

**Em louvor das *impurezas* na historiografia da arte: Ernesto de Sousa e o estudo da escultura portuguesa**

**In praise of *impurities* in the historiography of art: Ernesto de Sousa and the study of Portuguese sculpture**

**Maria Manuela Restivo**

**Como citar:**

RESTIVO, M.M. Em louvor das *impurezas* na historiografia da arte: Ernesto de Sousa e o estudo da escultura portuguesa. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3, p.265-283, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4619>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4619>.

**Imagem:** Cartaz da Oficina Arara a partir das imagens de Ernesto de Sousa, 2017. Cortesia Oficina Arara/Matéria Prima.

## Em louvor das *impurezas* na historiografia da arte: Ernesto de Sousa e o estudo da escultura portuguesa

In praise of *impurities* in the historiography of art: Ernesto de Sousa and the study of Portuguese sculpture

Maria Manuela Restivo\*

### Resumo

O presente artigo foca-se nas investigações de Ernesto de Sousa (1921-1988), artista e teórico da arte, em torno da escultura portuguesa. Argumenta-se que a pesquisa que realizou, quer pelas vertentes em que se desenrolou quer pelas metodologias utilizadas, apresenta ecos warburgianos evidentes e, conseqüentemente, deve ser inserida numa historiografia da arte *alternativa*, que aqui se conceptualiza através do conceito de *impurezas*. Desenvolvendo um modo distinto de perspetivar a arte portuguesa, baseado quer numa diferente percepção do tempo histórico quer no nivelamento entre arte popular e arte erudita, Ernesto de Sousa inaugura um novo caminho na historiografia artística portuguesa.

### Palavras-chave

Ernesto de Sousa. Impurezas. Arte popular. Polarização.

### Abstract

This article focuses on the investigations of Ernesto de Sousa (1921-1988), artist and art theorist, around Portuguese sculpture. It is argued that the research he carried out, regarding both the aspects in which it was developed and the methodologies he used, presents evident warburgian echoes and, consequently, should be inserted in an alternative historiography of art, which is conceptualized here through the concept of impurities. Developing a different way of looking at the history of Portuguese art, based either on a different perception of historical time and on the leveling between popular art and erudite art, Ernesto de Sousa opens a new path in Portuguese artistic historiography.

### Keywords

Ernesto de Sousa. Impurities. Folk Art. Polarization.

Em 1872, Friedrich Nietzsche (1844-1900) manifestava-se contra o que considerava constituir uma presença excessiva da história na vida quotidiana (Guerreiro, 2000). Este excesso de história traria consequências diretas no aniquilamento das forças criativas dos indivíduos, mas, mais que isso, poderia levar à decadência de povos e civilizações. Perante este risco, Nietzsche advogava, em contrapartida, a importância do esquecimento e o seu papel terapêutico, defendendo a ancoragem no que via como uma potência supra-histórica: a arte. “Há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, que prejudica o ser vivo e acaba por o aniquilar, quer se trate de um homem, de um povo ou de uma civilização” (Nietzsche *apud* Guerreiro, 2000: 82).

Como refere António Guerreiro, Nietzsche expressava desta forma a sua crítica à concepção oitocentista da história que, baseada numa analogia com o desenvolvimento biológico, perspetivava o desenvolvimento da humanidade como uma sucessão de etapas ou momentos que se vão sobrepondo no decorrer de uma linha contínua, encaminhando-se para um fim. Esta crítica, continua o autor, não se dirige apenas à forma de pensar a história, mas é extensível ao exercício historiográfico e, no que aqui interessa particularmente, à historiografia da arte. Também a historiografia da arte se baseou na mesma concepção de uma linha evolutiva, procurando a identificação de épocas ou estilos, marcados por obras-mestras, que se iam sucedendo uns aos outros, em fases de grandeza e decadência.

É geralmente atribuído a Johann Joachim Wincklemann (1717-1768), considerado como o primeiro historiador moderno da arte, a responsabilidade pelo refinamento da concepção teleológica da história no campo da arte – iniciado já, ainda que indiretamente, por historiadores de épocas anteriores, como por exemplo Giorgio Vasari (1511-1574) – razão pela qual ele tem vindo a ser amplamente revisitado (e criticado) nas últimas décadas. É a ele que se atribui o gesto de sistematização que funda a disciplina da história da arte no seu sentido moderno, sendo também um dos primeiros a operacionalizar o conceito de estilo: “o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos (...), ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou” (Didi-Huberman, 2013: 15).

Uma oposição radical ao pensamento de Wincklemann tem vindo a ser detetada em Aby Warburg. Warburg foi um historiador de arte judeu-alemão que viveu entre 1866 e 1929, que se tem tornado particularmente relevante nas últimas décadas – quer no campo da história da arte, quer no da produção artística contemporânea – devido em grande medida ao trabalho de investigação realizado por Georges Didi-Huberman sobre a obra de Warburg, com destaque para o livro *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013) [2002]. Mas o que torna Warburg tão cativante para a produção atual? Sem entrar plenamente na complexidade da sua obra, é, contudo, possível afirmar, seguindo Didi-Huberman, que Warburg “deslocou a história” (2013: 33), quebrando qualquer modelo de temporalidade cronológica e abrindo a história da arte a outros campos do saber. A produção artística deixa de ser colocada numa linha de sucessões ou estádios, desembaraçando-se do modelo biológico, para passar a operar por meio de saltos ou descontinuidades, que Warburg vai denominar de *Nachleben*, que por sua vez Didi-Huberman traduzirá (e interpretará) como sobrevivências. Não se trata de abandonar a tentativa de enunciação de problemas fundamentais da história da arte, mas, antes, de deixar de procurar neles uma lei geral ou uma essência fundadora. Para responder à questão colocada, dir-se-á que uma das características que em Warburg agrada à geração atual é o abandono – precoce ou mesmo profético, segundo Didi-Huberman (2013) – do gesto positivista, que procura a ordem e a classificação, a estrutura e a continuidade, para abraçar, ao inverso, as ruturas e as descontinuidades, as quebras e os deslocamentos. Mais concretamente, este tipo de perspetiva, que recorre significativamente a um vocabulário deleuziano (não por acaso outro autor

celebrado na prática artística contemporânea) permite que a história – seus objetos, símbolos e imagens – seja *livremente* resgatada pela sua força e vitalidade, e não pelos seus contextos, culturais ou históricos.

Warburg será então considerado o fundador do que aqui, de forma algo experimental, se conceptualiza como as *impurezas*, situadas quer no domínio da história da arte quer da sua historiografia. O artigo partirá de uma reflexão sobre o conceito de *impurezas*, seguindo-se um ensaio do que poderia constituir a sua genealogia. Depois, centrar-se-á no trabalho que Ernesto de Sousa devolveu sobre a escultura portuguesa, procurando, via Warburg, detetar as suas *impurezas*.

A conceção de *impurezas* que aqui se desenvolve é baseada em duas linhas distintas: no conceito de *tempos impuros* Didi-Huberman (2013) e no dualismo pureza/impureza na aceção que lhe atribuiu Mary Douglas, no seu livro *Pureza e Perigo* (1991). O conceito de *tempos impuros*, que Didi-Huberman detetou em Warburg, é particularmente adequado para pensar uma história não teleológica e não evolucionista, que abandona a conceção de tempo linear e de desenvolvimento para abraçar as descontinuidades e as conexões. Mas ele apoia-se igualmente na conceção de Mary Douglas de que a impureza constitui “uma espécie de compêndio de elementos repelidos pelos nossos sistemas ordenados” (1991: 50). Trata-se “de uma categoria residual, rejeitada pelo nosso esquema habitual de classificação” (*Ibidem*: 51). A impureza será assim a anomalia, o que fica de fora, o que não tem lugar num determinado sistema. Concebemos as *impurezas*, no âmbito do presente artigo, como aquilo que foi sendo rejeitado por uma história da arte teleológica, baseada no desenvolvimento cronológico da sucessão de estilos, e que priorizou a produção artística ocidental erudita em favor de todas as outras. As *impurezas* são aqui de ordem simultaneamente temporal e formal: no primeiro caso, elas representam uma conceção do tempo histórico não linear, que opera por saltos e descontinuidades; no segundo, elas permitem designar um conjunto de formas artísticas que foram sucessivamente recusadas por uma história oficial: a produção artística extra-ocidental, a arte popular e a de autodidatas. A escrita deste artigo parte da convicção de que é importante detetar essas *impurezas* e cerebrá-las, pensando no que elas podem trazer para o exercício da historiografia artística no século XXI.

