



**“POR UMA REVOLUÇÃO TOTAL”**  
— ERNESTO DE SOUSA E A PRÁTICA POLÍTICA NA ARTE  
EM PORTUGAL NA DÉCADA DE 1970

**“FOR A TOTAL REVOLUTION”**  
— ERNESTO DE SOUSA AND THE POLITICAL ART  
PRACTICES IN THE 1970S IN PORTUGAL

Pedro Miguel Mariano Gonçalves

FCSH-UNL  
pedrogoncalves3991@gmail.com

## RESUMO

Na década de 1970, instigando concepções entabuladas nos anos precedentes, Ernesto de Sousa advoga “por uma revolução total”, que deveria repercutir-se em todos os campos da sociedade. Com o intuito de subverter as normas instituídas, Ernesto de Sousa conduz os processos artísticos sob a sua alçada numa extensão política, procedendo tanto a uma revisão de nomenclaturas linguísticas, substituindo, por exemplo, o termo *artista* pelo de *operador estético*; como na abertura das obras ao espectador, ativando-o como elemento constitutivo das mesmas. Estas transformações situam-se na sua maioria em confronto com a *burguesia*, que, dentro do seu espectro teórico, abarca tanto o mercado artístico como o regime fascista, que perdurou até 1974. O programa que engloba estas considerações atravessa, neste sentido, diversos momentos históricos em território nacional, procurando sempre reflecti-los e abarcá-los na promoção de uma sociedade mais livre e igualitária.

## PALAVRAS-CHAVE

Ernesto de Sousa | Arte Política | Burguesia | Operador Estético | Revolução

## ABSTRACT

In the decade of 1970s, Ernesto de Sousa while prompting the concepts which had been developed in previous years, called for “a total revolution” which would supposedly have repercussions for all the society’s components. In order to subvert the established norms, Ernesto de Sousa extended conducted under his umbrella artistic processes in political practices, proceeding to a revision of linguistic nomenclatures e.g. through replacing the term *artist* for *aesthetic operator*, whereby opening the artworks to a spectator and activating her as their essential component. Those transformations were mostly an attempt to confront the bourgeoisie institution that in its theoretical spectrum incorporated the art market and the fascist regime, both of which persisted until 1974. The program which comprehends those considerations marks several historical moments on national territory, concurrently always seeking to reflect them and to embrace them in the promotion of a free and egalitarian society.

## KEYWORDS

Ernesto de Sousa | Political Art | Bourgeoisie | Aesthetic Operator | Revolution

## O ARTISTA ENQUANTO OPERADOR ESTÉTICO

No rescaldo da revolução de 25 de Abril de 1974, Ernesto de Sousa procurou desenvolver uma série de mecanismos teóricos e práticos que fomentassem uma renovação da sociedade em Portugal. Nesta senda associou-se a actividades ligadas às *Campanhas de Dinamização Cultural*, criadas pela 5ª Divisão das Forças Armadas, responsáveis pelo processo revolucionário. No entanto, a sua participação foi negligenciada na maioria dos estudos e relatórios realizados acerca das acções desenvolvidas por estas campanhas, o que se deveu sobretudo às críticas que teceu em relação às mesmas (Tavares, 2018: 172-174). Para Ernesto de Sousa este era um momento propício a alterar as nomenclaturas culturais, políticas e sociais em Portugal, promotor de novos valores de liberdade em detrimento das concepções ditatoriais que haviam vigorado nas últimas décadas. A *revolução*, a acontecer, deveria, nesse sentido, ser *total*, inflexão que o próprio promoveu numa entrevista concebida ao *Diário Popular*, a 6 de Maio de 1975, na qual refere que “o meu interesse pelas actividades de vanguarda, em matéria de artes, está profundamente ligado a esta preocupação revolucionária. Não penso que seja possível desligar uma coisa da outra. Não concebo que se possa ter um interesse, um objectivo, uma preocupação e até uma paixão revolucionária, global, inclusive política, sem se pensar na transformação dos nossos meios de comunicação, de expressão, portanto, de transfusão da arte, daquilo a que chamamos Arte. As actividades artísticas, tal como têm sido desenvolvidas, são actividades burguesas

ou, pelo menos, que trazem em si restos do passado” (Sousa, 2011 [1975]: 113-114).

