 45–53.
- A vanguarda está em Coimbra, a vanguarda está em ti. *Lorenti’s*. Lisboa. N.º 20 (Jan. 1974), p. 4, 6.
- Almada: um Nome de Guerra. *Arquitectura*. Lisboa. N.º 110 (Jul./Ago. 1969), p. 192–193.
- *Cartas do meu Magrebe*. Lisboa: Tinta da China, 2011.
- Não estava lá nenhum!!! *Lorenti’s*. Lisboa. N.º 13 (Maio 1973), p. 3–4.
- Oralidade futuro da arte? *Colóquio/Artes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N.º 81 (Jun. 1989), p. 39–49.
- *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.



Revolution My Body N.º 1, Ernesto de Sousa, 1977.
18 provas de contacto e texto em papel fotográfico (72 x 214 cm).
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.

107 ERNESTO DE SOUSA: O TEU CORPO É O MEU CORPO

O PENSAMENTO EM IMAGENS¹

Paula Pinto

Investigadora e curadora independente

RESUMO O texto que se segue procura cartografar a história de uma obra que, sem nunca ter existido, se metamorfoseou ao longo da vida-obra ou da bio-bibliografia de Ernesto de Sousa (1921-1988).

PALAVRAS-CHAVE Corpo; Revolução; Fotografia; *Mixed-media*

ABSTRACT *The following text seeks to map the history of a work that, without ever having existed, was metamorphosed throughout the life-work or the bio-bibliography of Ernesto de Sousa (1921-1988).*

KEYWORDS *Body; Revolution; Photography; Mixed-media*

1 Investigação realizada no âmbito da edição do álbum *Ernesto de Sousa: O teu corpo é o meu corpo* (2014), <http://www.albumfotografico.net>.

1. Carta (1972)

Ernesto de Sousa correspondeu-se com um grande número de amigos, artistas, alunos, colaboradores e críticos, nacionais e internacionais². Dactilografava a correspondência, enquanto registou diário do seu pensamento e das suas vivências e guardava os duplicados, obtidos a papel químico. Isabel Alves descreve as suas cartas como «(...) reflexo da sua personalidade, apaixonante, poética ou provocadora»³ e como peças a analisar sobre diferentes pontos de vista. Estas cartas testemunham a procura incessante de todos os *re-começos*⁴ com que Ernesto de Sousa se comprometeu a viver.

Uma carta dirigida a Carlos Gentil-Homem e a Maria Manuel Torres, datada de 26 de Julho de 1972, em que antevê a criação de uma «(...) comunidade nominal (...) [de] coisas a pensar e a fazer» sob a designação geral “o teu corpo” – fotografias de Carlos Gentil-Homem, texto ou selecção de textos de Ernesto de Sousa, cartaz “A MAÇÃ”, livro *O TEU CORPO É O MEU CORPO, ENTRE OUTROS TRABALHOS* – é o ponto de partida para o presente texto. Carlos Gentil-Homem foi aluno de Ernesto de Sousa no Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa, entre 1968-1970⁵, além de seu colaborador e cúmplice em inúmeras acções. Artista gráfico, dirigia em 1972 o Estúdio Quid (Vigo)⁶, onde operava um colectivo que incluía, entre outros: Eduardo Calvet de Magalhães, Maria Manuel Torres, José Calvet, Filomena Fernandes, João Luís Gomes e Isabel Alves. Aí conceberam e produziram materiais gráficos centrados na palavra, nomeadamente cartazes.

Ernesto de Sousa também produziu, colecionou e fotografou cartazes: cartazes de arte, de cinema, políticos, de teatro ou turismo. Estes cartazes cruzam práticas de trabalho experimental e disciplinar, mapeiam a transdisciplinaridade do trabalho intelectual de Ernesto de Sousa. São igualmente matéria e objecto da sua prática profissional, de designer publicitário a artista *mixed-media*. Este cruzamento prático e intelectual funda-se na sua grande determinação acerca do valor e da função social das artes visuais (incluindo a da escrita, falada ou mesmo cantada).

- 2 Grande parte da correspondência escrita e trocada por Ernesto de Sousa está depositada na Biblioteca Nacional, sendo esta carta pertencente ao arquivo do CEMES, uma excepção.
- 3 Correspondência electrónica trocada com Isabel Alves entre Janeiro e Maio de 2014, a propósito da edição do álbum *Ernesto de Sousa (1921-1988): O teu corpo é o meu corpo* (2014).
- 4 Ernesto de Sousa publicou em 1983 o livro *Re começar: Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, elaborado a partir do estudo sobre os anos madrilenos de Almada (entre 1927 e 1932).
- 5 Leccionavam no Curso de formação Artística da SNBA: Ernesto de Sousa, Adriano Gusmão, José-Augusto França, Júlio Pomar, Manuel Tainha, Rui Mário Gonçalves, Santos Simões, Hogan, Ana Toledo, Daciano Costa, Sá Nogueira e Sena da Silva.
- 6 O Estúdio Quid é formado em Vigo (1972) por uma equipa de realizadores gráficos. Surgiu de um projecto de Eduardo Calvet Magalhães onde se criaram condições laboratoriais e ateliês de fotografia e serigrafia altamente sofisticados, primeiro constituído como parte do Consorcio Industrial do Minho (que incluía a Serigrafia Colorprint, a Vicor, a Fábrica de Tintas Gluton, entre outras empresas).

Esta carta indiciava um amplo trabalho sob a designação geral "O Teu Corpo", que surgia precisamente com um cartaz, e contextualizava: Carlos Gentil-Homem enviara o cartaz *ESTAMOS NO SÉCULO XX NA ÉPOCA QUE NÃO MORRE* (pertencente à série gráfica de "Almada, um Nome de Guerra"), para a exposição *Do Vazio à Provocação*, organizada por Ernesto de Sousa para a *EXPO AICA SNBA 1972*. Os trabalhos e as exposições de Ernesto de Sousa sempre aconteceram como desafios resultantes da livre associação entre pessoas. A troca de correspondência entre Ernesto de Sousa e Carlos Gentil-Homem, onde se registam episódios do quotidiano e se discutem formas, conteúdos e grafismos, é em si um acto de comunicação e de provocação criativa e intelectual⁷. Ernesto de Sousa assume a organização de "exercícios de comunicação" e de exposições com um sentido da participação do colectivo, que em nada se relaciona com a comum designação de "exposições colectivas". Estes acontecimentos puseram em contacto artistas nacionais e internacionais com que se correspondeu toda a vida.

7 No texto do catálogo da exposição da AICA SNBA 1972, Ernesto de Sousa apresenta Carlos Gentil-Homem como «(...) irmão de trabalho, a sua presença nesta escolha assinala os começos, todos os começos com as suas perplexidades...».

ernestodesousa

110



NOVEMBRO 1978

QUADRUMI

RUA ALBERTO DE OLIVEIRA · 52 · CORUCHÉUS · ALVALADE · LISBOA · PORTUGAL

Paula Pinto, Ernesto de Sousa: "O Teu Corpo é o Meu Corpo": O pensamento em imagens
ARTE E CULTURA VISUAL N.2 2021 — Centenário de Ernesto de Sousa (1921-1988)

ernesto de souza



Ernesto de Sousa, cartazes realizados para a exposição *A Tradição Como Aventura*, Galeria Quadrum, Novembro de 1978. O primeiro cartaz foi substituído, a pedido de Dulce d'Ágro, pelo cartaz com uma reprodução da cabeça de Mitra do *Sarcófago do Banquete*, do Museu Nacional de Arqueologia.

2. Cartazes (1972/1978)

O cartaz *O Teu Corpo é o Meu Corpo* ou “cartaz da maçã”, como era designado na tipografia de Vigo e comentado na carta, foi pensado para ser a capa do livro sobre o corpo (29 x 24,5cm), mas não foi neste formato que existiu. As fotografias documentais da *Semana de Arte Contemporânea de Malpartida* (SACOM I, Janeiro 1978), expõem-no como cartaz. Existiu pelo menos um exemplar deste cartaz de 1972, desenhado por Carlos Gentil-Homem sob proposta de Ernesto de Sousa, mas o seu actual paradeiro é desconhecido. Uma prova com defeitos de impressão e cor azul encontra-se na Coleção Berardo de Cartazes – Coleção Ernesto de Sousa.

O cartaz transforma graficamente a fotografia de um seio feminino até obter uma imagem abstracta de alto contraste. Esta metamorfose é enunciada num texto de 1986: «O seio é a emergência da forma. Faló, glândula mamária, montanha clitoridiana, botão, bolha de ar à tona de água, romã ou morango, protuberância qualquer, zigurate, envolvimento, casa, barco ou chapéu de sol; passagem da horizontalidade teórica à curvatura prática: o teu corpo»⁸. Ernesto de Sousa já utilizara anteriormente a figura de um fruto no texto *Artes gráficas, veículo de intimidade*. A pergunta “O que é a laranja?”, permite-lhe distinguir *experiência* de *explicação*, ou intimidade de senso comum. A metáfora da laranja foi usada para ilustrar um processo que depende da reprodução técnica e mecânica, mas cujas operações (experiências) dependem da interpretação e da criação: as artes gráficas permitem “não só conceber, como imaginar a laranja”, dar-lhe um corpo; que pode até ser um corpo de letra. Esta capacidade transformadora da imagem corresponde à sua vocação mais íntima⁹.

Outro cartaz, composto a partir de três fotogramas de “O Teu Corpo” foi proposto para anunciar a primeira exposição individual de Ernesto de Sousa em Portugal: *A Tradição como Aventura* (Galeria Quadrum, 1978). Apesar de existirem alguns exemplares impressos, pode considerar-se inédito, porque a edição foi desaprovada por Dulce d’Agro e substituída pela imagem de uma cabeça de perfil helenístico¹⁰. Produto gráfico, o cartaz depende de um processo de reprodução mecânica: funciona colectivamente, pela multiplicação ou repetição sistematizada. Consciente dos efeitos da reprodução em série, Ernesto de Sousa replicou a condição produtiva do cartaz como estratégia interna da imagem, construindo-a a partir da repetição dos seus elementos. A reprodução neste formato panfletário, esclarece que estas imagens funcionam muito

8 PAES, Rui Eduardo - O patriarca gentil. *Diário de Lisboa* (8 Out. 1988). Texto disponível em <http://www.triplov.com/ernesto/paes.html>.

9 SOUSA, Ernesto de - *Artes gráficas, veículo de intimidade*. Porto: Inova, 1965.

10 A fotografia é de uma pequena cabeça de Mitra do *Sarcófago do Banquete*, descoberto nas escavações realizadas pelo Museu Nacional de Arqueologia em Tróia, entre 1968 e 1969. Acerca desta informação consultar OLIVEIRA, José António Gomes de - *A fotografia e o fotográfico em Ernesto de Sousa* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n], 2008. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, apresentada à Universidade Nova de Lisboa, p. 182-183.

para além da simples contemplação da obra de arte. Explorou a função mnemónica das artes gráficas para, através da intimidade, promover o "ser que se pensa a si próprio", em liberdade. As artes gráficas têm para Ernesto de Sousa, a função de fundir os objectos do nosso conhecimento e a sua experiência íntima, subjectiva. Associar *experiência* e *conhecimento* permitiu-lhe reivindicar a vida enquanto obra de arte, a revolução total.