### **Ensaio de uma genealogia das *impurezas***

Um certo descontentamento com a narrativa historiográfica *dominante* não emergiu apenas nas últimas décadas – ainda que se manifeste nestas com particular acuidade, no contexto dos movimentos de descolonização – mas foi sendo partilhada por diferentes agentes em determinadas circunstâncias. Cartografar esses agentes e circunstâncias – ainda que aqui o façamos de forma conscientemente breve e provisória – é o que nos propomos fazer nesta secção, apontando um conjunto de momentos em que as *impurezas* parecem emergir na historiografia da arte. Este exercício de mapeamento, de carácter genealógico, incide sobre agentes (teóricos, curadores) que, pelo seu pensamento e/ ou ação, se ocuparam de pensar, refletir ou expôr arte; ou seja, não apenas os que assumiram o exercício historiográfico como tarefa principal, mas os que contribuíram, acidental ou deliberadamente, para a construção de uma história da arte não limitada à arte erudita ocidental, procurando abrir o campo a outras metodologias e outras formas artísticas.

Não é um objetivo desta secção a investigação exaustiva da obra de cada autor, mas antes, recorrendo à recolha de algumas ideias essenciais, desenhar a sua contribuição para a *abertura* da história da arte, o seu deslocamento. Significativamente, muitos destes pensadores estabeleceram, por vias diversas, uma aproximação à antropologia. Nas palavras de Didi-Huberman, “a antropologia deslocou e desfamiliarizou – inquietou – a história da arte” (2013: 39), seja pelo recurso a referências e

problemáticas teóricas desta disciplina, seja pelo estudo da produção artística de sociedades não ocidentais, muitas vezes baseado na deslocação real e na permanência nesses lugares. É célebre, por exemplo, a viagem de Aby Warburg ao território Hopi no Novo México em 1895 (Alain-Michaud, 2013: 24), encarada como fundamental para o desenvolvimento do seu pensamento e obra. Pensando ainda nas relações entre a historiografia da arte e a antropologia, lembre-se a *Kulturwissenschaft de Warburg* (Santos, 2007), a ciência universal da cultura, que em muito extravasa o estudo das formas estéticas para abarcar diferentes civilizações, zonas geográficas e práticas culturais.

Para além do trabalho primordial de Warburg, é relevante mencionar George Kubler (1912-1996), historiador estadunidense que, contrariamente aos autores anteriormente mencionados, que sempre mantiveram um lugar relativamente marginal na academia, esteve desde cedo ancorado na Universidade de Yale, sendo que o seu trabalho recebeu rapidamente atenções e elogios. Para este autor, não se trata tanto do abandono da ideia da história da arte como linha contínua, ideia de que Kubler de facto não prescindiu, mas da sua convicção de que “a arte pode ampliar-se até abarcar toda a gama de coisas feitas pelo homem” (Kubler, 1988: 58), propondo a substituição de uma história da arte por uma história das coisas. As suas pesquisas abarcaram diferentes espaços e temporalidades, tendo-se debruçado sobre arquitetura mexicana do século XVI, arte pré-colombiana (na sua designação), ou arquitetura vernacular portuguesa, que definia como arquitetura chã, as quais o obrigaram a residir, por curtos períodos de tempo, no Perú, México e Portugal. Aproximando-se convictamente da disciplina antropológica, tendo em Alfred Kroeber (1876-1960) uma das principais referências, a Kubler se deve a vontade de fazer uma história sem nomes, criticando o conceito ocidental do artista genial (Correa, 1988) e a divisão entre artes maiores e menores, eruditas e populares.

Mas não só de historiadores da arte se constrói esta *genealogia das impurezas*. Como evidenciam teorias recentes, a história da arte é também construída e constituída em museus e exposições (Greenberg *et. al*, 1996). Se nos primeiros se destaca a vertente colecionista e arquivista de organização e classificação do mundo, nas segundas são particularmente significativos os processos de construção visual com que se dá a ver ao público as obras adquiridas. Ambos os dispositivos operam, inevitavelmente, como tem vindo a ser enfatizado, por processos de organização e classificação do mundo, pela seleção dos objetos que vale a pena colecionar e mostrar, face aos outros que aí não têm lugar, por falta de interesse, beleza ou relevância, e que, portanto, ficam excluídos do registo histórico que o museu opera.

Não é incomum que pessoas com percursos profissionais mais ligados aos museus e às exposições – sem significar necessariamente uma dissociação dos problemas teóricos da disciplina, ainda que esta possa por vezes ocorrer – apresentem perspetivas sobre a arte e a sua história nem sempre correspondentes com a produção académica. Retomando a problemática que aqui interessa evidenciar, lembre-se que Alfred Barr, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), defendia a arte popular produzida por artistas autodidatas como uma das três correntes mais importantes da arte moderna (Shelton, 2015). A ele se deve, precocemente, a exposição de arte popular ou ingénua (art naïf) num Museu de Arte Moderna, e surpreende, aos olhos de hoje, não só o destaque que foi dado a este tipo de obras, mas sobretudo o lugar que ocuparam num museu de arte moderna, facto que não se verificará na Europa, salvo raras exceções, até finais do século XX. Ao lado das exposições de Henri Matisse, Paul Cézanne, Vicent van Gogh ou Paul Klee, realizaram-se no MoMA um conjunto de exposições que vêm precisamente demonstrar o destaque dado a estas formas de produção artística<sup>1</sup>. Este trabalho de *abertura* a outras formas ou criações foi continuado pelo seu

sucessor, Rene d'Hamoncourt, que dedicou algumas exposições às artes não ocidentais, com destaque para *Indian Art of the United States* (1941) e *Art of the South Seas* (1944)<sup>2</sup>.

Tal não significa que a entrada destas artes no Museu de Arte Moderna estava isenta de preconceitos; foi precisamente com base na *simplicidade*, na *inocência* e na *pureza* destas artes, adjetivos longamente associados a estas formas de arte, que elas foram *apropriadas*. Porém, é inegável que foram acompanhadas de uma valorização das suas qualidades estéticas, constituindo um momento fundamental da passagem destes objetos de artefactos a arte.

### Ernesto de Sousa e o estudo da escultura portuguesa

Ernesto de Sousa [Fig. 1] tem permanecido uma das figuras mais originais, idiossincráticas e disruptivas do panorama artístico português do século XX. Esta singularidade reside, para começar, na dupla posição que sempre ocupou, simultaneamente como artista e teórico, desdobrando-se em múltiplos papéis: foi crítico de cinema, realizador, jornalista, crítico de arte, editor, investigador, “animador de cineclubes”, “coleccionador de imagens e documentos”, “ao longo de uma vida bem vivida, em sua liberdade e boémia fantasia” (França, 1997: 37-38). Porém, nunca se vinculou a nenhuma instituição específica, antes se concretizando, pessoal e profissionalmente (adotou, como tantos artistas contemporâneos, a continuidade entre vida e trabalho) em diferentes projetos artísticos, editoriais ou expositivos, no que hoje denominaríamos como investigador e curador independente – sendo também neste aspeto um pioneiro em Portugal<sup>3</sup>.