O fomento de uma nova sociedade, deveria, portanto, de instaurar novos modos de percepção e experiência, objectivo a que se poderiam associar activamente os artistas enquanto *operadores estéticos*, termo que Ernesto de Sousa começou a utilizar após a sua participação, em 1969, nos encontros *Undici Giorni di Arte Colectiva*, que decorreram em Pejo, na Itália. Esta modificação conceitual, propunha, parafraseando Sandra Vieira Jürgens, “a recusa da concepção romântica e a definição tradicional de artista orientada por áreas de especialização e adesão a uma visão totalitária dessa função bem como à experiência da prática artística enquanto intervenção colectiva, questões que [...] haviam estado também na ordem do dia no âmbito da acção do Art Workers Coalition, e um pouco por todo o contexto artístico internacional, fosse em debates teóricos sobre a aplicação da ideologia marxista - substituição dos termos de arte e artista pelos de produção e trabalhador - fosse através da prática efectiva dos criadores” (Jürgens, 2016: 242)<sup>1</sup>. Nesta senda, perscrutou igualmente desestabilizar concepções disciplinares hierárquicas<sup>2</sup>, assim como divisões entre artista, historiador, curador e crítico de arte, e entre estes e os espectadores<sup>3</sup>, papéis que deveriam mesclar-se e serem empregues na promoção de novos modelos de apreensão do quotidiano, convocando a sua participação activa na elaboração colectiva de mecanismos de interferência social e política.

1. Termos análogos ao de *operador estético* foram efectivamente utilizados por diversos artistas nestes anos. Um exemplo é Ana Hatherly, que, numa entrevista concebida a Isabel Carlos em 2007, justifica a sua indumentária na performance *Rotura*, realizada em 1977 na Galeria Quadrum, como relativa a uma posição do artista enquanto *operário* (Cf. Carlos, 2018: 395).
2. Este empreendimento era um dado recorrente no percurso teórico de Ernesto de Sousa. Nas décadas de 1950 e 1960 realizou diversos estudos com foco na *arte popular*, abordando-a sob novas configurações teóricas que a enviesavam num estatuto condigno a superar a inferioridade a que estava até então submetida nos meios académicos, nos quais se fomentava a divisão hierárquica das diversas modalidades de produção artística. A *arte popular* serviu igualmente para inculcar dinamismo na renovação das artes plásticas defendida por Ernesto de Sousa, através do pendor subversivo que denota em relação aos pressupostos académicos, associando-a, em equiparação, às propostas vanguardistas. Como indica João Leal, “tal como noutros praticantes da etnografia crítica que, no decurso das décadas de 1950 e 1960 se distanciam da etnografia do regime, o que está em causa na arte ingénua de Ernesto de Sousa é uma leitura da cultura popular capaz de a tornar um aliado das causas da esquerda na sua luta pela transformação política, cultural e ideológica do país” (Leal, 2002: 276).
3. Por diversas ocasiões Ernesto de Sousa impele as suas alegações na defesa da *morte dos especialistas*, afirmando que “no seu conjunto esta nossa sociedade em que vivemos e nos tentamos produzir pode classificar-se como o império dos objectos teoricamente opacos. A este império corresponde a ditadura dos especialistas que eles só saberiam o caminho para a realidade. A isto opõe-se uma análise do saber (Nietzsche, Kierkegaard, Freud, Marx) e uma produção estética e contra-cultural que consiste, não fundamentalmente na construção de explicações, não na divulgação de etiquetas ideológicas, mas na produção das ferramentas que permitam a todo e qualquer um acesso ao real, à transparência teórica da realidade. O fim dos especialistas” (Sousa, 1998c [1974]: p. 113).