Os anos 70 do pós-Revolução foram em Portugal um período de democratização das imagens. A par da liberdade de expressão, tanto da forma como do conteúdo gráfico, Ernesto de Sousa estava interessado no múltiplo e nas grandes tiragens das artes gráficas, na disseminação da arte e no seu potencial de comunicação. A obra de Ernesto de Sousa propaga-se através desta mecanização reprodutiva democrática, através da crítica que escreve para diversas revistas e jornais, ou através dos projectos fotográficos, como o do livro *Para o estudo da escultura portuguesa* (Ecma, 1965/ Livros Horizonte, 1973). Ernesto de Sousa refere explicitamente, na carta a Carlos Gentil-Homem, o seu interesse numa edição "vulgata" de forma a escapar ao mercado da arte e ao coleccionismo especulativo.

Além da escrita e publicação de artigos e livros, Ernesto de Sousa trabalhou no teatro e no cinema. Fascinado pelos meios de comunicação de massas, interessou-se pelo *mixed-media*, ou seja, pela interação e transformação contínua entre diferentes suportes visuais e sonoros, estendendo o campo de criação visual até ao espaço tridimensional do teatro, da galeria de arte ou do quotidiano. Concretizando o que havia previsto Paul Valéry em 1928 – que as imagens e os sons estariam um dia disponíveis, tal como a água, o gás e a electricidade, através de um simples movimento dos dedos¹¹ –, ou seja, que a arte um dia seria ubíqua e omnipresente, Ernesto de Sousa desfez as fronteiras entre a fotografia, o teatro, o *mixed-media*, o corpo e a revolução, trabalhando com as circunstâncias históricas contemporâneas e as respectivas formas de percepção humana. A fotografia, o cinema, a televisão e os novos meios permitiram-lhe explorar o tempo e o espaço contemporâneos. Sem a distância ou o isolamento cultural impostos pela "obra de arte original", interessou-se pela análise temática e materialmente transversal da função da arte.

Ernesto de Sousa evocou a "morte da arte" enquanto acto isolado e anunciou a sua reavaliação nos meios de informação de massas, na cidade, no teatro-participação, na investigação científica ou em novas formas de amor e de transformação de tudo¹². Os eventos que organizou fundamentaram-se n' *A Revolução como Obra de Arte*, explorando activamente a prática política enquanto obra de arte e transformando a função social da arte. Ernesto de Sousa foi um activista visual. Trabalhou em tempo real.

As fotografias de *O TEU CORPO É O MEU CORPO* não podem ser entendidas apenas como retratos naturalistas de diferentes corpos e de diferentes partes de corpos femininos; são fotografias sem um ponto de vista privilegiado, organizadas em diferentes composições e representadas em múltiplas provas de contacto. Elas não existem

11 Ver VALÉRY, Paul - *The Conquest of Ubiquity*. In *Aesthetics*. New York: Pantheon Books, 1964.

12 Ver C.F.A. [Curso de Formação Artística]: *perfectibilidade permanente* – Adriano de Gusmão, Rui Mário Gonçalves e Ernesto de Sousa em diálogo com Rocha de Sousa. *Diário de Lisboa* (23 Jul. 1970).

isoladamente, muito embora o seu interesse formal e estético individual seja indiscutível. O seu carácter privado toma a dimensão do colectivo quando confrontadas com as manifestações revolucionárias. Estas fotografias de Ernesto de Sousa podem ser entendidas, subjectivamente, como «(...) 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»¹³. Na multidisciplinarietà da sua obra, as fotografias relacionam-se com os textos, com os cartazes e com as diferentes formas com que foram emergindo ao longo do tempo, na multidisciplinarietà da sua obra. Fazem parte de um complexo campo de experimentação, em constante extensão.

Este projecto existiu em constante deriva e é por isso difícil circunscrevê-lo. O trabalho a que Ernesto de Sousa se diz dedicar em Julho de 1972 foi porventura interrompido pelos vários motivos que abaixo se enunciam, mas foi sobretudo *re-nascendo* no espaço e ao longo do tempo, como uma verdadeira tautologia, ou seja, postulando em termos idênticos ou equivalentes, aquilo que anunciava.

O período em que Ernesto de Sousa revela a Carlos Gentil-Homem estar a trabalhar no projecto *O TEU CORPO É O MEU CORPO*, coincide com os derradeiros esforços realizados para descobrir, transladar e recuperar os painéis que Almada Negreiros tinha realizado para o Cine San Carlos, durante a sua estadia em Madrid (1927-1932). Os primeiros passos para a produção de *Almada, um Nome de Guerra* tinham sido dados já em 1968, mas com a morte de Almada Negreiros, em 1970, a transladação dos painéis toma um sentido urgente e decisivo na vida de Ernesto de Sousa. Em Agosto de 1972, com a ajuda de Isabel Alves e o apoio de Manuel de Brito, Ernesto de Sousa consegue finalmente retirar, embalar e transportar os painéis de Almada Negreiros.

A visita à DOCUMENTA 5 de Kassel (comissariada por Harald Szeemann) e o encontro com Joseph Beuys foram decisivos na transformação da "consciência moderna" de Ernesto de Sousa. Quando entrevistou Joseph Beuys reviu-se no impacto pedagógico do seu trabalho. De regresso a Portugal, organizou sessões de conferências e visionamento de slides sobre a DOCUMENTA 5, a primeira das quais no ateliê de Eduardo Nery¹⁴ e outra na Galeria Ogiva (Óbidos), celebrada como um "encontro de arte". Contactou até uma série de artistas com o intuito de organizar o encontro *ESTÉTICA-TÉCNICA DA SOLIDARIEDADE*, que ocorreria simultaneamente em diversos pontos do país, mas que não se concretizou. A DOCUMENTA marcaria um ponto sem retorno na sua militância comunicativa como professor, curador, crítico de arte, autor e artista.

O contacto com Robert Filliou em Junho de 1973 (e com Ben Vautier, a caminho do Congresso da AICA realizado nesse ano na Jugoslávia) é igualmente uma chave para perceber as convulsões deste período. Este encontro reflecte-se logo em Janeiro

13 SOUSA, Ernesto de - *Para o estudo da escultura portuguesa*. Porto: Ecma, 1965, p. 11.

14 Cf. FRANÇA, José-Augusto - A "anarte" em Cassel ou os 300 diapositivos de Ernesto de Sousa. *Diário de Lisboa* (2 Nov. 1972).

de 1974, na organização do 1 000 011º Aniversário da Arte, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. Três meses depois, a Revolução de Abril marcaria o momento de plena consciência do ambiente total que Ernesto de Sousa procurava viver. A revolução política que se vivia em Portugal atraiu a comunidade artística e intelectual internacional e aproximou autores interessados na consciencialização social da arte e na diluição de fronteiras entre a arte e a vida. Depois da Revolução, impôs-se contudo estabelecer um balanço sobre o estado da arte, para voltar a COMEÇAR. A organização da *Alternativa Zero* (1977) é um marco desse balanço. Esta sucessão de acontecimentos é suficiente para explicar porque o projecto do livro *O TEU CORPO É O MEU CORPO*, foi de certo modo suspenso, mas reintegrado em sucessivas operações.

3. Textos poéticos (1946-1975)

Regressando ao enunciado de 1972, da "comunidade nominal de coisas a pensar e a fazer", sabemos que a publicação do livro juntaria "texto ou selecção de textos de Ernesto de Sousa". Os textos foram editados e transcritos, mas o autor não deixou directivas para a montagem do livro. Contudo, no acervo de Ernesto de Sousa existe uma selecção de pastas de arquivo numeradas, onde se guardam folhas com fragmentos e diferentes versões dactilografadas dos mesmos textos.

Este corpo de textos, com diferentes origens temporais e geográficas, diversos referentes e dedicatórias que se vão agregando com o passar do tempo, encontra-se reunido em torno de uma referência manuscrita: "Ernesto de Sousa, *O TEU CORPO*, livro de poemas inédito (1946-1966)". Neste livro, os textos em prosa estão em menor número e parecem ser os mais antigos. As datas 1946-1950-1966 aparecem manuscritas no topo de um desses textos em prosa, dedicado a "ISABEL". As datas parecem sugerir uma referência a Isabel do Carmo. Este é claramente um texto libertino e activista, sobre a libertação sexual feminina. Em 1966, Ernesto de Sousa conheceu Isabel Alves, que se tornou cúmplice de todos os acontecimentos a que hoje o associamos e passou a habitar a sua obra. Ela personifica *TODAS AS MULHERES*, a simbiose, a associação íntima. Num dos poemas o autor escreve: «(...) dedico este livro de meditação profunda ao teu corpo, a todas a *MINHAS* mulheres, a todas as mulheres, portanto, a mim, ao meu corpo (...) o *MEU* destino é o de *TODAS* as mulheres (...)». A força erótica desta "carta de amor secreta e despudorada" é dedicada a "ti única múltipla diversa". Este é o corpo através do qual se apresenta: «*NÃO POSSO ESTAR LONGE DE TI SENÃO CONTIGO*».

Os restantes textos poéticos referenciam directamente o *CORPO* e as suas metamorfoses. As balizas temporais dos textos parecem oscilar entre o ano de 1965 ("para uma carta sobre *A CASA*") e o ano de 1973 ("*Janas, a X dias da morte...*"). O texto que faz directa referência a uma intervenção sonora de Jorge Peixinho pode, contudo, ser

datado de 1975, se atendermos à referência de “os monstros”¹⁵. Ernesto de Sousa trabalhava com Jorge Peixinho pelo menos desde 1965, mas é em 1975 que apresentam em conjunto a obra *mixed-media Luiz Vaz 73*, onde se integram imagens da série *O Teu Corpo é o Meu Corpo* e de *Monstros* (filme experimental). No mesmo texto, Ernesto de Sousa apresenta *O TEU CORPO É O MEU CORPO* como MIXED-MEDIA e resume: «AS FOTOGRAFIAS, O POEMA ... reúne todos os textos, a tua espiritualidade Isabel, carta à Bicha, Museu dos Amigos, ta jeunesse, Carlos, também presente, e penso nos amigos que estão longe, Filliou, Joseph Beuys, pela última vez me pre ocupo com a beleza formal, adeus ao passado, viagem, no future amanhã, paradise now...». O ritmo da paginação não respeita a ordem cronológica. O livro não tem uma ordem cronológica nem narrativa e é claramente constituído por fragmentos.