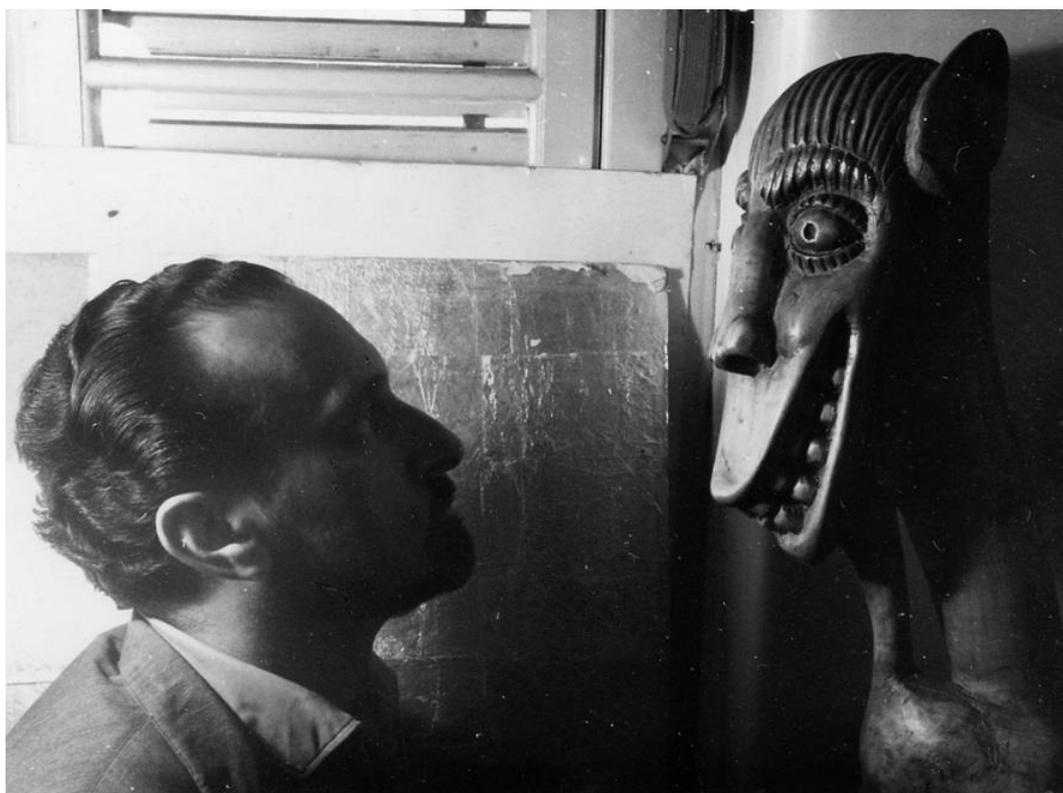


Fig 1. Ernesto de Sousa com escultura de Franklim, c. 1964. Cortesia CEMES/Espólio Ernesto de Sousa.

Na sua perspetiva, a distinção entre a criação artística e o pensamento sobre arte, entre artistas e teóricos, foi progressivamente perdendo o sentido, e em 1969 vai adotar para si a designação de

operador estético (Wandschneider, 1998a: 77), precisamente como forma de ultrapassar essas fronteiras. Mais intuitiva do que sistemática, mais entusiasmada do que coerente, a obra de Ernesto de Sousa – mas também a sua vida – continua a fascinar, como veremos, diversos artistas e investigadores, e a reverberar em diferentes momentos da contemporaneidade.

Não sendo possível neste contexto enunciar com pormenor os diferentes trabalhos a que se dedicou ao longo da vida, tal foi a sua diversidade, importa aqui, por questões analíticas e de síntese, dividir o seu percurso profissional essencialmente em três fases, focando-nos apenas no que consideramos como a segunda fase, em que se dedicou à escultura. Estas diferentes fases, porém, não devem ser vistas como balizas cronológicas rígidas e mutuamente exclusivas, mas antes como temáticas que sempre o interessaram e que ocuparam toda a sua vida, mas que se manifestaram de forma mais pronunciada em determinados momentos.

Numa primeira fase, abrangendo sobretudo a década de 1950, dedicou-se ao cinema nas suas várias vertentes, desenvolvendo a atividade de realizador, escritor e crítico, desempenhando também um papel relevante na dinamização de cineclubes (Santos, 2007). Numa segunda fase, essencialmente ao longo da década de 1960, desenvolveu investigação sobre a escultura portuguesa, tendo-se debruçado particularmente sobre a arte popular e a expressão ingénua, publicando alguns textos sobre a matéria e concretizando algumas exposições. Numa terceira fase, iniciada no final da década de 1960, abraçou a vanguarda da arte contemporânea, e o seu nome ficou definitivamente associado à chegada do experimentalismo e do conceptualismo a Portugal (Santos, 2007; Wandschneider, 1998a), trazendo e partilhando ideias com as quais contactava no estrangeiro, convidando artistas a apresentarem os seus trabalhos no país e realizando exposições que se debruçavam sobre as manifestações deste movimento em Portugal, com destaque para a exposição *Alternativa Zero*. Esta última fase do seu percurso profissional tem vindo a ser amplamente investigada nos últimos anos, tendo resultado em duas exposições fundamentais para entender o papel que desempenhou na arte contemporânea portuguesa: *Perspectiva: Alternativa Zero* (1997) na Fundação Serralves, no Porto, e *Revolution my Body* (1998) no Centro de Arte Moderna, em Lisboa.

Considerámos iniciar a fase em que aqui nos debruçamos, a segunda, em 1959, data dos primeiros textos que Ernesto de Sousa começou a publicar sobre a escultura portuguesa, na revista *Seara Nova*. Trata-se de pequenas entradas que associam uma fotografia, realizada pelo próprio, normalmente contendo pormenores de monumentos ou obras escultóricas, e curtas notas textuais, que destacam alguma característica do pormenor retratado, reforçando continuamente a necessidade de atender à escultura portuguesa. No primeiro texto, referindo que a escultura é o domínio das nossas artes plásticas menos estudado, reclama a urgência de se realizar a sua enumeração (*enumerar e ver*, é o que define como urgente), que mais tarde substituirá por inventariação, tarefa para a qual declara procurar contribuir. Indicia-se neste primeiro texto a forma como iria encarar o seu estudo da escultura: “apontaremos aqui alguns exemplos, de uma vitalidade que nada tem a ver com a questão da origem e da autoria” (Sousa, 1959a: s/p). Esta rubrica na *Seara Nova* é o primeiro resultado (público) de um registo fotográfico de obras, esculturas ou monumentos que lhe chamavam a atenção, e que Ernesto de Sousa concretizava em diversas viagens pelo país. Estas fotografias, juntamente com imagens que ia recolhendo, eram recortadas e coladas em folhas brancas, e constituíam a base para as reflexões que realizava sobre a escultura.

Mas não só a escultura portuguesa interessava a Ernesto de Sousa; desde cedo manifestou interesse por diferentes formas de produção artística para além das ocidentais eruditas. Neste âmbito, destaca-

se a *Exposição de Arte Negra* que realizou em 1946, em colaboração com Diogo de Macedo, a primeira exposição em Portugal, segundo Santos (2016), a estabelecer relações entre a arte africana e a arte moderna, expondo peças africanas pertencentes à Sociedade de Geografia de Lisboa ao lado de obras da arte moderna portuguesa: “Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, assim como reproduções de obras de artistas como Picasso e Matisse” (Wandschneider, 1998b: 40). Em 1961, organiza no Clube Universitário de Jazz a Semana de Arte e Folclore Africano (Guedes; Camecelha, 1987).

Já no que diz respeito à sua própria produção artística, como já avançou Mariana Pinto dos Santos (2007), evidencia-se desde cedo uma especial atenção à cultura popular portuguesa, que se agudiza na década de 1950, aliás condizente com o panorama generalizado, por parte de um conjunto de intelectuais com tendências políticas de esquerda, de investigação e valorização de determinadas práticas artísticas populares. Este interesse pela cultura popular manifestava-se frequentemente em duas vertentes complementares: a sua documentação, recorrendo à fotografia e ao vídeo, mas também a produção textual sobre determinadas manifestações, a par da sua apropriação para a criação artística ou literária. No caso de Ernesto de Sousa, tal tendência é manifesta, para citar apenas os exemplos mais significativos, no documentário intitulado *Natal na arte Portuguesa* (1954) e no próprio filme *Dom Roberto* (1962), dedicado a uma forma de teatro popular português (*Idem*).



Fig 2. Vista da exposição *Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Popular do Norte*, 1964. Cortesia CEMES/Espólio Ernesto de Sousa.