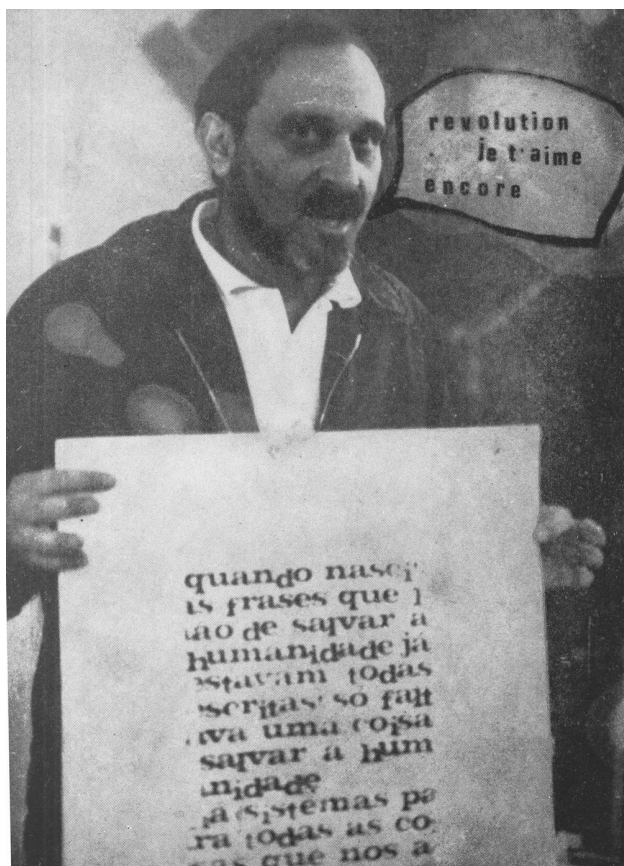


Fig. 01 - Ernesto de Sousa, *A Revolução como Obra de Arte [Nós Não Estamos Algures]*, postal, impressão offset, 15 x 10.5 cm, 1977. Colecção Ernesto de Sousa.

Este posicionamento estava a ocorrer simultaneamente em diferentes contextos geográficos, convocando recursos circunscritos ao domínio artístico na alteração das nomenclaturas políticas e sociais mais intransigentes. Joseph Beuys, artista com quem Ernesto de Sousa manteve algumas afinidades<sup>4</sup>, foi um dos promotores mais profícuos neste panorama. A sua produção remete a diversos níveis para este ideal, onde cada material

tem um significado específico. Como deduz Júlio do Carmo Gomes, “o uso recorrente de materiais provenientes das abelhas nas realizações de Beuys alude a uma sociedade que transforma colectivamente, através do trabalho organizado e cooperativo, o caos em ordem, matérias maleáveis em *esculturas funcionais* ou em *esculturas cristalinas*, como as produzidas por aqueles insectos” (Gomes, 2011: 22-23).

4. O contacto que Ernesto de Sousa manteve com Beuys, entre outros membros ligados às dinâmicas Fluxus, possibilitou a introdução de novos recursos teóricos no seu trabalho, adensando-lhe a politização do discurso que havia pautado o seu percurso até então, de contornos neo-realistas. Como aponta Tânia Saraiva, “a importância das colaborações artísticas entre Ernesto e Vostell, ou as relações artísticas entre Ernesto e Filliou ou Beuys, permitiram introduzir no país a designada crítica da ideologia que coincidiu com uma politização e adopção de práticas explicitamente políticas e sociais que iam ao encontro do que se vivia no mundo da arte” (Saraiva, 2005: 44).