São textos poéticos com dedicatórias a Deus, a Almada Negreiros, a Lumumba, a Che Guevara, a Amílcar Cabral, a Carlos Gentil-Homem, a Bicha e a Isabel. Textos onde outras tantas referências são enunciadas: os índios da Colômbia, Eros, Heraclito, Cristo, Aragon, Marx, Romain Rolland, António Nobre, Diderot, Kierkegaard, Filliou, Joseph Beuys ou Jorge Peixinho. Nestes textos poéticos congregam-se os gestos corporais do teatro, do ritual, da luta, do amor e do erotismo. O corpo é apresentado como objecto do *devir*, da transformação e da morte. Ernesto de Sousa estende a revolução social, política e moral ao corpo, ao interior e ao íntimo. Não existe maior cumplicidade e essa é o objecto do seu retrato. As imagens que se publicam neste álbum cruzam a sexualidade com a política, o erotismo, a revolução e a liberdade.

Para além de se constituírem como fragmentos poéticos diferenciados e sem ordem aparente, os mesmos textos aparecem no arquivo em diferentes versões anotadas, corrigidos, transcritos e fotocopiados em diferentes ocasiões. Nestes fragmentos são ainda visíveis algumas anotações manuscritas de Ernesto de Sousa. Até ao momento o único estudo sobre a obra foi realizado por Estela Guedes, que o publicou em formato electrónico¹⁶.

15 Os *Monstros* surgiu de uma exposição que Ernesto de Sousa organizou com José Luís Porfírio no Museu de Arte Antiga: *Hieronymus Bosch e os Artistas Portugueses*. Nesse contexto foi elaborado um ateliê para crianças, onde se criaram máscaras inspiradas nos monstros de Bosch. Ernesto de Sousa convidou André Gomes para fazer uma intervenção: uma palestra de um psicopata. Sob a figura do Professor Doutor Filipe Gomez, André Gomes dissertou sobre *Hieronymus Bosch e o Enigma que Deixou de Ser*, revelando tudo o que havia de oculto na obra de Bosch. A conferência atingiu um clima de delírio, ao ponto de as máscaras criadas pelas crianças entrarem na sala e tentarem assombrar o conferencista. Ver entrevista de Patrícia Trindade a André Gomes (12 Dez. 2007), em FILIPE, Patrícia Trindade - *Alternativa Um, respostas polémicas à Alternativa Zero* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Mestrado em Estudos Curatoriais, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. 2, p. 46-50.

16 Existe uma versão deste texto publicado por Estela Guedes no site da Triplo V (<http://triplov.com>).

4. Fotografias (1972–1975)

A referência explícita ao sexo feminino deste álbum deve ser enquadrada na história da sua representação fotográfica. Esta temática é explorada desde a origem do *medium*. Em meados do século XIX, as fotografias do corpo nu que circulavam entre artistas mimetizavam as representações visuais da antiguidade grega, com referências a cenas mitológicas ou oníricas. As Vénus antigas ou as odaliscas (Ingres) são referências recorrentes. Mas uma outra fotografia mais “clínica” circulava na clandestinidade. Mesmo na pintura de *Salon* surgem nus publicamente considerados mais ousados. A exposição da *Olímpia* de Manet no *Salon* de 1865 – mesmo tratando-se de um corpo reclinado à semelhança de outras Vénus –, foi considerada publicamente um acto de provocação. Olímpia representava a hipocrisia da repressão sexual vitoriana: a temática da pintura punha a descoberto o sustento luxuriante e consentido do serviço sexual da prostituta, enquanto extensão do espaço seguro e discreto da burguesia puritana¹⁷. A instituição da propriedade privada, onde se inclui a mulher e a sua vocação para ter filhos, paradoxalmente reprime o seu sexo.

A mulher vê o seu corpo sexual, exposto e publicitado, incompatibilizar-se com o de órgão reprodutor, escondido e submisso. Gustave Courbet quebraria esta dicotomia, ao elevar o sexo feminino a objecto único e central da sua tela. Embora nunca exposta no *Salon*, a *Origem do Mundo* (1866) elevou à categoria de obra de arte um tema do domínio privado e fê-lo longe das representações de beleza ideal das cenas mitológicas. A força erótica da pintura de Gustave Courbet reside no realismo desta figura despuddorada, única mas capaz de se assumir múltipla, sob diferentes olhares. Não foi certamente por acaso que um dos seus misteriosos colecionadores foi Jacques Lacan, para quem a lei e o desejo recalcado eram uma só e a única coisa. A representação do sexo feminino, que Courbet elevou a tema central de uma pintura, circulava já na curiosidade clandestina da fotografia. Mas um século depois da *Origem do Mundo*, de Courbet, os fragmentos de corpos femininos de Ernesto de Sousa destacam outras preocupações políticas e culturais, desta vez dos anos de charneira entre o fim do regime ditatorial e a implementação de um regime político livre e democrático em Portugal. Apesar da carga autobiográfica, o contexto político-cultural é indissociável das fotografias. No contexto português, a crise política instaurada desde a Revolução de Abril de 1974 teve implicações directas na transformação política dos corpos. Se a repressão se representa pelo domínio sobre o saber e a liberdade de expressão, ela é de tal forma inscrita no ser humano que a sua libertação não pode fazer-se senão a custo de uma revolução e da restituição do prazer real. As evidências físicas e eróticas deste trabalho são sinónimas dessa libertação. O direito de expressão intelectual e de expressão corporal são-lhe

17 Sobre uma análise da recepção deste quadro na sociedade parisiense ver: CLARK, T. J. - *Olympia's Choice* [1984]. In *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 79-120.

indissociáveis. Os corpos individuais e colectivos espelham-se. A tautologia explícita no nome da série *O Teu Corpo é o Meu Corpo* e a complementaridade entre texto e imagem são evidências da relação entre a liberdade de expressão e o prazer dos sentidos.

Na prosa dedicada à ISABEL, onde descreve “a sedução de Cordélia”, Ernesto de Sousa enuncia a oposição estabelecida por Kierkegaard entre a lógica libertina e a “estética” do casamento: “*L’amour cesse s’il n’y a pas de lutte*”. E num “prefácio inquieto para um filme”, Ernesto de Sousa interroga: «(...) as paralelas podem ser curvas?»; pode uma professora ser bela como uma mulher, doce como uma mãe e uma amante apaixonada? Segundo o autor, o homem moderno perdeu a unidade da vida laico-sacral ainda existente nas sociedades arcaicas, ou seja, perdeu a capacidade de viver a vida erótica como sacramento. Com a morte do sagrado e a instauração do trabalho, o homem passou a negar o animal e começou a criar tabus, regras de conduta e interditos morais; o trabalho passou a ser profano e mecânico e o mundo da cultura a fixar estados e formas. Ernesto de Sousa enunciou o erotismo e a festa-contestação como momentos de epifania, de energia libertadora em estado puro¹⁸. Celebrou o erotismo e a liberdade emotiva enquanto manifestações revolucionárias.

Em Portugal, a voz contestatária pelos direitos das mulheres procurou expressar-se publicamente logo em Abril de 1974, formando-se mesmo o Movimento de Libertação das Mulheres. Mas algumas das suas lutas, como a da contracepção e do aborto, livres e gratuitos, demorariam 40 anos para se concretizarem. Não é demais lembrar que no tempo da ditadura o casamento não era aceite em profissões como enfermeira, telefonista, hospedeira ou em certos casos mesmo professora primária, e que só em 1975 o divórcio matrimonial passou a poder ser pedido por qualquer dos cônjuges. Uma vez casada, a mulher era obrigada a prestar submissão ao marido, tendo este o direito de anular qualquer contrato de trabalho assumido pela mesma. O homem estava legalmente autorizado a abrir a correspondência dirigida à sua mulher, tinha direito sobre o segredo profissional assumido pela mulher e esta precisava da sua autorização até mesmo para abrir uma conta bancária ou para viajar para fora do país. A decisão sobre o corpo faz necessariamente parte desta luta assumida pela liberdade feminina¹⁹.

As fotografias da série *O Teu Corpo é o Meu Corpo* não parecem ter sido executadas para serem expostas enquanto actos fotográficos isolados. Mesmo tratando-se de corpos diferenciados, em que as imagens parecem ter sido afinadas ao longo do desenvolvimento do próprio trabalho, é claro que estas fotografias foram construídas tematicamente e funcionam em série. A série fotográfica e a sua apresentação no formato de provas de contacto, contraria a ideia da obra de arte única servida nos salões de fotografia.

18 Ernesto de Sousa, Enunciado de um “estudo do EROTISMO”, acervo de Ernesto de Sousa depositado na Biblioteca Nacional, Caixa 69.

19 É indispensável, neste contexto, pensar na relação que Ernesto de Sousa manteve com Isabel do Carmo, uma das raras mulheres que teve um papel importante na política revolucionária. Fundou o Partido Revolucionário do Proletariado (PRP) em 1973 e esteve presa entre 1978 e 1982 por incitamento à luta armada, acusação da qual foi absolvida.

No arquivo do CEMES, estas imagens estão dispostas em provas de contacto. Imagens pertencentes aos mesmos filmes aparecem repetidas em diferentes composições. A singularidade de cada imagem ganha diferentes leituras à medida que se posiciona de diferentes modos na página e se associa com as restantes imagens. As diferentes composições de imagens ou variações sobre o mesmo tema permitem a não fixação das referidas composições. Esta estrutura dinâmica que serve de suporte às imagens nega a ilusão da janela fotográfica ou do ecrã de cinema; ao afirmar o espaço envolvente e a sequência da série impede o ilusionismo perceptivo da fotografia realista. A apresentação das provas de contacto em folhas soltas torna aleatória a sequência entre elas.

Explicitamente eróticos, estes registos são memórias autobiográficas que associam texto e imagem num composto conceptual: os textos são já imagens e as imagens pensamento. A relação gráfica entre texto e imagem enquanto composto conceptual é particularmente evidente na montagem de três destes fotogramas que se encontram no arquivo do CEMES com o seguinte texto:

(...) na noite de 21 de Agosto de 1975 foram
captadas estas fotografias, desde as
2 horas 14' 10" até às 2 horas 14'
45" durante este tempo acontecia
de facto a revolução esta declaração
e as fotografias constituem a forma desta
peça sem indiferença.

Esta obra permite datar algumas das fotografias como sendo executadas em Agosto de 1975, já depois da Revolução de Abril de 1974 e depois da projecção de outras fotografias da série *O TEU CORPO É O MEU CORPO*, na produção de *Luiz Vaz 73*. Fotografias do corpo tinham já sido utilizadas como *Estrutura Visual*, apresentada pela primeira vez no *V Festival Internacional de Mixed-Media* (Gante, Bélgica), em Janeiro de 1975²⁰.