No contexto do seu interesse pela escultura, verifica-se um particular enfoque, em princípios da década de 1960, na escultura popular. O ano de 1964 parece ter sido especialmente fértil neste domínio,

datando desse ano dois artigos fundamentais sobre esta temática: *Para uma introdução ao conhecimento da arte popular e Conhecimento da arte moderna e popular*. No mesmo ano, organiza a exposição *Barristas e Imaginários: Quatro Artistas Populares do Norte*, na livraria Divulgação [Fig.2]. Nesta exposição apresentou trabalhos de quatro artistas populares do norte de Portugal: Rosa Ramalho, Mistério, Franklim Vilas Boas e Quintino Vilas Boas. Recorrendo a uma museografia deliberadamente rudimentar, que utiliza tijolos e tábuas de madeira como plintos, expôs as peças dos diferentes artistas procurando sobretudo demonstrar as qualidades formais dos objetos em exposição.

Esta exposição surgirá no seguimento de uma aproximação pessoal a alguns artistas populares, nomeadamente Rosa Ramalho e Franklim Vilas Boas (Wandschneider, 1998b: 67). Se a *descoberta* de Rosa Ramalho é imputada, pelo próprio Ernesto de Sousa, a António Quadros, a de Franklim Vilas-Boas é atribuída ao próprio. Na correspondência que troca com este artista popular<sup>4</sup>, é possível detetar a vontade de Ernesto de Sousa de resgatar a obra de Franklim do anonimato e torná-la credível nos meios intelectuais e urbanos por onde circulava, e onde acreditava que ela poderia vingar. Relembre-se que nesta época a arte popular era encarada sobretudo na sua componente folclórica, ou seja, enquanto manifestação pitoresca de uma expressão regional comunitária, visão propagada pelo regime do Estado Novo. Como tem sido continuamente reforçado (Santos, 2007; Leal, 2004; Restivo 2016), cabe precisamente a Ernesto de Sousa, entre outros, o desempenho de um papel fundamental na emergência da ideia de autoria na arte popular, levando inclusivamente alguns artistas a assinarem as suas peças, prática que não era comum para a maioria dos artesãos.

Durante o ano de 1964, Ernesto de Sousa atribuiu uma avença mensal a Franklim, com vista a proteger a sua produção de influências externas que poderiam, segundo o autor, conduzir à “aculturação” da sua obra, algo que se deveria procurar evitar (Santos, 2007). Após a exposição, Ernesto de Sousa vende alguns objetos dos artistas, principalmente no Porto e em Lisboa, pensando inclusivamente em profissionalizar a comercialização de escultura popular através de uma galeria, algo que nunca se veio a concretizar (*Ibidem*).

Mas o que via Ernesto de Sousa na arte popular? Em traços gerais, a ideia de um “começo absoluto” (Sousa, 1987d: 34), de uma criação sobretudo expressiva e não contaminada por constrangimentos formais ou académicas. Esta conceção insere-se no pensamento primitivista, que vê no popular o autêntico e o primordial, mais próximo da natureza; Ernesto de Sousa fala mesmo de uma reversão à oralidade e à anterioridade cultural (Sousa 1987b; 1987d). Desta forma, ele prende-se, como tantos outros autores primitivistas, num paradoxo fundamental: os preconceitos mantidos em relação à ideia de primitivo e ingénuo – a sua energia primordial, a sua pureza vital não contaminada pela civilização, a sua *immediatez*, (transposta na ligação íntima com o material escultórico), a ideia da a-historicidade do primitivo (chega a definir o “primitivo como um não-estilo”, ou “fora da evolução dos estilos”), são precisamente o que vai possibilitar a valorização e a exaltação da criação artística popular, bem como a sua apropriação pelas práticas artísticas contemporâneas. Sendo importante reconhecer a origem colonialista destas conceções – surgidas num contexto de dominação das culturas ocidentais eruditas sobre as outras, com base numa superioridade intelectual das primeiras sobre as segundas, e que as separa entre, respetivamente, razão e emoção, cultura e natureza – é contudo essencial não permitirmos que a deteção de um pensamento com raízes na prática colonial nos impeça de reconhecer a validade da obra e do pensamento de determinados autores. No caso de Ernesto de Sousa – que aliás nunca escondeu a sua militância antifascista e de esquerda, num Portugal dominado pela ditadura – é inegável a importância do seu contributo para o que se pode perentoriamente denominar como a

democratização do campo artístico português, precisamente com base no resgate que realiza das obras populares.

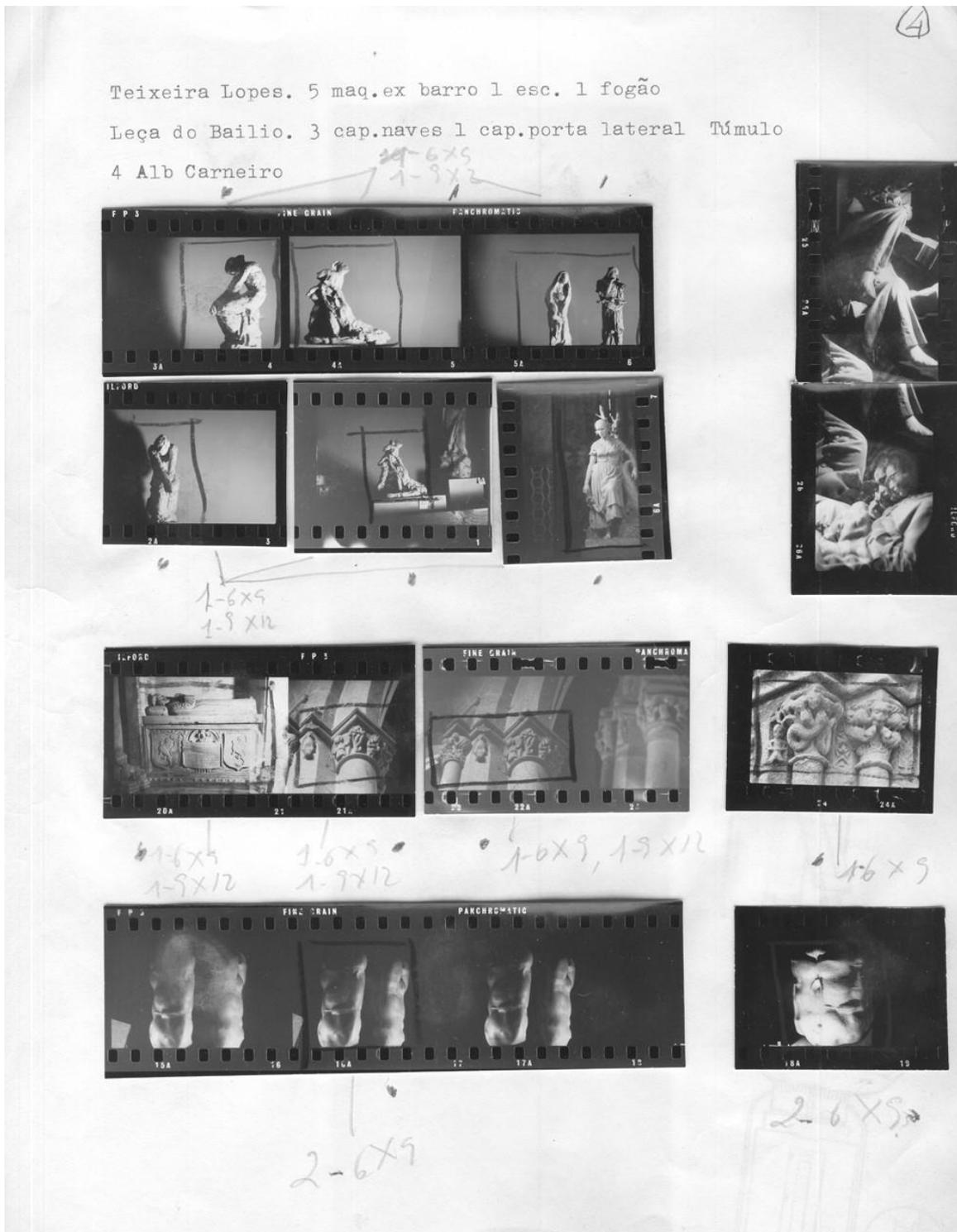


Fig. 3. Estudos comparativos de escultura portuguesa (relatório para a Fundação Calouste Gulbenkian), c. 1966. Cortesia CEMES/Espólio Ernesto de Sousa.