## OPOSIÇÃO À BURGUESIA MERCANTILISTA

Seguindo estas aspirações, Ernesto de Sousa procurou corroer os valores *burgueses*, que apresentavam uma configuração bicéfala nos seus textos. Em primeiro lugar, ecoando posicionamentos internacionais<sup>5</sup>, foram associados a determinações mercantis, que intensificavam a disseminação da *sociedade de consumo*, responsável pela adjunção do ser humano em relação ao quotidiano que o circunda. Com efeito, esta propensão é inferida pelo próprio em 1969, quando num artigo referente ao seu projecto *Almada, Um Nome de Guerra* (1969-1983), escreve que “enquanto nos afundamos a olhos vistos numa sociedade de consumo paradoxalmente inquinada de camponeses aculturados, os nossos homens de cultura afastam-se da nossa realidade” (Sousa, 1969: 193)<sup>6</sup>.

A economia portuguesa, de uma forma geral, viveu um forte incremento na década de 1960, que se alastrou até 1974 (Amaral, 2015: 81-90). O mercado artístico acompanhando esta dinâmica económica ampliou-se exponencialmente, sobretudo quando se tem em atenção a sua quase inexistência nas décadas precedentes. O número de galerias a operar em Portugal sofreu, por conseguinte, um aumento bastante significativo, sobretudo na região de Lisboa e do Porto. As três que existiam em 1962 passaram, dez anos depois, a trinta e uma, quinze das quais localizadas em Lisboa, onze no Porto e cinco espalhadas por outras regiões do país (Macedo, 2010: 23). Os factores associados a este crescimento foram diversificados,

resumindo-se os principais, como identifica Gonçalo Pena, à “acção da crítica de arte que se organiza nesta década [1960], a facilidade concebida em meados da mesma à circulação de publicações da especialidade, e a um progressivo aumento da facilidade com que se saía do país ou importavam obras de arte vindas de fora” (Pena, 1994: s. p.). Estas alterações tiveram várias consequências para a malha artística a operar em território nacional, induzindo numa primeira fase, entre 1968 e 1971, dificuldades aos artistas em início de carreira pelo privilégio concebido aos seus pares já consagrados e provenientes de outros períodos históricos. Estes últimos enraizavam-se no gosto oitocentista favorecido pelo Estado Novo, embora abarcar-se igualmente artistas das primeiras vanguardas do século XX, como Almada Negreiros, Eduardo Viana e Maria Helena Vieira da Silva. Apenas numa segunda fase, que decorreu até 1974 - data que assinala o desmoronamento do mercado artístico em Portugal, que só recuperaria na década de 1980 -, o espectro foi alargado a artistas que estavam ainda no activo ou haviam iniciado a sua produção há relativamente pouco tempo, o que lhes possibilitou almejar uma certa liberdade criativa em relação às instituições estatais, que perdiam assim a preponderância na regulação cultural (Pelayo, 1999: 36-55). Se esta vantagem permitiu a alguns artistas obter equipamentos mais dispendiosos, como sistemas de filme e de fotografia<sup>7</sup>, não deixou de potencializar adversidades, no modo como poderia dar