Luiz Vaz 73 é uma obra inspirada na principal "antiepopeia" da época moderna, os *Lusíadas*. A terminologia "antiepopeia", avançada no ensaio de Jean Carriel des Oursins, *L'anti-tout comme clé des structures modernes* (Paris, 1972), insere a decisiva questão do anti-herói, do anti-romance e do antiteatro no contexto da ideação abstracta das

20 *Luís Vaz 73* seria apresentado posteriormente em Bruxelas: *24 Horas de Comunicação*, em Abril de 1975; em Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna, em Fevereiro de 1976; Em Coimbra: *Semana de Arte na Rua*, Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha, a 10 Junho de 1976; em Évora: *Encontro Nacional de Cinema Não-Profissional*, a 10 de Junho de 1977; em Viana do Castelo: *II Jornadas Internacionais de Música Electrónica*, a 27 de Novembro de 1981.

estruturas insignificantes²¹. Este é um conceito de referência para Ernesto de Sousa, que convoca os sentimentos opostos sobre a guerra e o império, a mitologia pagã e a visão cristã, a apreciação do prazer e a luta pelo desígnio heróico da obra de Camões, para este segundo exercício de comunicação poética.

No contexto revolucionário da descolonização de alguns países africanos, a operação *mixed-media Luiz Vaz 73* confronta os espectadores com as suas contradições ideológicas e políticas. Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho apelam a que estes se manifestem e se envolvam no momento histórico da sua própria cultura. Não numa cultura retrospectiva e histórica, mas numa cultura política, literária, musical, social, ética e esteticamente implicada no presente.

Ernesto de Sousa concebe a estrutura visual de um “envolvimento”, uma arte-do-espaco. Godfried-Willem Raes, director do Festival de Gante, descreve a apresentação: «Uma dezena de altifalantes distribuídos por toda a sala, aparelhos electrónicos amontoados sobre uma mesa demasiado pequena, uma mistura de diversos instrumentos (alguns ortodoxos, mas a maior parte não ortodoxos) sobre um pódio informal e três grandes ecrãs suspensos constituíram a decoração e o ambiente deste acontecimento (...)». A operação sonora ficou a cargo de Jorge Peixinho e a sua execução a cargo do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa²². A experiência constava da projecção simultânea, de acontecimentos não relacionados, cuja projecção era aleatória: uma polissemia de imagens ópticas, musicais e literárias. Ernesto de Sousa projecta imagens de soldados africanos armados e de meninos a aprender a ler e a escrever nas campanhas coloniais de alfabetização²³. Propõe imagens íntimas do corpo da série *O Teu Corpo é o Meu Corpo*, a par de imagens de cartazes políticos lacerados e incorpora imagens de destruição e abandono de materiais industrializados juntamente com as da *Fuga das*

21 Em 1972 António Quadros publica clandestinamente, em Lourenço-Marques, as *Quybyrycas*, o prolongamento narrativo dos cantos de *Os Lusíadas*. Figura importante do cruzamento entre as artes visuais e literárias, António Quadros, tomou o texto de Camões como um prólogo da história de Portugal desde meados do século XVI, acrescentando à antiepopéia das grandes descobertas portuguesas, o desmoronamento da aventura colonial. Ver Frey Ioannes Garabatu, *As Quybyrycas*, dedicada aos Lusíadas de Luiz Vaz de Camões e cuja primeira edição clandestina foi impressa em Lourenço-Marques em 1972. A referência à “antiepopéia” é de Jorge de Sena, no texto *Um imenso inédito semi-camoneano e o menos que adiante se verá*, texto introdutório da edição de António Quadros e da *Afrontamento*, de 1991.

22 Faziam parte do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa: Clotilde Rosa, António Oliveira e Silva, Catarina Latino, Lopes e Silva, Manuel João Afonso, Carlos Franco e Luísa Vasconcelos.

23 Nas crónicas que escreveu no início dos anos 60 para o *Jornal de Notícias*, Ernesto de Sousa assumira já a sua solidariedade com o movimento de independência da Argélia (1954-1962). Por diversas vezes evocou os textos do ensaísta e psiquiatra Frantz Fanon sobre a descolonização e a psicopatologia da colonização na Argélia. Um dos textos poéticos da série *O teu corpo é* ainda dedicado a Amílcar Cabral, figura emblemática da independência da Guiné-Bissau (1973) e a Patrice Lumumba, líder anticolonial e eleito primeiro-ministro da actual República Democrática do Congo, em 1960. Lumumba é uma referência incontornável neste contexto, uma vez que participou na conquista da independência do Congo Belga.

ninfas na floresta. São ainda projectados nos ecrãs excertos de *Os Monstros*. A obra é descrita por Raes como uma «(...) decomposição/recomposição, que transforma o poema da renascença numa obra contemporânea de *mixed-media*»²⁴.

É a propósito da intervenção no Festival de Gante (Bélgica), que Ernesto de Sousa dá uma entrevista na Livraria Opinião ao *Diário Popular*, onde fala da revolução total. Ernesto de Sousa associa a vanguarda artística com a revolução política, a transformação dos meios de comunicação, de expressão e de fusão da arte com as preocupações revolucionárias, a transformação do Homem com a do Mundo e a revolução social, política e moral com a revolução interior e íntima²⁵.

Em Outubro-Novembro de 1976, apresenta na Galeria LDK *Labyrinth em Lublin* (Polónia), um "filme-performance" que no catálogo é anunciado como *O TEU CORPO É O MEU CORPO/O MEU CORPO É O TEU CORPO* (1976). Esta obra consistia na projecção de um filme sobre três superfícies inteiramente brancas (folhas de papel 102 x 65cm) com uma impressão serigráfica circular, visualmente insignificante, da frase: *O TEU CORPO É O MEU CORPO É O* (escrita circular que convoca a tautologia de 1972). A mesma frase é repetida no filme, tendo um efeito de separador dos diferentes planos, cuja sequência foi editada sem recurso a montagem. O filme aparece designado na *Colóquio Artes* (n.º 30, 1976), num artigo sobre esta exposição, como *This is my Body N.º 1* [*Este é o Meu corpo N.º 1*], mas pode considerar-se a primeira exibição de *Revolution My Body N.º 2* (1976). Trata-se da projecção experimental indefinida de um filme *super8*, constituído pela sequência de várias bobines (num total de 20 minutos), que representam um plano quase único de uma manifestação de trabalhadores da Lisnave, no pós 25 de Abril de 1974. A manifestação é aberta aos espectadores. Durante a performance a assistência é convidada a participar directamente na "obra", deixando traços do seu próprio corpo nas folhas brancas. Este contributo permite ao espectador intervir na acção-demonstração, que é já entendida como uma marca autobiográfica e uma homenagem aos mentores das vanguardas históricas e das neovanguardas.

Ernesto de Sousa escreve acerca da apresentação:

É evidente que aquela frase [*O TEU CORPO É O MEU CORPO/ O MEU CORPO É O TEU CORPO*] é uma unidade discreta (aquém de qualquer expressão) sublinhando uma situação geral: "a língua é um sistema onde nada significa em si" (Benveniste, *Problèmes...*, p. 23). Finalmente um letrado convida os participantes a serem-no de facto manifestando o seu corpo nas folhas brancas. A "loucura" neste caso propõe uma situação orgiástica. Por exemplo, entre os corpos dos operários portugueses e os corpos dos operários polacos, entre espectador e actor. É uma pró-voção²⁶.

24 RAES, Godfried-Willem - Révélations portugaises au 5e Festival International de Mixed-Media, Gand. *Colóquio Artes*. N.º 22 (Abr. 1975).

25 Ver Ernesto de Sousa fala ao *Diário Popular* dos Mixed Media e do Festival de Gand. *Diário Popular* (6 Maio 1975).

26 SOUSA, Ernesto de - Três "exposições" na Polónia. *Colóquio Artes*. N.º 30 (Dez. 1976).

No texto que acompanha a obra, pode ler-se:

Deixa o teu corpo nesta folha de papel
 um sinal ou uma parte do teu corpo:
 a parte o sinal valem tudo
 um traço com a tua unha
 ou um pedaço da mesma ou
 qualquer outra parte do teu
 corpo (...)
 homenagem à Isabel
 homenagem a todas as mulheres que não
 se chamem Isabel
 homenagem a todos os homens cujo destino
 quer ser mulher
 (Isabel chama-se Olympia)
 Faz o que fizeres com amor lembra-te que
 o teu corpo é o meu corpo que o meu corpo é
 o teu corpo que o teu corpo é o meu corpo que
 o meu corpo é o teu corpo que o teu corpo
 é o meu corpo que o meu corpo é o teu corpo
 que o teu corpo é o meu corpo que o
 meu corpo é o teu corpo que o teu corpo

Esta representação do artista através das instruções para a realização do trabalho, deixando a cargo do público a sua execução, designa o propósito de desmaterialização da obra de arte, pensada sobretudo pelos "artistas conceptuais". Usados como pretexto para reflexão-comunicação, são os meios que se adaptam ao que o autor quer comunicar. Ernesto de Sousa usa o texto poético de uma forma quase propagandística, mas à escala da sua memória e revelando explicitamente as suas referências literárias, artísticas, políticas e amorosas.

Desde 1975 que Ernesto de Sousa organizava na Galeria Quadrum cursos de formação cultural com a população em geral. No verso de um postal de 1977, dedicado ao ciclo *O Teu Corpo é o Meu Corpo*, divulgam-se os cursos sob o signo "A Revolução como obra de arte". Neste postal já se anuncia a sua obra *Revolution My Body N.º 1* (1977), que foi exposta pela primeira vez em Milão, no espaço Laboratório – Teoria e Prática da Comunicação. Subordinados ao tema *Uma obra um texto uma obratexto*, esta exposição acolheu obras de *Onze Artistas Portugueses de Hoje*: Helena Almeida, Ana Vieira, Julião Sarmento, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, José Conduto, Fernando Calhau, Mário Varela, Irene Buarque, Leonel Moura e Ernesto de Sousa. A participação portuguesa neste laboratório interdisciplinar ficou marcada pelo uso da fotografia, uma prática cuja aceitação nos museus e galerias era quase nula em Portugal.

Esta obra é constituída por 18 provas de contacto e por um texto impresso fotograficamente, que é proposto como um testemunho da própria obra. Na montagem que faz de *Revolution My Body*, forma e conteúdo enunciam-se mutuamente, identificando-se sem se ilustrarem. Apresentando-se como “operador estético” e intervindo ao nível do processo produtivo, rompe com a noção burguesa da arte fundada na ideia do autor. *Revolution My Body* é uma acção e não um objecto de contemplação. Mais uma vez a tautologia “Your body is my body/ my body is your body” é referida no texto, mas esta é já manifestamente, uma obra-manifesto. Esta é uma obra em que “o corpo se dá ao manifesto”. Metade das provas de contacto revelam literalmente fragmentos de corpos femininos nus, enquanto a outra metade repete uma prova de contactos com imagens de uma manifestação política no pós 25 de Abril de 1974. A relação entre a manifestação política e a revolução íntima é accionada no texto pelo testemunho indiferenciado de acções que foram captadas durante 19’30”.