Em 1965, é publicado *Para o estudo da escultura portuguesa*, um livro-álbum, tal como o próprio Ernesto de Sousa o define, que condensa o trabalho de mapeamento e documentação da escultura portuguesa já iniciado em 1959, nas páginas da *Seara Nova*. São as imagens que ocupam o lugar de destaque, acompanhadas de pequenos textos, que oscilam entre o registo historiográfico e poético, que aliás será uma das características de toda a aproximação de Ernesto de Sousa à produção artística. Trata-se de um objeto absolutamente singular, que não encontra paralelo na produção historiográfica portuguesa e ao qual não se tem dado a devida atenção. O objetivo do livro consiste na documentação da escultura portuguesa, apresentando já um especial enfoque na escultura de expressão popular. O método utilizado era a manipulação fotográfica (utilizando cortes, reduções ou ampliações, que designava por *estética do fragmento*) que funcionará como ferramenta de investigação estética, permitindo aceder a uma certa *essência* da escultura portuguesa (uma expressão sua), ou seja, a um conjunto de evidências ou invariantes sobre a escultura que a fotografia permitia tornar visíveis [Fig.3].

Reconhecemos aqui, se não uma alusão direta, pelo menos uma aproximação acentuada ao trabalho de André Malraux e à forma como este encarava a fotografia enquanto instrumento<sup>5</sup>. No seu *Le Musée imaginaire* (O museu imaginário), texto publicado pela primeira vez em 1947, Malraux adverte para a transfiguração da escultura operada pela fotografia: “o enquadramento de uma escultura, o ângulo sob o qual é admirada, e, sobretudo, uma iluminação estudada (...) confere muitas vezes um carácter imperioso ao que até então apenas era sugerido” (Malraux, 2000: 84). Ernesto de Sousa afirmará que a utilização da fotografia é uma proposta de experiência estética em si mesma (Sousa, 2014 [1966]), afirmando posteriormente que o seu método de trabalho é o da estética experimental. Seria no livro de arte – ferramenta fundamental para a experiência da arte no século XX – que as imagens das obras seriam reproduzidas, implicando, nesse processo, uma transformação dos seus sentidos, “ora episódica, ora considerável” (Malraux, 2000: 88)<sup>6</sup>. As obras perdem a escala, sofrendo, na sua reprodução planificadora (que achata objetos tridimensionais), processos de redução e ampliação, e “objetos muito diferentes, reproduzidos numa mesma página, perdem a cor, a matéria, as dimensões, em benefício de um estilo comum” (*Ibidem*: 86). Malraux dá ainda um passo adiante: este processo de comparação de obras díspares torna as artes menores rivais das artes maiores, abalando as hierarquias vigentes. Concomitantemente, Malraux teoriza sobre o fragmento que, “valorizado pela apresentação e por uma iluminação selecionada” (*Ibidem*: 102) se torna um agente essencial da circulação da arte na sua versão impressa, que não é mais do que um equivalente direto da “estética do fragmento” que Ernesto de Sousa defende e adota<sup>7</sup>, e que tem a sua maior realização no livro *Para o estudo da escultura portuguesa*.

De facto, este livro parece condensar especialmente bem a perspetiva ideossincrática que Ernesto de Sousa apresenta da escultura portuguesa: nele encontramos uma invulgar justaposição de objetos escultóricos de diferentes espaços e tempos, do românico ao barroco, onde as obras eruditas são colocadas lado a lado com obras populares ou mesmo com esculturas africanas [Fig.4]. Paralelamente, para além do original método de manipulação fotográfica já explicitado, este livro-álbum incorpora ainda a atitude de investigador-artista que Ernesto de Sousa parece ocupar: ele reclama uma aproximação *emocional* à própria escultura, claramente visível na ideia de uma “documentação emotiva: aquém e além do inventário sistemático” (1965). Trata-se de um objeto poderoso que ocupa o lugar quer de um livro teórico quer de uma obra artística, sendo nesta aceção uma das obras mais bem conseguidas de Ernesto de Sousa, precisamente por alcançar plenamente a sua conceção invulgar de reflexão teórica-criação artística, procura “científica” de regularidades e abordagem emocional aos objetos a que se dedica<sup>8</sup>. Interessa por isso reter a sua *força* na qualidade de objeto heterogéneo, capaz de perspetivar

a escultura de uma forma que extravasa o tempo histórico linear, ultrapassando as convencionais classificações estilísticas<sup>9</sup>.

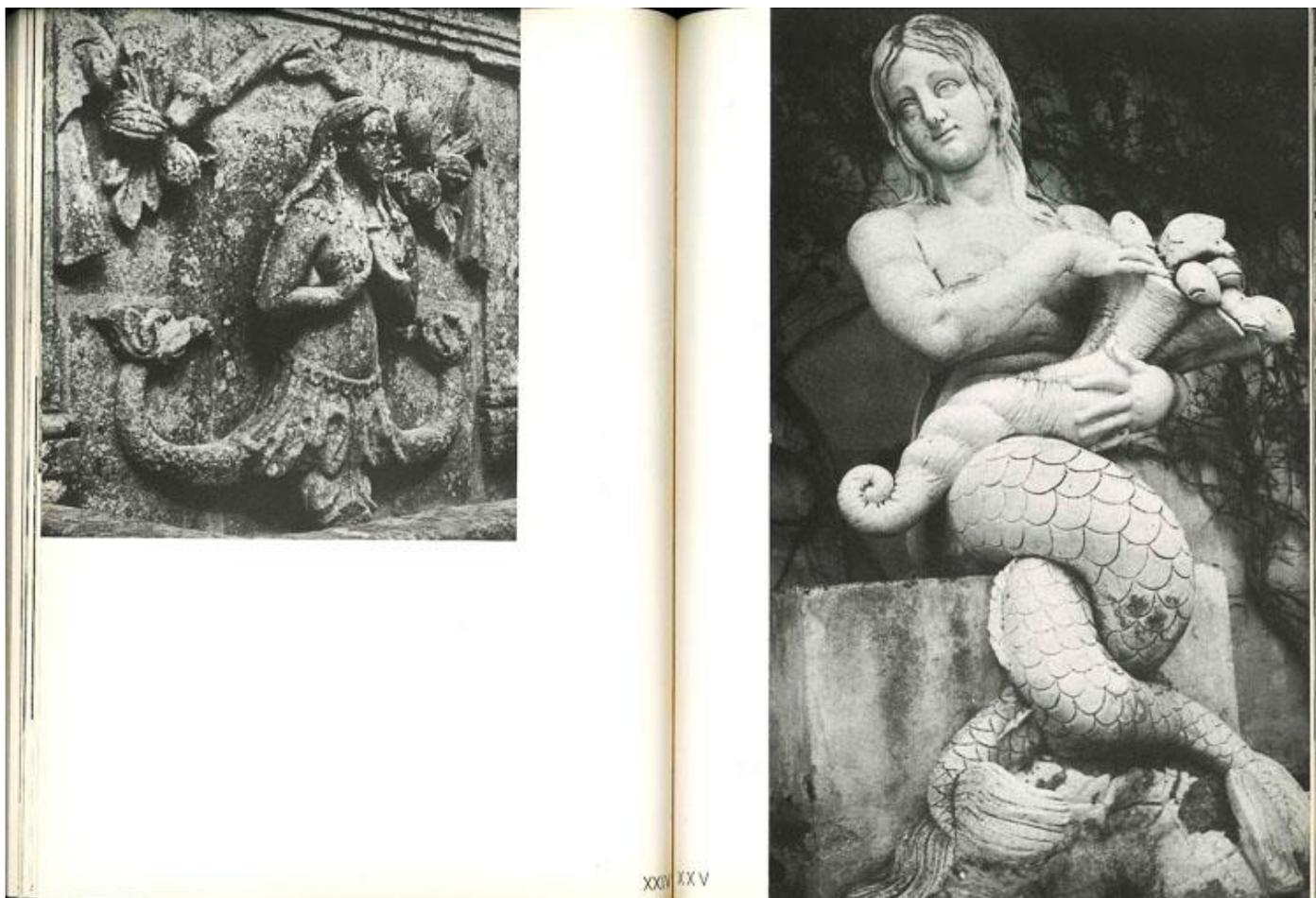


Fig. 4. Fotografia do livro *Para o estudo da escultura portuguesa*, 1965. Cortesia António Bracons.