5. Os valores *burgueses* eram associados na maioria dos casos ao mercado capitalista, tendo a sua condenação nos círculos culturais incrementado nas décadas de 1960 e 1970 em comparação com os anos precedentes. Esta escalada levou inclusive a alguns paralelismos que delineavam a *sociedade de consumo* sob uma concepção ditatorial, como é possível perspectivar em artigos escritos por Pier Paolo Pasolini, nos quais afirmou que “estou profundamente convencido de que o verdadeiro fascismo é aquilo a que os sociólogos chamam, com excessiva gentileza, «a sociedade de consumo», definição que parece inofensiva e puramente indicativa. E não é nada disso. Se observarmos bem a realidade e, sobretudo, se soubermos ler nos objectos, na paisagem, no urbanismo e, acima de tudo, nos homens, vemos que os resultados dessa despreocupada sociedade de consumo são os resultados de uma ditadura, dum racismo puro e simples” (Pasolini, 1979: 272).
6. Refira-se que em 1967 Guy Debord publica *A Sociedade do Espetáculo*, em que ataca ferozmente a *sociedade de consumo*. Como o próprio escreveu: “o mundo ao mesmo tempo presente e ausente que o espectáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois o seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação ao seu produto global” (Debord, 2012: 23).
7. Este factor permite re-equacionar leituras que dispõem o surgimento de dinâmicas artísticas mais experimentais, que utilizaram novos formatos técnicos como o vídeo e a fotografia, sobretudo ligadas aos conceptualismos, com a queda abrupta do mercado em 1974. Como aponta Raquel Henriques da Silva, “de modo nenhum se pode relacionar a situação de ausência de mercado com a implantação de práticas artísticas oriundas do Conceptualismo e/ou da experimentação de novos meios. Pense-se, por exemplo, no caso de Ângelo de Sousa afirmando que foi o sucesso da venda da sua pintura, no início dos anos 70, que lhe criou condições para adquirir equipamentos para se dedicar à fotografia e ao vídeo. Noutros casos relevantes, em áreas estéticas e técnicas afins, Ana Vieira, Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, entre outros haviam iniciado experiências à margem das expectativas do mercado que continuarão depois” (Silva, 2009: p. 28).

origem a um novo sistema de poder que submetesse os artistas às suas estruturas, fazendo-os produzir de acordo com os seus moldes e trâmites<sup>8</sup>.

Neste âmbito, Ernesto de Sousa questionou o funcionamento do mercado, não na apologia anarquista da sua destruição, mas na prevenção das desvantagens que poderia acarretar para a produção artística. Como infere Sandra Vieira Jürgens, “para Ernesto de Sousa os malefícios da relação do criador com o mercado residiam na possibilidade de o artista perder a sua distanciação e o seu poder de intervenção e acção crítica na sociedade, tornar-se incapaz de implicar o espectador numa forma consciente de ver e conhecer a realidade” (Jürgens, 2016: 251)<sup>9</sup>. Num texto publicado em 1974 na *Colóquio/Artes*, intitulado *Alberto Carneiro. A Arte Ecológica e a Reserva Lírica*<sup>10</sup>, Ernesto de Sousa argumenta que o artista somente consegue furtar-se às normas impostas pelo mercado se conservar uma *liberdade instrumental* (Sousa, 1998b: 142), isto é, se gerar constantemente novas possibilidades de realizar e percepcionar as obras de arte, instalando-as sob o signo do *experimentalismo*,

apologético da *desordem* e adverso a regulamentos padronizados na produção artística<sup>11</sup>. Este caminho é, na sua opinião, bifurcado em estratégias simples e complexas. As primeiras situam-se na linha de actuação dos artistas dadaístas, mormente de Marcel Duchamp, pelo pendor destrutivo em que envolveram a obra de arte *reificante* e todas as modalidades de fascínio para com a mesma, responsabilizando o artista pelos seus actos e escolhas (Sousa, 1998b: 143). As segundas, complementares às anteriores, consistem “principalmente na constante reelaboração e fornecimento de novos meios de análise estrutural, linguística e/ou operacional, acesso às modernas ferramentas da tecnologia (frustrando assim o seu monopólio por uma zona privilegiada do sistema); e ainda de novos meios de participação e consumo não alienante. (NB. Não é alienante todo o consumo que permite a invenção de novos usos para o objecto consumido).” (Sousa, 1998b: 143). Seria, deste modo, na subversão das normas instituídas pelo mercado que residiria um dos factores de liberdade artística, e a consequente fuga em relação aos valores instigados pela *burguesia* no tecido cultural.