Em *Revolution My Body*, a «(...) investigação da linguagem por meios de propostas analítica é testemunho de exaltação do ainda-não-acontecido, do conhecimento-para- vir, da realidade, da-mudança-sempre»²⁷. Para além da simbiose linguística característica da arte conceptual dos anos 70, a obra de Ernesto de Sousa é aqui claramente apresentada como uma manifestação total, entre arte e política. Ernesto de Sousa insistia que «(...) para transformar o Mundo temos que nos transformar a nós»²⁸. A mesma instalação é mostrada na *Art Fiera de Bologna* (1978), integrada na representação da Galeria Quadrum de Dulce d’Agro e na *Panorâmica das Galerias*, na Galeria de Arte Moderna de Belém e no Centro Cívico de Modena²⁹.

Recordado como “congregador de experiências descontínuas”, Ernesto de Sousa percorre diferentes meios e agentes num constante RE-COMEÇAR. A circulação desta obra inexistente nutre-se dos registos de todos estes recomeços, numa obra em mutação que incorpora a sua própria experiência. Estes “exercícios de Comunicação Poética” são internos e externos: documentam o seu devir e nutrem-se da interacção do público. São alguns destes exercícios que acabam por tomar a forma de livros em progresso.

Ernesto de Sousa participou na “Semana de Arte Contemporânea de Malpartida” (SACOM I), em Janeiro de 1978, com uma exposição no Centro Criativo, que combinava obra singular e documentos de actividades levadas a cabo pelo autor. A exposição das suas obras tinha como tema geral *O Teu Corpo é o Meu Corpo o Meu Corpo é o Teu Corpo*. Aí expôs *Revolution My Body N.º 1* (18 provas de contacto), que na documentação fotográfica da exposição aparece formada por duas componentes separadas: um texto escrito a branco sobre papel fotográfico preto, onde estão coladas duas páginas brancas e ao lado, dois grupos distintos de nove provas de contacto cada (uma de fotografias do corpo feminino

27 Tradução do texto de *Revolution My Body N.º 1* por Ernesto de Sousa, no espólio depositado na Biblioteca Nacional (espólio D6, Caixa 42, documento 1.5.52).

28 Ver Ernesto de Sousa fala ao *Diário Popular* dos Mixed Media e do Festival de Gand. Op. cit.

29 *Idem* - Ser moderno em Portugal. *Diário Popular* (24 Ago. 1978).

nu e outra de fotografias da manifestação político-social). Esta obra ainda não tinha a forma final com que hoje a definimos. Na mesma parede, é ainda visível, no seguimento destas peças, o cartaz que é descrito em 1972 como o “poster da maçã”.

Num outro grupo de fotografias, é possível ver esta sequência, seguida de *Este é o Meu Corpo N.3* (1977), ainda apresentada como *ESTE ES MI CUERPO (N.2) mi cuerpo empieza ahora en ti*. É uma obra composta por 16 tiras verticais de ampliações fotográficas, cada uma com 8 fotografias horizontais, num total de 128 imagens (c.16x22cm cada). Estas tiras dobram-se em harmónica e estão já preparadas para serem penduradas apenas por pequenos pregos. O seu fácil transporte e exposição levou a que Ernesto de Sousa a designasse por *Portable Piece*. Ernesto de Sousa literalmente justapõe imagens de intervenções passadas, com documentos fotográficos de exposições, provas de contactos, trabalhos gráficos, *frames* de filmes e mesmo artigos de jornais e textos de catálogos em registos fotográficos indiferenciados.

Ainda em Malpartida apresenta *Revolution My Body N.º 2* (1976) e no acervo fotográfico do CEMES é possível ver as intervenções que Vostell e muitos outros artistas fizeram nas folhas serigráficas brancas onde o filme foi projetado. Ernesto de Sousa descreve a intervenção corporal da audiência: “E é aí que me aproximo desta afirmação tautológica de 1972, *o teu corpo é o meu corpo – o meu corpo é o teu corpo*. (...) O filme que já foi projetado em Lublin e Varsóvia, faz parte desta série ‘fotográfica’: representa uma manifestação de operários em Lisboa e apresenta-se sem montagem. Mas apresenta-se numa projeção não neutra sobre superfícies brancas (aliás serigrafias) que as pessoas são convidadas a modificar com o próprio corpo. No limite, as superfícies brancas ficam pretas e o filme invisível. Diria que nesta ‘arte do corpo’ há um limite cruel que é a nossa própria cegueira. (...) As ‘pessoas’ de Malpartida entraram neste jogo a sério, e alegremente. Houve cuspo, sangue, impressões digitais e outras coisas. Tal como há uns anos em Pejo (Itália), depois em Gante, agora nesta ‘localidade de província’, como lhe chamas, encontrei a verdade destas célebres afirmações: “a poesia deve ser feita por todos; a poesia deve ter por fim a verdade prática”.³⁰

Vários excertos da poesia de Ernesto de Sousa publicados neste álbum estão incluídos no *statement* do filme *Revolution My Body N.º 2* (1976) e no filme estão incluídas folhas destes poemas. A mesma tautologia TON CORPS C’EST MON CORPS/ MON CORPS C’EST TON CORPS surge em diferentes línguas. As frases poéticas surgiram também em *Olympia*, na imagem #41, onde se pode ver uma manifestação do 1º de

30 Ernesto de Sousa, Resposta [por escrito] a um inquérito realizado por Manoel Barbosa de que foram utilizados excertos no artigo “SACOM”, in *Página Um*, 31 de Março 1978. Texto reproduzido em *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 280-281.

Maio de 1974, em que vários escritores participaram com cartazes e onde se pode ler “A POESIA ESTÁ na rua” (1979). O importante aqui é que o filme *Revolution My Body N.º 2* (1976) é claramente inscrito na série *fotográfica*³¹ *O TEU CORPO É O MEU CORPO*.

O cartaz com as fotografias de 1975 é finalmente composto para *A Tradição como Aventura* (Galeria Quadrum, 1978). O esquema de composição do cartaz obedecia à mesma sequência fotográfica utilizada na obra inédita, cuja referência textual nos remete ao dia 21 de Agosto de 1975. Três anos depois, Ernesto de Sousa volta a estes fotogramas e a esta composição: três fotogramas idênticos (6 x 6cm), de um sexo feminino nu, mas cuja composição é marcada por uma grande diagonal, formada pela iluminação de uma perna dobrada, que contrasta fortemente com um fundo quase negro. As imagens altamente contrastadas são repetidas verticalmente, tornando a imagem total fragmentada mas simultaneamente dinâmica. A ideia do livro *O Teu Corpo é o Meu Corpo* subsistia. Mas o cartaz foi substituído, a pedido de Dulce d’Agro.

A instalação de *A Tradição como Aventura* é composta por 8 fotografias de uma cabeça de perfil helenístico (a mesma imagem que acabaria por ser utilizada no cartaz da exposição) voltadas numa direcção e uma noutra (127,5 x 80cm), 2 fotografias de textos manipulados de Laing e de Santo Agostinho e por duas mandalas compostas a partir de 4 fotogramas da série fotográfica *O TEU CORPO É O MEU CORPO* (65 x 52cm)³². Ernesto de Sousa inclui ainda na exposição *Books in Progress* (ou *Portable Pieces*): *Este é o Meu Corpo N.º 3* (16 x 8 elementos, 130 x 352cm) de 1977, *Este é o Meu Corpo N.º 4* (17 x 8 elementos, 130 x 374cm), de 1978 e *Palavras Próprias e Impróprias* (16 x 8 elementos, 130 x 352cm) de 1978³³. Na vasta documentação fotográfica desta exposição, existente no arquivo do CEMES, pode perceber-se o grande destaque que estas obras têm na Galeria Quadrum.

31 Itálico do autor. José Gomes de chama a atenção para o uso deste itálico em *A fotografia e o fotográfico em Ernesto de Sousa* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, apresentada na Universidade Nova de Lisboa, p.140.

32 Sobre a exposição *A Tradição como Aventura* (Galeria Quadrum, 1978) ver: COELHO, Eduardo Prado - *O que (não) sei de Ernesto de Sousa* (publicado no catálogo da exposição e depois reproduzido noutras publicações); *idem* - Ernesto de Sousa “instala” na “Quadrum” “A Tradição como aventura”. *A Capital* (6 Nov. 1978); *idem* - Ernesto de Sousa nos Coruchéus faz retrospectiva de si mesmo. *A Capital* (9 Nov. 1978); FALLORCA, Jorge - *Aventura de uma instalação sem tradição*. *Expresso* (18 Nov. 1978); GONÇALVES, Eurico - *A Tradição como Aventura*. *Diário Popular* (23 Nov. 1978); SOUSA, Ernesto de - *Carta aberta a Eurico Gonçalves*. *Diário Popular* (30 Nov. 1978). Ainda a propósito desta instalação, Ernesto de Sousa é entrevistado por Ana Hatherly, no Programa *Obrigatório Não Ver*, transmitido em Novembro pela RTP.

33 *Palavras Próprias e Impróprias* (1978) é um exercício de síntese, quando o autor reduz a 128 foto-textos a sua autobiografia. Neste terceiro *book in progress* (que em 1978 foi apresentado com 16 tiras e mais tarde com 19 x 8 elementos) as palavras perdem o significado, sem todo o aglomerado visual e cultural investido pelo autor. Quando em 1981 expõe esta peça no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Ernesto diz tratar-se de «(...) um envolvimento total que será lentamente elaborado – biografia como obra de arte». O autor pede aos “espectadores (que assim o deixam de ser)”, para lhe enviarem contributos acerca das palavras propostas, com o intuito de descobrir subtextos que completem a obra.

Este é o Meu Corpo N.º4 (1978) é uma outra versão autobiográfica de Ernesto de Sousa, em que a componente visual é maioritariamente formada por texto. A inversão entre imagem e texto é confirmada nesta bibliografia em imagens. Esta é uma obra em que literalmente, o pensamento é transcrito em imagens, verdadeiro acto comunicativo em imagens. O enquadramento fotográfico das notícias apresenta-se contaminado por informações contemporâneas, realçando um efeito entrópico. É igualmente de salientar a dupla condição destas notícias à escala biográfica e bibliográfica, uma vez que a fotografia tem esta dupla condição na obra de Ernesto de Sousa. Se a sua investigação gráfica é centrada na palavra, se as referências bibliográficas são utilizadas enquanto componentes visuais, é igualmente necessário decompor a mera condição documental do acervo de Ernesto de Sousa e estudar a condição agregadora da fotografia na sua obra-biografia. Esta condição agregadora é reforçada ao nível da unidade do arquivo, uma vez que existem inteiras provas de contacto com fotogramas bio-bibliográficos. A obra funciona já como um arquivo. Nesta obra, encontram-se ainda fragmentos de notas manuscritas ou dactilografadas, à semelhança do que detectamos nos textos poéticos aqui publicados, correcções editoriais ou simples recados como os que aparecem nas cartas, de pequenos afazeres que são textualmente assumidos como parte integrante de *Este é o Meu Corpo N.º4* (1978).