De forma a prosseguir este projeto científico-artístico de documentação da escultura portuguesa, Sousa concorre a uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, que o financiará de outubro de 1966 a setembro de 1968<sup>10</sup>. A investigação foca-se precisamente no estudo da “escultura portuguesa de expressão popular”, numa perspetiva sincrónica e diacrónica. Esta deve incluir não só a arte popular atual, mas também a histórica, como “a maior parte da nossa escultura românica e escultura arcaizante de outros períodos” (Sousa, 2014: 86). Surge assim a oportunidade de consolidar e aprofundar quer uma temática, quer uma metodologia que foi desenvolvendo informalmente em anos prévios. Mediante a análise dos relatórios que escreveu para a Fundação Calouste Gulbenkian, é possível aceder aos objetivos de Ernesto de Sousa, bem como às principais referências teóricas e metodológicas de que se recorre de forma algo desprendida e até, de um certo ponto de vista, leviana, como era, aliás, característico de todo o seu trabalho de pesquisa teórica. É o próprio que o admite quando afirma: “não nos preocupou a realização de uma mistura eclética de conceitos e métodos” (Sousa, 2014: 55). Trata-se de uma atitude conscientemente adotada, que se relacionava com uma certa rebeldia contra o academismo que foi manifestando ao longo do tempo, a que opunha o entusiasmo enquanto atitude

fundamental de encarar a sua obra, aliás como a sua vida<sup>11</sup>. Os conceitos teóricos eram usados de forma operativa para apoiar o seu pensamento, e não procuravam o seu entendimento exaustivo.

Os objetivos dos seus estudos são teoricamente refinados nos relatórios, e são definidos como uma “perspetiva fenomenológica da escultura portuguesa de expressão popular, nas ordens sincrónica e diacrónica” (*Ibidem*: 51). O método, “a mediação fotográfica e, eventualmente, cinematográfica (...)” (*Ibidem*). Referenciando Claude Lévi-Strauss, Edmund Husserl, Paul Ricoeur e Jean-François Lyotard, recorre à fenomenologia e ao estruturalismo: da primeira seria marcante uma “atitude” para com o objeto de estudo – o olhar primeiro, a perceção ingénuo e não mediada; e do segundo a construção de “essências” inerentes à escultura de expressão popular: “procuramos a essência de um tema, ou de uma forma, dando assim um carácter de rigor às respetivas conclusões, à investigação estética e iconográfica, no nosso caso” (*Ibidem*: 55). Porém, a procura das “essências” é formalizada como um projeto de futuro, dado que a construção de estruturas ou invariantes só seria possível após a primeira fase de pesquisa, “só depois de se ter estabelecido com certa segurança semiológica, um número razoável de espécies” (*Ibidem*: 70). A pesquisa seria feita recorrendo a trabalho de campo (com prospeção fotográfica e, por vezes, cinematográfica), a partir de entrevistas com artistas populares, e, por outro lado, continuando o trabalho teórico e de sistematização (*Ibidem*: 51).

Aquando do pedido de renovação da bolsa, os objetivos da investigação são clarificados e reforçados: a definição de um método de trabalho e de um conceito de escultura de expressão popular; o estabelecimento de monografias sobre alguns escultores de expressão popular atuais; a identificação da obra de três escultores populares de alcance histórico e o estabelecimento das bases de um estudo paradigmático do manuelino<sup>12</sup> e, em especial, da escultura manuelina de expressão popular<sup>13</sup>.

Desta investigação resultou um *corpus* considerável de documentos, textos, fotografias e registos sonoros que permanecem no espólio de Ernesto de Sousa. As monografias de alguns artistas populares que pretendia publicar nunca foram concretizadas, nem alguns dos livros que refletiam mais aprofundadamente ora sobre a escultura, ora sobre o ingénuo e o popular na arte portuguesa. Entre estes, encontra-se: *Teoria geral da forma*, onde teorizava sobre a “fenomenologia da matéria”, em que defendia que o escultor popular está mais próximo da matéria, enquanto que no académico a liberdade do gosto se perde<sup>14</sup>; *Uma renascença de fronteira e O Romantismo e a sensibilidade ingénuo*, ainda que algumas das ideias que aqui pretendia desenvolver fossem publicadas em artigos posteriores (Santos, 2007). Paralelamente, várias ideias e pensamentos ficaram igualmente por publicar, como atestam os seus múltiplos escritos guardados em arquivo, destacando-se aqui *O ingénuo e o popular, o primitivo e o selvagem: ensaio de definição e método*<sup>15</sup>.

A entrada da década de 1970 foi marcada, no seu percurso, por um interesse acentuado pela arte contemporânea, que lhe parecia oferecer respostas para as suas inquietações existenciais e estéticas, deixando o estudo da escultura para segundo plano e, talvez por essa razão, tanto material tenha ficado por publicar.

### **As impurezas de Ernesto de Sousa e seus efeitos na contemporaneidade**

No contexto deste artigo, temos vindo a utilizar o conceito de *impurezas* para designar um conjunto de posicionamentos que desafiam, por um lado, a conceção evolucionista e teleológica da história, e por outro, a supremacia da arte ocidental erudita na conceptualização de uma história da arte. Após a análise do trabalho desenvolvido por Ernesto de Sousa no âmbito da escultura portuguesa, constatamos a presença de *impurezas* na sua obra, precisamente na dupla aceção (temporal e formal) que temos

vindo a desenvolver. A busca dessas *impurezas* foi revelando, curiosamente, ecos warburguanos evidentes, detetados inclusivamente em certas correspondências biográficas. Ambos mantiveram, nem sempre por vontade própria, uma certa marginalidade no campo da história da arte nos respetivos contextos, nunca se tendo vinculado a nenhuma instituição. Ambos pensavam o exercício historiográfico da arte como um processo em constante desenvolvimento, rebelde a um fechamento conclusivo. Warburg, diz-nos Didi-Huberman, “sempre se recusou a fechar uma síntese, o que era um modo de sempre adiar o momento de concluir, o momento hegeliano do saber absoluto” (Didi-Huberman, 2013: 61). A mesma resistência a uma síntese final parece ter ocorrido em Ernesto de Sousa, cuja obra se classifica muito mais no seu esforço de abertura constante, de procura incessante de novas produções artísticas, pelo puro prazer da descoberta contínua. Não tanto para criar uma síntese, que ia progressivamente adiando (visível nos relatórios que escreveu para a FCG), mas mais para documentar e inventariar muitas obras que considerava praticamente desconhecidas.

Outra correspondência entre Aby Warburg e Ernesto de Sousa reside no lugar que a imagem ocupa na obra de ambos. A componente visual ultrapassa a mera dimensão de ilustração para assumir uma centralidade primordial na construção do conhecimento; trata-se do gesto de pensar, não apenas com, mas a partir das imagens, numa história da arte feita de imagens. Para quem se familiariza com a obra de ambos, as fichas de estudo de Ernesto de Sousa sobre a escultura [Fig.3] não deixam de relembrar as pranchas do Atlas Mnemosyne de Warburg.