8. Fernando Pernes, por exemplo, deduz o *empobrecimento* da produção artística como consequência do crescimento do mercado de arte em Portugal. Num texto que escreveu para a *Colóquio/Artes* em 1973, critica a qualidade das obras expostas nesse ano, apontando como principal problema o peso acrescido que os *marchants* estavam a exercer sobre os artistas, cenário no qual “o signo político nacionalista contemporâneo da triste metamorfose artística dos décadas iniciais do século se transferiu para um envolvimento capitalista, pelo qual as obras de arte se tornam «acções bancárias» ou objectos decorativos, enquanto o seu potencial poder irradiante se asfixia em áreas extremamente restritas e em círculos populacionais bastante diminutos” (Pernes, 1973: 65).
9. Num artigo publicado em 1974 no *Século Ilustrado* Ernesto de Sousa demarca este posicionamento, afirmando que “defender a vanguarda não significa necessariamente estar contra a pintura, tampouco contra o “quadro de cavalete”. Tampouco ainda contra o mercado e o consumo - realidades do nosso tempo das quais nos temos de servir, procurando contudo (e, isto sim, é vital) não nos deixar servir por elas. [...] O importante é que o artista não se venda a si próprio” (Sousa, 1998d [1974]: 302).
10. Este artigo, como se pode evidenciar a partir do seu título, discorre sobre a obra de Alberto Carneiro produzida nesses anos, o que torna ainda mais pertinente os apontamentos sobre o mercado que Ernesto de Sousa tece a partir deste artista, uma vez que o mesmo se proclamou por diversas vezes avesso à lógica do mercado artístico, escrevendo manualmente no *Caderno Preto* (1968-71) afirmações como: “a cáfila dos pequenos marchands, dos coleccionadores por interesses económicos e dos oportunistas, derivados e anexados, são a gangrena que é urgente extirpar”; ou “espero que os “coleccionadores” por capitalização não me “comprem”, não quero ser metido nos negócios deles, nem mesmo depois de morto” (Vilhena, 2001: 78).
11. Ana Hatherly analisa o percurso de Ernesto de Sousa neste mesmo sentido, alegando que “assim, o criador deixa de ser um *tingidor* para se tornar um *investigador* que persegue vestígios procurando novas pistas, novos contextos, novos materiais, novas maneiras de fazer, ver, pensar e comunicar, muitas vezes por entre escombros. O seu percurso é infinitamente exploratório, sempre cheio de não-saber, de possibilidades a testar. Daí a variabilidade e instabilidade que gera” (Hatherly, 2002: 40).

## OPOSIÇÃO AO REGIME POLÍTICO

A segunda face que se pode denotar no ataque que Ernesto de Sousa propeliu em relação aos *valores burgueses* reside no combate ao regime ditatorial português que, como defende Artur Portela, representava “uma expressão da burguesia, em diversas e sucessivas combinações políticas, isto é, culturais” (Portela, 1987: 136)<sup>12</sup>. O artista poderia participar nesta contenda ao dinamitar as normas com que o Estado Novo dispunha o papel da arte no seio da sociedade, sobretudo na vertente monumental e comemorativa a que era sujeita a produção oficial do regime. O modo como Ernesto de Sousa sugeriu a supressão de divisões disciplinares em campos autónomos, confinados a especialistas, possibilita entrever um expediente para proporcionar não apenas ao *operador estético* discorrer na sua obra sobre dimensões políticas e sociais, como também dispor o espectador no mesmo patamar de competência. Como indica Jacques Rancière, as disciplinas são muito mais que o estudo de um campo de objectos e questões, elas delinham um território, o que significa uma operação que exclui aqueles considerados inaptos a explorá-lo, por não disporem das competências específicas por elas demarcadas (Rancière, 2007: 85). Ao procurar subverter estes limites de especialidade, aproximando arte e vida, Ernesto de Sousa, entrevê as condições necessárias para que todas as pessoas, independentemente da sua formação ou habilitações, reflectam sobre qualquer objecto de estudo, participando, de

modo livre e igualitário, nos discursos que o envolvem.