Em Abril de 1979 Ernesto de Sousa participa na SACOM II com *Identification con Tu Cuerpo*, uma instalação com centenas de fotografias dos habitantes de Malpartida, captadas por Ernesto de Sousa no ano anterior. Ernesto de Sousa pendurou os retratos dos habitantes de Malpartida de Cáceres em cordas esticadas entre os pilares de uma estrutura arqueológica pré-industrial. Num texto anexo à obra, o artista pedia para que os visitantes trocassem a sua fotografia por um "sinal" do seu corpo. Esse texto e a procura de integração dos visitantes como operadores do trabalho, através da troca das imagens por uma qualquer extensão dos seus corpos, pode considerar-se uma das "experiências descontínuas de congregação", através da qual a série *O Teu Corpo é o Meu Corpo* RE-COMEÇOU.

E uma vez mais, em Junho de 1979 no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e no ano seguinte na Galeria Ars Viva (Berlim) e na Galeria Diferença (Lisboa), Ernesto de Sousa constata a circularidade de referências das suas obras e memórias, a continuidade entre a vida e a obra, entre a política e a arte, entre a bio e a bibliografia do autor. *Olympia* (1973-1979), uma instalação composta por 41 ampiecópias, sete legendas e um texto, apresenta-se como o cruzamento de resultados de várias séries, entre as quais: *O Teu corpo é o Meu Corpo*, *Luiz Vaz 73*, *A Tradição como Aventura* e *Changement de Genre*. "Olympia – Fragmentos do Meu Discurso Amoroso" tinha sido anunciada no primeiro número da revista *SEMA* (Primavera de 1979), onde Ernesto de Sousa viria anda a publicar *Gradiva*, com imagens da série *O TEU CORPO É O MEU CORPO*, *Fuga das Ninfas* (de Luiz Vaz de Camões) e *Intimate Pieces*³⁴. Texto e imagem complementam-se. De salientar

que as provas de contacto tinham, nas muitas publicações com que colaborou, uma função multiplicadora idêntica à do cartaz.

Intimate Pieces seria também a denominação dada por Ernesto de Sousa ao conjunto de obras expostas em Berlim (1980), composto por *Olympia*, *Revolution My body N.º 1*, *Este é o Meu corpo N.º 3*, *Este é o Meu corpo N.º 4* e *Nomes Próprios e Impróprios*: «As “intimate pieces” podem também ser vistas como descendentes da *performance* e da *body art*. Como seus antecedentes próximos, levam em conta a experiência de operadores visuais como Franco Vaccari (“espaço privado”), ou de músicos, Gavin Bryars (sistemas auto-anulados ou ocultos, música privada); mas estes “trabalhos” tentam ir mais longe: desbloquear a repressão que existe ainda dentro de micro-sociedades específicas. (...) O “trabalho” fecha-se em si mesmo como meio de se abrir radicalmente»³⁵.

Uma outra referência a esta tautologia, à circularidade e à circulação desta obra inexistente, surgiu no texto introdutório do catálogo da exposição *25 Artistas Portugueses Hoje* (São Paulo, 1981), intitulado *Uma cena (moderna) portuguesa ou uma tentativa para um canibalismo de amor*, seguramente uma homenagem ao *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade, em 1928, que apregoava o primitivismo do primeiro modernismo brasileiro. Ernesto de Sousa escreve: «Serei sempre o começo ou o re-começo de um diálogo. Pois se acreditarmos – com Raul Brandão – que “a pedra ainda há-de dar flor”, como não acreditar que deste *dar-o-corpo*, nos não virá em troco o *Vosso corpo* também. O MEU CORPO É O TEU CORPO, O TEU CORPO É O MEU CORPO. Espero pois que esta exposição, seja o começo de um novo canibalismo, fraternal e inextinguível...».

A imagem fotográfica do cartaz acerca do qual Ernesto de Sousa escreve a Carlos Gentil-Homem, acaba por aparecer, com um texto inédito assinado pelo artista (1986), no *Diário de Lisboa*, no dia em que este jornal noticia o seu óbito. Nele, Ernesto de Sousa afirma pensar nesta tautologia em que se descobre e se revê, desde 1969³⁶. Fica assim registado no fim, o começo.

35 *Idem* - *Intimate Pieces*. In *Ser moderno em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 267. Texto originalmente publicado no catálogo *Portuguese Video Art*, University of Iowa: Gallery of New Concepts.

36 O texto foi cedido por Ernesto de Sousa para uma publicação que Rui Eduardo Paes se encontrava a organizar sobre a representação de seios em várias áreas (das ciências médicas e biológicas às artes plásticas e à literatura, com vários depoimentos e testemunhos de figuras da cultura portuguesa). Uma parte do seu conteúdo (excepto os textos desses colaboradores) foi publicado no *Diário de Lisboa* em 1988. Rui Eduardo Paes inseriu *O seio* (texto inédito) na mesma página do *Diário de Lisboa* onde foi noticiado o óbito de Ernesto de Sousa. Ver PAES, Rui Eduardo - *O Patriarca Gentil*. *Diário de Lisboa* (8 Out. 1988).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA., VV. – *Ernesto de Sousa – Revolution My Body*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- CLARK, T. J. – Olympia's Choice [1984]. In *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New Jersey: Princeton University Press, 1999, p. 79–120.
- COELHO, Eduardo Prado – Ernesto de Sousa “instala” na “Quadrum” “A Tradição como aventura”. *A Capital* (6 Nov. 1978).
- Ernesto de Sousa nos Coruchéus faz retrospectiva de si mesmo. *A Capital* (9 Nov. 1978).
- FALLORCA, Jorge – Aventura de uma instalação sem tradição. *Expresso* (18 Nov. 1978).
- FILIFE, Patrícia Trindade – *Alternativa Um, respostas polémicas à Alternativa Zero* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Tese de Mestrado em Estudos Curatoriais, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- FRANÇA, José-Augusto – A “anarte” em Cassel ou os 300 diapositivos de Ernesto de Sousa. *Diário de Lisboa* (2 Nov. 1972).
- GONÇALVES, Eurico – A Tradição como Aventura. *Diário Popular* (23 Nov. 1978).
- OLIVEIRA, José António Gomes de – *A fotografia e o fotográfico em Ernesto de Sousa* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2008. Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- PAES, Rui Eduardo – O Patriarca Gentil. *Diário de Lisboa* (8 Out. 1988).
- RAES, Godfried-Willem – Révélations portugaises au 5e Festival International de Mixed-Media, Gand. *Colóquio Artes*. N.º 22 (Abr. 1975).
- SOUSA, Ernesto de – *Artes gráficas, veículo de intimidade*. Porto: Inova, 1965.
- Carta aberta a Eurico Gonçalves. *Diário Popular* (30 Nov. 1978).
- Gradiva. *Sema*. N.º 3 (Outono de 1979).
- *Para o estudo da escultura portuguesa*. Porto: Ecma, 1965.
- *Re começar: Almada em Madrid*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- Ser moderno em Portugal. *Diário Popular* (24 Ago. 1978).
- *Ser moderno em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- Três “exposições” na Polónia. *Colóquio Artes*. N.º 30 (Dez. 1976).
- VALÉRY, Paul – The Conquest of Ubiquity. In *Aesthetics*. New York: Pantheon Books, 1964.



À ESCUTA DE ARTES GRÁFICAS, VEÍCULO DE INTIMIDADE

Liliana Coutinho

Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa (IHC)

RESUMO *Artes gráficas, veículo de intimidade*, texto publicado em 1965, é uma reflexão sobre as artes gráficas e um ensaio onde Ernesto de Sousa pensa o objecto artístico como zona de convergência e de encontro de intimidades e singularidades, dando-lhes uma dimensão social e política. Neste texto procuramos compreender como é que se dá a passagem entre estas duas esferas de experiência, e o lugar central do tema filosófico da morte da arte, não como um fim em absoluto, mas como a disseminação da experiência estética no quotidiano, em prol da sua transformação. Como podem as artes gráficas serem o veículo desta transformação?

PALAVRAS-CHAVE Artes Gráficas; Morte da Arte; Estética; Quotidiano

ABSTRACT *Artes gráficas, veículo de intimidade* (Graphic arts, a vehicle of intimacy), text published in 1965, is a reflection on the graphic arts and an essay where Ernesto de Sousa looks into the artistic object as an area of convergence zone and an intimacies and singularities meeting point, offering them a social and political dimension. In this text we seek to understand how the transition between the two spheres of experience happens, and the central role of the philosophical theme of the death of art, not as an absolute end, but as the dissemination of aesthetic experience in everyday life, in favor of its transformation. How can the graphic arts be the vehicle of this transformation?

KEYWORDS Graphic Arts; Death of Art; Aesthetics; Everyday

«– Não quero ter voz para me repetir. – confessou a minha mãe a Ernesto.
– Então aprende de novo a ler. Ler é participar num espectáculo. A página escrita é sempre uma imagem. A promoção da intimidade de outrem. Os objectos objectam mas não sem reclamarem primeiro, e baixinho: chamam, apitam, zunzem, estrilham, rangem, guincham, vociferam, ululam, uivam. Tens de parar para os ouvir, Patrícia. É Tudo tão absolutamente estético,
Tudo tão revolucionariamente íntimo e eterno.
O cartaz pode ser uma pauta musical. – dizias tu».

Cartaz sonoro para Ernesto, Patrícia Portela, 2016

Em 2015, as galerias do Museu Coleção Berardo apresentavam a exposição, reveladora de afinidades, de encontros e de um percurso que se cruzou com a história artística e social do seu tempo, *Your Body is My Body – O Teu Corpo é o Meu Corpo. Coleção de Cartazes de Ernesto de Sousa*, e Patrícia Portela concebia um cartaz sonoro¹. Imaginando uma conversa entre Ernesto e a sua mãe, convidava-nos a parar e ouvir o que os cartazes nos diziam, interpelando-nos, no final, com Ernesto: «Ouves-me?».