Foi Mariana Pinto dos Santos (2007), quem primeiramente detetou ecos de Aby Warburg no pensamento de Ernesto de Sousa. O contacto de Ernesto de Sousa com Warburg, especula a autora, poderia ter surgido na obra de Kenneth Clark. Este historiador da arte assistiu a uma conferência de Warburg no ano de sua morte (1929), e terá procurado transpor algumas das suas ideias, ainda que apenas parcialmente entendidas, no seu livro *O Nu*, onde esta temática é abordada enquanto forma e não conteúdo (Santos, 2007: 121). Este livro é traduzido para português por Ernesto de Sousa em 1964. Não questionando os efeitos desta obra em Ernesto de Sousa, parece-nos, porém, que os ecos warburguanos encontrados neste autor se desenvolveram de uma forma sobretudo intuitiva, devedores em grande parte das próprias idiossincrasias da sua vida e obra; mas também, à semelhança dos agentes citados anteriormente, devido a um descontentamento generalizado com a história da arte tal como era maioritariamente concebida e praticada.

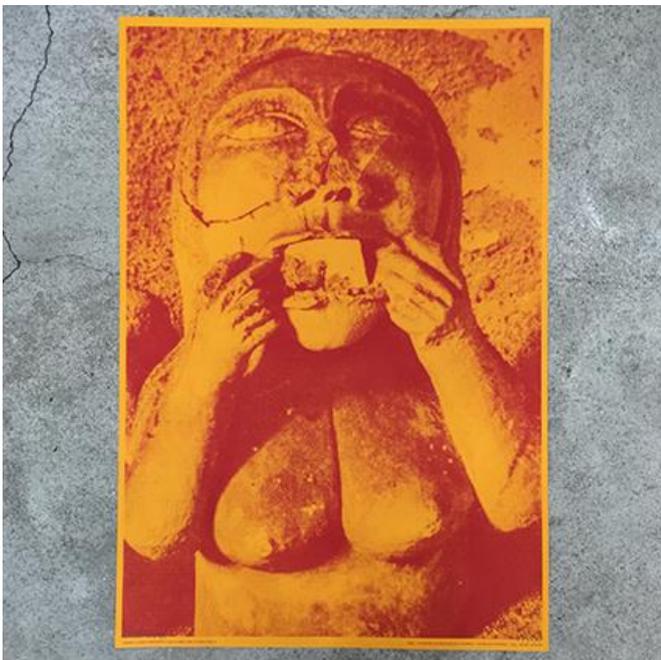
Segundo Mariana Pinto dos Santos (2007), é no conceito de ingenuidade desenvolvido por Ernesto de Sousa que o pensamento de Warburg mais se faz sentir. Para esta autora, o conceito de ingenuidade será fundamental para entender o percurso teórico de Ernesto de Sousa, que, associando a ingenuidade encontrada na arte popular com a ideia de ingenuidade voluntária desenvolvida por Almada Negreiros, assumirá a defesa desta enquanto atitude na prática artística e biográfica (*Ibidem*). Ao procurar incessantemente a forma ingénua ou popular na escultura portuguesa, (que definirá como uma de suas *essências*, se não mesmo a sua *essência fundamental*)<sup>16</sup>, Ernesto de Sousa extravasa fronteiras artísticas – porque se detém quer nas obras eruditas quer nas populares – e temporais, porque a sua busca se concretiza, como o próprio afirma, na sincronia e na diacronia. Focando-se simultaneamente no romantismo, no românico, no manuelino, no barroco, torna-se “o atravessa paredes da história” (Didi-Huberman, 2013: 12), expressão utilizada por Didi-Huberman para caracterizar o trabalho de Warburg. A ingenuidade constituirá assim a *pathosformel* de Ernesto de Sousa (Santos, 2007).



Figs. 5 e 6. Fotografias da exposição *Ernesto de Sousa e a arte popular – Em torno da exposição barristas e imaginários*, 2014. Cortesia Centro Internacional das Artes José de Guimarães.

Mas esta atitude de atravessar as paredes da história que Ernesto de Sousa concretiza, extravasa, parece-nos, a busca da ingenuidade. Ela é extensível a toda a sua perspectiva sobre a arte portuguesa, visível especialmente nos estudos que concretizou sobre a escultura, onde parece *baralhar* os tempos históricos e as categorias artísticas. O interesse do objeto escultórico enquanto forma e matéria, a sua força, parece sobrepor-se a qualquer preocupação classificatória. Esta atitude warburguiana pressente-se especialmente no livro *Para o estudo da escultura portuguesa* (Sousa, 1965), que consideramos a mais relevante materialização dos seus estudos sobre a escultura. Nele detetamos a recusa do modelo cronológico e dos estilos para entrarmos no modelo sintomal, warburguiano, “no qual o devir das formas [é] analisado como um conjunto de processos tensivos” (Didi-Huberman, 2013: 25). É essa tensão entre as imagens, concretizada no exercício de *montagem* – que “conecta as coisas habitualmente separadas” (Didi-Huberman, 2016: 6) – que encontramos neste livro-álbum, que parece ecoar a expressão “sopa de enguias”, utilizada pelo próprio Warburg para caracterizar o seu trabalho (Didi-Huberman, 2013: 29).

São estas as *impurezas* de Ernesto de Sousa: a nível temporal, o atravessamento das paredes da história, onde substitui a intenção evolutiva pela encenação da tensão entre as obras, as conexões intuitivas; a nível formal, a inclusão das formas impuras, grotescas, e imperfeitas, que deteta sobretudo na arte popular e pré-românica, e que se foram mantendo à margem de uma arte erudita que as desvalorizou e renegou. Como o próprio declarou, o “belo é o feio” (Sousa, 1959b: s/p). Daí a importância que atribuiu ao conceito de “disparate” (*Ibidem*, 1987d: 35), mas também a crítica à ideia de “acabamento”, que associa à arte académica (*Ibidem*, 1987b: 42).



Figs. 7 e 8. Cartazes da Oficina Arara a partir das imagens de Ernesto de Sousa, 2017. Cortesia Oficina Arara/Matéria Prima.

Foram muito poucos os ecos do trabalho de Ernesto de Sousa sobre a escultura no contexto quer da historiografia artística quer da arte portuguesa. As potencialidades do deslocamento da história da arte

que a sua perspetiva possibilitava parecem ter permanecido largamente ignoradas nas décadas que seguiram a sua publicação. Curiosamente – e nada mais warburgiano que isto – nos últimos anos temos assistido a uma reativação do trabalho que efetuou sobre a escultura portuguesa, a sua polarização. Segundo Warburg, o termo polarização, concebido a partir da metáfora da corrente elétrica, vem precisamente enunciar o modo como certos elementos reaparecem em momentos distintos da história (Santos, 2007: 112), como se fossem “repuxados”. Esta polarização de Ernesto de Sousa parece basear-se fundamentalmente nas formas ingénuas e populares que documentou e sobre as quais refletiu, especialmente visíveis na realização da exposição *Ernesto de Sousa e a arte popular – Em torno da exposição barristas e imaginários* (ver figuras 5 e 6), ocorrida no CIAJG de Guimarães em 2014, e nos cartazes da oficina Arara (ver figuras 7 e 8). Como afirmou Didi-Huberman, “cada período tem as sobrevivências que merecia [e], ou melhor, que lhe são necessárias” (2013, 69).

Após algumas décadas de um certo silenciamento, a herança de Ernesto de Sousa, nomeadamente a que resulta dos seus estudos sobre escultura, parece finalmente ressurgir. É importante evidenciar o papel pioneiro que desempenhou no contexto da historiografia artística portuguesa: em primeiro lugar, ele substituiu a conceção evolutiva pela encenação de tensões e conexões entre as obras. Em segundo, ele atribuiu autoria aos artistas populares, abordando a sua obra à semelhança do que então se fazia com os artistas eruditos, expondo-a na sua singularidade e escrevendo monografias de artistas individuais. Em terceiro lugar, ele procede a um gesto de nivelamento em que as diferentes expressões artísticas, sejam elas eruditas ou populares, portuguesas ou africanas, são colocadas lado a lado, traçando um caminho de democratização do campo artístico praticamente inédito em Portugal. Esperamos que o percurso que traçou possa ser resgatado não só ao nível das práticas artísticas, mas também da historiografia da arte portuguesa, que ainda aguarda a devida desierarquização.

## Referências

ALAIN-MICHAUD, P. Mnemosyne, a história da arte e a instituição do palco do saber. In: Faria, N. *Encontros para além da história*. Guimarães: CIAJG, 2013, p. 15-35.

CORREA, A.B. Prólogo a la primera edición española. In: Kubler, G. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, [2002.]

\_\_\_\_\_. Remontar, remontagem (do tempo). Chão de feira- Caderno de leituras, n. 47, 2016. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>>. Acedido em: 15 fev. 2020.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

FARIA, Nuno (ed.). *Ernesto de Sousa e a arte popular. Em torno da exposição Barristas e Imaginários*. Guimarães: A oficina/ Sistema Solar, 2014.

FERNANDES, J. Perspectiva: Alternativa Zero. Vinte anos depois... In: Fernandes, J e Ramos, M (coord.) *Perspectiva: Alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 15-35.

FRANÇA, J. A. Alternativa Zero em seu tempo. In: Fernandes, J e Ramos, M (coord.) *Perspectiva: Alternativa zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997, p. 37-45.

GONÇALVES, F. Crítica ao álbum “Para o estudo da escultura portuguesa”. *O Comércio do Porto*. 11 e 25 de abril, 1967.

GUEDES, M. E & CAMECELHA, F. Itinerários dos itinerários. In: C. Gentil-Homem e J.C. Rocha (orient.). *Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1987, p.33-37.

GUERREIRO, A. *O acento agudo do presente*. Lisboa: Cotovia, 2000.

GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. *Thinking about exhibitions*. London and New York: Routledge, 1996.

KUBLER, G. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea, 1988 [1962].

MALRAUX, A. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000 [1947].

RESTIVO, M. M. A Arte Popular da família Ramalho. Catálogo de Exposição. In: Cruzes Canhoto (ed.), *Lagarto, lagarto, lagarto (s/p)*. Porto: Cruzes Canhoto, 2016.

SANTOS, M. P. *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

\_\_\_\_\_. Encontrar a cadeia. In: Faria, N. *Ernesto de Sousa e a Arte Popular*. Guimarães: CIAJG, 2014, p. 99-129.

\_\_\_\_\_. On Being Modern: Possibilities of Resistance through Primitivism and Ingenuousness in Ernesto de Sousa and Almada Negreiros. RIHA Journal 0137, 15 July 2016. Disponível em: <[www.riha-journal.org/articles/2016/0131-0140-specialissue-southern-modernisms/0137-pinto-dos-santos](http://www.riha-journal.org/articles/2016/0131-0140-specialissue-southern-modernisms/0137-pinto-dos-santos)>. Acedido em: 20 jun. 2020.

SHELTON, A. A. *Heaven, Hell and Somewhere in Between. Portuguese Popular Art*. Vancouver: MOA/University of British Columbia, 2015.

SOUSA, E. de. Aspectos da escultura em Portugal. *Seara Nova*, n. 1361, 1959a.

\_\_\_\_\_. O académico contra o progresso. *Seara Nova*, n. 1362, 1959b.

\_\_\_\_\_. Conhecimento da Escultura Portuguesa. Uma descoberta por fazer. *Arquitetura*, n. 88, pp.115-136, 1965.

\_\_\_\_\_. *Para o estudo da escultura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973 [1965].

\_\_\_\_\_. Barristas e imaginários. Quatro artistas populares do Norte. Catálogo de exposição. In: C. Gentil-Homem e J. C. Rocha (orient.). *Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1987a [1964].

\_\_\_\_\_. A Arte Popular e a Arte ingénua. In: C. Gentil-Homem e J.C. Rocha (orient.). *Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1987b [1970], p. 38-44.

\_\_\_\_\_. O exotismo e o conhecimento científico na época dos descobrimentos. In: C. Gentil-Homem e J.C. Rocha (orient.). *Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1987c, 45-46.

\_\_\_\_\_. Conhecimento da arte moderna e popular. In: C. Gentil-Homem e J.C. Rocha (orient.). *Itinerários*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1987d [1964], p. 33-37.

\_\_\_\_\_. Relatório de trabalho efetuado nos meses de Outubro, Novembro e Dezembro de 1966. In: N. Faria (ed.) *Ernesto de Sousa e a Arte Popular*. Guimarães: CIAJG, 2014 [1966], p. 49-95.

WANDSCHNEIDER, M. Descontinuidade biográfica e invenção do autor. In: FCG/CAM. *Revolution my body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998a, p. 14-24.

WANDSCHNEIDER, M. Notas biográficas e fragmentos para uma autobiografia involuntária. In: FCG/CAM. *Revolution my body*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998b, p. 39-121.

### Arquivos consultados

Arquivo de Ernesto de Sousa da Fundação Calouste Gulbenkian.

Espólio de Ernesto de Sousa da Biblioteca Nacional de Portugal.

### Notas

\* Estudante de Doutoramento da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E-mail: <[manuelarestivo@hotmail.com](mailto:manuelarestivo@hotmail.com)>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-4879-8600>>.

<sup>1</sup> Refiro-me às exposições: *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900* em 1932-33, em 1938 *American Folk Art e Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America* e em 1944 *Modern Primitives: Masters of Popular painting*.

<sup>2</sup> Informação retirada de <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history>>.

<sup>3</sup> A própria heterogeneidade do seu percurso, reforçada por vários autores que se debruçaram sobre a sua obra – essencialmente Fernandes (1997), Santos (2007) e Wandschneider (1998a/b) – tem sido alvo de problematização, já que Ernesto de Sousa passa de um neo-realista militante, na sua juventude, para um convicto defensor das artes conceptuais e experimentais, a partir da década de 1960-70, dois movimentos usualmente vistos como antagónicos.

<sup>4</sup> Disponível no arquivo Ernesto de Sousa da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>5</sup> André Malraux e o conceito de “museu imaginário” são referidos nos relatórios que Ernesto de Sousa envia periodicamente à Fundação Calouste Gulbenkian (Sousa, 2014).

<sup>6</sup> Malraux (2000) afirma que a história da arte dos últimos cem anos é a história do que é fotografável.

<sup>7</sup> Também em Malraux encontramos o conceito de acabamento, que Ernesto de Sousa utilizará igualmente quando reflete sobre as diferenças entre arte popular e erudita.

<sup>8</sup> Lamenta-se apenas que esta obra não tenha tido um arranjo gráfico que faça jus à originalidade da sua proposta teórica.

<sup>9</sup> Elogiando a investigação de Ernesto de Sousa, Flávio Gonçalves (1967), em crítica à obra, dirá, porém, que “a evidente simpatia de Ernesto de Sousa pela arte popular, e a sua tendência para obter fotograficamente efeitos expressionistas, podem gerar fáceis equívocos”, perguntando-se se o álbum será realmente capaz de oferecer a linha essencial da escultura portuguesa.

<sup>10</sup> Espólio de Ernesto de Sousa do Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian (doravante ESFCG).

<sup>11</sup> Ver por exemplo o texto “O académico contra o progresso” (Sousa, 1959b): “abalado nas suas bases mais sólidas o conceito de beleza (o belo é o feio), derrotados os mitos, criticados os heróis, uma coisa nos resta, e essa definiu-a bem Picasso: o entusiasmo”.

<sup>12</sup> O Estilo manuelino é um estilo decorativo que se desenvolveu em Portugal no século XVI. Trata-se de uma variação portuguesa do Gótico tardio, marcado por motivos iconográficos naturalistas e marítimos e uma grande exuberância das formas.

<sup>13</sup> Ao que a Fundação responderá, curiosamente, que o bolsheiro deverá reduzir o seu plano de trabalhos, demasiado extenso e ambicioso.

<sup>14</sup> Arquivo ESFCG Caixa 6.

<sup>15</sup> Arquivo ESFCG Caixa 1.

<sup>16</sup> As essências da escultura portuguesa que Ernesto de Sousa procurava nunca chegaram a ser definitivamente definidas. Nos relatórios para a FCG, referia que se tratava de um objetivo que só poderia ser alcançado mais tarde, depois de uma recolha substancial de dados (Sousa, 2014). Independentemente da sua classificação como “essência”, certo é que nunca deixará de insistir no estudo das relações entre a escultura popular e a erudita, uma das grandes forças do seu pensamento.

Artigo recebido em maio de 2020. Aprovado em julho de 2020.