Esta intervenção fez parte de um programa associado à exposição que decorreu a 19 e 20 de Fevereiro de 2016, intitulado *Veículo de Intimidade – Hoje*, um nome pedido de empréstimo ao subtítulo de um texto que Ernesto de Sousa dedicou às artes gráficas: *Artes gráficas, veículo de intimidade*. Foi também nestes encontros que tive contacto com o pensamento de Ernesto de Sousa sobre as artes gráficas, revelador da complexidade de interesses que pautaram a sua acção como *operador estético*. O seu interesse pela forma do cartaz, já tinha estado patente em 1977, numa mostra paralela à *Alternativa Zero: A Vanguarda e os Meios de Comunicação: o Cartaz*². Mais recentemente, alguns trabalhos académicos dão conta também da importância das artes gráficas no pensamento e nas operações estéticas de Ernesto de Sousa³. Por que é que as artes

- 1 Citação a partir da transcrição impressa do texto de Patrícia Portela, distribuída durante o programa *Veículo de intimidade – Hoje* (2015).
- 2 NOGUEIRA, Isabel – *História da arte em Portugal: do Marcelismo ao final do século XX*. Lisboa : Bookbuilders, 2021, p. 191.
- 3 A título de exemplo, numa conferência recente, ocorrida por ocasião do colóquio comemorativo dos 100 anos do seu nascimento, na Fundação Calouste Gulbenkian, lembrou-se a proximidade de Ernesto de Sousa com os designers gráficos Eduardo Calvet, Carlos Gentil-Homem, e com o Estúdio Quid. Referiu-se também o entendimento das artes gráficas como obra aberta e a sua aspiração a mudar o “mundo burguês”, e ainda o cartaz, como o lugar onde arte e vida se encontravam. Intitulada *Ernesto de Sousa no Estúdio Quid, o Design Gráfico português em Vigo*, foi proferida por José Luís Mateo. Disponível em https://www.facebook.com/watch/live/?v=388241629131857&ref=watch_permalink.

gráficas surgem com esta proeminência? *Vestígios, projectos, propostas*⁴: termos que revelam um estado de transição e que acompanham o fazer artístico de Ernesto de Sousa, ângulos possíveis através dos quais olhar para o seu entendimento das artes gráficas enquanto objectos-veículo, de experiências do passado e actos para o futuro.

Foquemo-nos então no ensaio já referido, *Artes gráficas, veículo de intimidade*, publicado inicialmente em 1965, procurando entender, primeiro, como é que o objecto – o objecto gráfico, um cartaz – é pensado como zona de convergência e de encontro de intimidades, dando-lhes uma dimensão social e política. Veremos, de seguida, como é que Ernesto de Sousa retoma o tema filosófico da morte da arte não como um fim em absoluto, mas como a disseminação da experiência estética no quotidiano. Sabemos como para Ernesto de Sousa a arte era superação de fronteiras. A última fronteira, a da morte, estava lá também para ser ultrapassada.

Artes gráficas, veículo de intimidade inicia-se com uma reflexão de ordem epistemológica, uma compreensão acerca de como chegamos ao conhecimento, tendo como pretexto "uma laranja". Da compreensão pela experiência directa, ao acto explicativo, Ernesto de Sousa discorre aqui sobre como o desejo de pôr em comum uma experiência é implícito ao conhecimento. Passando pela descrição científica, pelo percurso da laranja até chegar às suas mãos, pelo seu ecossistema económico e cultural, as experiências com chás, em pinturas de Manet, no cinema, ou seja, por uma multiplicidade de perspectivas que permitiriam designar a certa altura que

(...) uma longa experiência comum e uma intrincada rede de mútuos conhecimentos relacionados com aquele objecto, conduzir-me-ão a mim e ao outro, àquilo a que Sartre chamou, sugestivamente, uma *plenitude* empírica, e a uma possibilidade de acção comum, um ritmo comum. A certa altura poderei dizer: *nós* sabemos o que é uma laranja⁵.

Um percurso que vai da experiência singular (a minha experiência daquele fruto), da forma como a laranja se dá à consciência através da experiência, até à partilha e, por conseguinte, à construção de um conhecimento comum a partir do qual, uma acção na realidade será possível – por exemplo, a acção de designar esse emaranhamento de experiências como sendo *uma laranja*. Sendo comum o conhecimento de uma laranja (eu não irei chamar laranja ao que outro chamará maçã, por exemplo), haverá uma dimensão da

- 4 Como refere Isabel Nogueira, no âmbito de uma análise da recepção crítica da exposição *Alternativa Zero*: «Segundo Porfírio, ficou-nos a ideia de uma estética tripartida e articulada: a estética do projecto, a estética do vestígio e a estética da proposta. Propôs-se a utopia da "festa-sociedade festiva", tendo como possível consequência o zero, isto é, o vazio, o "projecto de acção total», em NOGUEIRA, Isabel - *História da arte em Portugal: do Marcelismo ao final do século XX*. Op. cit., p. 203.
- 5 SOUSA, Ernesto de - *Artes gráficas, veículo de intimidade*. In *Your Body is My Body: Coleção de Cartazes de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015, p. 23. [Catálogo da exposição].

experiência que será sempre muito própria a cada um de nós: aquilo que a experiência da laranja é para mim, o sabor, a temperatura, as minhas ações com e sobre a laranja... o que ela é para a minha intimidade, talvez até a laranja como a madalena de Proust.

É essa a dimensão da intimidade que a descrição da consciência que temos do fenómeno-laranja nos permite aceder, e que a experiência das artes gráficas, com a complexidade da experiência estética, possibilita, para Ernesto de Sousa, o pôr em partilha. Este pensamento com marcas claramente fenomenológicas é afirmado quando, numa breve entrevista⁶ publicada no *Jornal de Notícias* (5 de Agosto de 1965), Ernesto de Sousa, falando do ensaio sobre as artes gráficas que aqui nos ocupa, responde ao entrevistador que lhe perguntava se o seu interesse revelado nesse ensaio sobre a perspectiva filosófica da fenomenologia não estaria em contraciclo com a anterior defesa do realismo. Em detrimento de uma tomada de partido estática sobre uma forma ou outra de concebermos a nossa relação com o mundo, Ernesto responde que lhe interessa o movimento que percorre e liga ambas as perspectivas. A fenomenologia permite-lhe fazer o caminho de compreensão entre a intimidade, a interioridade e a exterioridade, o que emerge como realidade comum, encontro de múltiplas intimidades.

De facto, o acolhimento da fenomenologia, na sua forma de revelar possibilidades de percepção/acção na construção de novas realidades e na destituição de realidades fixas, não é antagónico ao interesse politicamente implícito e explícito que Ernesto de Sousa tinha demonstrado anteriormente pelo realismo e pelo neo-realismo nas artes e em particular no cinema. Porque o que lhe fundamentalmente lhe interessava era

(...) a grande aventura lúcida da transformação do mundo, a par da negação da realidade tal qual é. São modernos Goya, Lorca e Brecht, não pela sua classificação nesta ou naquela corrente, mas por terem descoberto um caminho de actividade e intervenção nas duras e mais optimistas realidades do seu tempo⁷.

Negar a realidade "tal qual é", porque a realidade não "é" imposta do exterior. Ela vai sendo, e nós vamo-la fazendo, em comum. É esse o sentido do resgate da intimidade, enquanto consciência fenomenológica, para a coisa pública. Marx e a sua crença no poder que os seres humanos têm em mudar as suas circunstâncias não é esquecido neste ensaio sobre as artes gráficas. É o fazer da arte como lavra desse caminho de intervenção no que vai sendo a realidade.

Esta questão de posicionamento filosófico emana também de uma consciência política e social. Nessa mesma entrevista, Ernesto de Sousa afirma que

6 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Fernando Tunhas] - Evolução de Ernesto de Sousa: do azul da Prússia à redução eidética. In JUSTO, José Miranda Justo (org.) - *Oralidade, futuro da arte? E outros textos, 1953-87/Ernesto de Sousa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 77.

7 *Idem* - Artes gráficas, veículo de intimidade. *Op. cit.*

(...) o grafismo é, não só o denominador comum das diferentes formas de expressão do homem moderno, como também o sinal de uma nova civilização em que as palavras e os objectos do nosso convívio readquirirão uma nobreza perdida⁸.

É para essa nova civilização que a nossa intimidade é chamada e que é convocado o caminho que vai da consciência dos fenómenos do mundo real, até à construção desse mesmo real. Não poderíamos deixar de notar que a intimidade surge aqui como o espaço de possibilidade de acção social num texto de 1965, quase uma década antes da chegada da democracia ao terreno político português e de as artes gráficas poderem ocupar o espaço público com uma liberdade mais ampla⁹. Em 1965, a intimidade era a zona de potência, de desejo e de elaboração de uma mudança civilizacional, o espaço onde algo começa a brotar.

Mais tarde, em período revolucionário e democrático, vemos essa transformação civilizacional nas ruas. Na sua colecção de cartazes surgem registos do PREC – Processo Revolucionário em Curso, do Movimento das Forças Armadas no pós-25 de Abril. Surgem ainda referências à descolonização dos territórios ocupados por Portugal, da reforma agrária, referências às lutas feministas, à arte e à política internacional. Aparecem Angela Davies, os Black Panthers, Martin Luther King, sinais da resistência ameríndia - uma atenção aos processos de descolonização, que então se impunha na sociedade.

Como podem as artes gráficas ser o veículo desta transformação? Como pode uma imagem estar implicada na forma como os homens modificam as suas circunstâncias de vida e de realidade?

Para Ernesto de Sousa, há um conhecimento, um poder, implicado no fazer das artes gráficas e em particular do cartaz, na sua forma de existir em público. As artes gráficas teriam o poder de, através da imagem e dos usos que faz da linguagem, «(...) não só conceber, como imaginar»¹⁰. Ou seja, de trazer à sensibilidade, parte do caminho para trazer à realidade. Um conhecimento que, sendo denominador comum de todas as

8 SOUSA, Ernesto de [entrevista a Fernando Tunhas] - Evolução de Ernesto de Sousa: do azul da Prússia à redução eidética. *Op. cit.*

9 Um texto de Rui Afonso Santos para o catálogo da exposição do Museu Coleção Berardo dá conta do que se passa uma década depois: «A revolução de Abril de 1974, quadro de intensas paixões políticas então desencadeadas entre diversas forças, desde a extrema-esquerda à extrema-direita, as quais se digladiavam em numerosos movimentos e partidos políticos, apenas se apaziguou em 1976, ano das primeiras eleições livres, tendo-se materializado numa profícuca e intensa catividade gráfica, nomeadamente de índole cartazista, que serviu propósitos de propaganda política, e à qual acresceu a produção de outro tipo de exemplares, como cartazes e autocolantes (...) Ernesto de Sousa reuniu, na ocasião, exemplares da mais diversa índole, do cartaz graficamente mais apurado à mera circular, da propaganda estrangeira ao mero folheto», SANTOS, Rui Afonso - *My body is your body – O meu corpo é o teu corpo*. In *Your Body is My Body: Coleção de Cartazes de Ernesto de Sousa*. *Op. cit.*, p. 78-79.

10 SOUSA, Ernesto de - SOUSA, Ernesto de - Artes gráficas, veículo de intimidade. *Op. cit.*, p. 25.

formas de expressão e por isso também das artes, e da estética, não se poderá reduzir à sua dimensão prosaica, convocando também a dimensão poética, aquela que permite que conflua e se mantenham vivos, numa mesma palavra, numa mesma imagem, uma multitude de sentidos que, tal como acontece com a confluência de experiências e sentidos que faz aparecer “a laranja”, contribui para uma concepção mais precisa do *objecto* em causa, para uma “unidade perdida”, desejada por Ernesto de Sousa (e por isso, *o meu corpo é o teu corpo*), para um universalismo que acolhe essa mesma multitude, um universal que não é sinónimo de mesmidade mas que é signo da possibilidade de correlação dos seres através da linguagem – aqui, das linguagens que fazem as artes gráficas –, da possibilidade do encontro.

Não se trata aqui, para Ernesto de Sousa, do uso que o *marketing* e técnicas de vendas fazem das artes gráficas e do cartaz, de uma forma mais prosaica e condicionadora da acção prática. E se bem 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 humano de “liberdade”, e onde a contradição entre o individual e o colectivo tenha ultrapassado a sua agudeza actual¹¹.

O *objecto-cartaz* e as artes gráficas são zona de partilha, de encontro e reciprocidade, entre a interioridade e o exterior, entre a intimidade e o público, entre a ideia e o sensível, um *objecto-mediador*, pauta musical, como escreveu Patrícia Portela, do que poderá ser um “ritmo comum”. Um convite à implicação do singular no colectivo.

Claro que para que tal acontecesse seria necessário desinquietar o espectador. Lembremo-nos que para o cartaz da exposição *Alternativa Zero*, em 1977, Ernesto de Sousa convoca o pensamento e as palavras de Frantz Fanon, psiquiatra e pensador fundamental no entendimento das lutas contra o colonialismo, quando nele inscreve a frase: «Todo o espectador é um cobarde e um traidor». Não é só o artista que é um operador – e no teatro da realidade o artista gráfico surge como um encenador, num fluxo que o torna simultaneamente «criador intermédio, intérprete e criador original¹²». Lembrando Umberto Eco, a quem voltaremos mais à frente, o espectador é convidado a deixar de o ser, tornando-se também ele operador, instigado a agir e a construir a realidade comum, a não trair a “vocação mais íntima” das artes gráficas. E é aqui que a arte morre, abrindo-se, eclodindo.

A *Obra aberta*, tal como teorizada por Umberto Eco, foi uma das referências de Ernesto de Sousa que nela via o anúncio de um “fim dos impérios”:

11 *Idem, ibidem*, p. 36.

12 *Idem, ibidem*, p. 24-25.

(...) a obra de Eco reflecte um dos mais importantes fenómenos culturais do nosso tempo, algo de apocalíptico, cujos efeitos ainda não alcançaram todas as suas consequências sociológicas e etnológicas. É qualquer coisa como o fim de um império que precede o fim de todos os impérios. Qualquer coisa que podemos formular (e assim o têm feito os mais diversos pensadores e filósofos) de maneiras diversas. Enunciemos algumas:

- Desaparição da ideia de centro. Ou: fim da utopia negativa de que o mundo tem um centro.
- Fim da ideia de Ordem. Ou: fim da concepção de uma ordem subjacente à aparente desordem do mundo, justificação do caos como máscara de um paraíso perdido. Que seria necessário reencontrar.
- Morte de Deus (Hegel).
- Dessacralização¹³.

Nestes fins, outras coisas emergem: a arte como processo, efémero e acaso; o desaparecimento de barreiras fundamentais entre a arte e a vida; a emergência de práticas artísticas e de modos de expressão que se libertam de enquadramentos e estruturas anteriores; a dimensão didáctica da arte, que é um processo singular no âmbito de um processo mais amplo de sujeitos e sociedades em processo de mudança de civilização; o desmantelamento de hierarquias; a convocação da percepção para a realização da obra ou como parte integrante da obra, em sintonia com a posição fenomenológica; o primado do prazer e, finalmente, uma «(...) utopia ao serviço do presente»¹⁴.

A arte moderna e de vanguarda surgem na perspectiva de Ernesto de Sousa como tendo um fundamento: o da liberdade. A sua morte, que entendemos aqui como movimento de transformação/transmutação, era indispensável para que se desse a sua realização no espaço político de vivência comum. Morrer a arte para que o fundamento se espraie para além dos objectos-veículos de intimidade, de consciência íntima, em direcção a esse mesmo espaço político de vivência em comum. Qual círculo da serpente ouroboro, morrer para viver no quotidiano:

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 humano¹⁵.

13 *Idem* - A ordem, o acaso e a festa. In JUSTO, José Miranda (org.) - *Oralidade, futuro da arte? E outros textos, 1953-87/Ernesto de Sousa*. Op. cit., p. 221.

14 *Idem*, *ibidem*, p. 222.

15 *Idem* - Artes gráficas, veículo de intimidade. Op. cit., p. 34.

O fim da arte, não como um término, mas como uma finalidade não instrumental, não determinada, mas deixada em aberto, acolhendo as múltiplas possibilidades da experiência, ilustrada com o exemplo da laranja - e por isso também o zero na *Alternativa*, o zero como potencialidade. Por isso, Ernesto de Sousa não se esquece de lembrar a necessidade de manter activos, tanto o conflito entre o abstracto e o concreto, como o carácter ambíguo de toda a imagem.

As artes gráficas encontram neste ensaio de Ernesto de Sousa a corrente filosófica *hegeliana* pela qual a morte da arte é a sua realização e, por isso, superação – a arte como um percurso, uma fase na libertação e na concretização do espírito; a sua dimensão sensível, dos sentidos, que depois se espraiava em acto. Em Ernesto, «(...) a imagem artística pode ser criadora de humanidade, “fazer” um mundo novo», pois partindo de um «(...) impulso criador individual, tem com frequência uma efetivação altamente colectiva¹⁶». Se, para Ernesto de Sousa o fundamento da arte é a liberdade, esta é para se realizar em vida, para existir em acto, e não presa numa evocação em cartazes que, se devidamente escutados, «(...) chamam, apitam, zunzem, estrilham, rangem, guincham, vociferam, ululam, uivam».

É também em Hegel que Ernesto de Sousa diz «(...) encontrar uma visão de conjunto entrelaçada com uma visão do mundo¹⁷», um entrelaçamento onde a arte tem lugar

(...) pela sua função, pelo seu entrelaçamento mais íntimo com a vida prática, é através das artes gráficas que podemos entrever o futuro, ao menos como hipótese, onde um novo sincretismo expressivo corresponderá à “morte da arte”, como actividade singular e distinta das restantes actividades humanas¹⁸.

Nesta possibilidade de tudo ser absolutamente estético, de a arte “morrer”, porque se dissolve e se realiza na vida quotidiana, Ernesto revela um desejo de se religar a um tempo onde esta continuidade, esta dissolução contínua, esta morte em processo contínuo, estava presente na vida das sociedades. No texto *Oralidade, futuro da arte?* encontramos também uma reflexão acerca dos *media*, próxima da que ocorre no ensaio *Artes gráficas, veículo de intimidade*, onde se aspira a uma linguagem universal e os *media* eram tidos como zona de confluência de todos os meios de expressão. Neste texto, relembra também a capacidade, antiga (e que, suspeitamos, esteja na base do seu interesse pelas artes populares e de outras culturas, em particular a africana), de agência dos objectos e das palavras. Tal como os humanos, estes agem. É a essa recuperação dessa capacidade de agir das pessoas, dos objectos e das imagens que Ernesto apela, para o futuro:

16 *Idem, ibidem*, p. 29.

17 *Idem, ibidem*, p. 33.

18 *Idem, ibidem*, p. 34.

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 na vida quotidiana. Dessacralizados, voltarão a ser tão decisivos como a mais ínfima pincelada que o pintor realizou no seu quadro¹⁹.

Poderemos hoje imaginar as “artes gráficas” com que nos cruzamos no quotidiano, nos *media*, nas redes, a fazer este caminho optimista, agindo e tendo por vocação íntima a liberdade, capazes de nos implicar na construção da realidade comum? As propostas de Ernesto de Sousa são também uma utopia para o presente, uma lente, uma imagem crítica, através da qual podemos olhar para a realidade actual. Por que processos turbulentos esta liberdade se dá e que revoluções de percepção necessitam, inclusivamente no que diz respeito ao seu entendimento? A imagem tem esta ambiguidade fundamental que é a de ser “presença do ausente”. Em *Artes gráficas, veículo de intimidade* a imagem artística é apresentada como tendo uma singularidade própria, uma “personalidade” que faz com que nela ressoe «(...) tudo o que sabemos da coisa representada, mas ela reveste-se do dinamismo agudo da sua presença, e dessa presença lhe vem todo um passado e um projecto de futuro»²⁰. Escrita, como nestas páginas, nas páginas de *Artes gráficas, veículo de intimidade* em cartazes, Liberdade é uma imagem – vocação futura ou desaparecimento?

«Ouves-me?».

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA., VV. – *Your Body is My Body: Coleção de Cartazes de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015. [Catálogo da exposição].
- NOGUEIRA, Isabel – *História da arte em Portugal: do Marcelismo ao final do século XX*. Lisboa: Bookbuilders, 2021.
- SANTOS, Rui Afonso – My body is your body – O meu corpo é o teu corpo. In *Your Body is My Body: Coleção de Cartazes de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015, p. 78-79. [Catálogo da exposição].
- SOUSA, Ernesto de – *Artes gráficas, veículo de intimidade*. In *Your Body is My Body: Coleção de Cartazes de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015, p. 23-40. [Catálogo da exposição].
- A ordem, o acaso e a festa. In JUSTO, José Miranda (org.) – *Oralidade, futuro da arte? E outros textos, 1953-87/Ernesto de Sousa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 219-223. [entrevista a Fernando Tunhas] – Evolução de Ernesto de Sousa: do azul da Prússia à redução eidética. In JUSTO, José Miranda (org.) – *Oralidade, futuro da arte? E outros textos, 1953-87/Ernesto de Sousa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 75-79.
- Oralidade, futuro da arte? In JUSTO, José Miranda (org.) – *Oralidade, futuro da arte? E outros textos, 1953-87/Ernesto de Sousa*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011, p. 23-42.

19 *Idem* - Oralidade, futuro da arte? *Op.cit.*, p. 41.

20 *Idem* - Artes gráficas, veículo de intimidade. *Op. cit.*, p.26.





Fotografias da instalação *Olympia* (pormenor), Ernesto de Sousa, 1979.
Instalação composta por fotografias (41 elementos, cor, 18 × 24 cm),
textos (7 elementos, impressão dactilográfica a preto e branco) e um poema-statement.
Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.



"Dissolução", série "Alquimigramas"
ARTE CULTURA VISUAL N.2 2021 — Centenário de Ernesto de Sousa (1921-1988)

*Dissolução, série Alquimigramas, Ernesto de Sousa, 1986.
Exposição Esse Ouro Dantes. Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa.*

ISSN:



b
—
a

ciêba

belas-
artes
ulisboa

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

21884 — 8130