Esta propensão está explícita no mote que Ernesto de Sousa utilizou em diversas obras que produziu na segunda metade da década de 1970: “teu corpo é o meu corpo é o”. Apresentado sob a forma circular, como em *Revolution My Body N°2* (1976), remete para uma justaposição de *corpos*, que se estabelecem em complemento. Composta por um filme super 8, montado a partir de várias bobines, numa duração aproximada de vinte minutos, a obra mencionada projecta sobre serigrafias brancas registos de uma manifestação de trabalhadores da Lisnave, ocorrida no rescaldo da revolução de Abril de 1974. Nas serigrafias, estampadas com o referido mote, os espectadores poderiam intervir livremente, “deixando marcas do seu próprio corpo nas folhas brancas” (Pinto, 2014: 23). Os *corpos* dos espectadores mesclam-se, deste modo, com o do artista e com os dos operários que se manifestam, dando continuidade às acções uns dos outros, num constante processo de actualização das acções precedentes<sup>13</sup>. Neste sentido, Ernesto de Sousa estende temporalmente a manifestação para lá da data da sua ocorrência, convocando novos participantes para a mesma, consubstanciando aquilo que entrevia ser uma das faculdades da *vanguarda* artística: facultar, através da *criação consciente de situações*<sup>14</sup>, instrumentos para o ser humano conquistar a sua própria liberdade. Como o próprio expressou:

12. Eduardo Lourenço partilha deste julgamento quando numa entrevista a Mário Mesquita, realizada em 1972, refere que “se nós observarmos a história política do Ocidente, pelo menos a partir de 1917, como a história de uma burguesia em diversas fases de adiantamento, que se defende com unhas e dentes de uma perspectiva anunciada pela revolução [russa] de 1917, não há dúvida nenhuma de que Salazar é um dos grandes teóricos dessa contra-revolução, e na medida em que a sociedade burguesa do Ocidente recusou até hoje o modelo soviético, é evidente que é sempre possível encontrar nos discursos de Salazar certo número de enunciados, de afirmações, que se encontram em qualquer líder da burguesia ocidental, mesmo naqueles que são líderes de estruturas democráticas autênticas que nós não possuímos”. (Mesquita, 1996: 54).

13. Miguel Wandschneider incorre a sua análise da obra de Ernesto de Sousa numa direcção análoga, enunciando que “Ernesto de Sousa parte da sua experiência vivida, das suas memórias autobiográficas, para falar utopicamente de uma revolução total em que o colectivo não é mais importante que o individual, o público não é mais importante que o privado, e a transformação implica todas as dimensões da vida (a começar pela intimidade) e não apenas as relações de produção. Parafraçando o final do texto da obra [“*Revolution My Body N° 1*”, 1977]: a memória (de um corpo, de uma revolução) ilumina o que ainda não aconteceu, o conhecimento que há-de vir, a realidade em incessante transformação” (Wandschneider, 2000: 19).

14. Expressão retirada de um texto de Ernesto de Sousa, publicado na *Colóquio/Artes* em 1977, onde aborda as concepções que estiveram por detrás da elaboração da exposição *Alternativa Zero* realizada nesse mesmo ano, e que, como aponta José Miranda Justo, “faz parte de um jogo de linguagem que momentaneamente se privilegia: o da acção política. Então, é como se se dissesse: todo o experimentalismo é criação de situações, mas a «criação de situações» é tanto mais eficaz quanto mais ela se confunde com uma concepção de acção política, ou seja, com um modo activamente experimental (e portanto produtivo, «criativo») de estar na *polis*. Nesta acepção é a própria noção de vida política, enquanto jogo institucional de representações especializadas, que fica totalmente posta em causa. O «experimentalismo» de Ernesto de Sousa, quando encarado por este ângulo, significa a impossibilidade de levar a sério uma política em diferido, seja ela qual for. Ora, transformar a ideia de vida política diferida numa ideia de vida política enquanto acção directa é uma «revolução» em tudo análoga à do sujeito que se transforma na identificação dos corpos” (Justo, 1998: 302-303).

“a vanguarda das «artes» e a vanguarda ideológica e política complementam-se; ambas pretendem não libertar o homem mas fornecer-lhe as ferramentas necessárias para que se liberte a si próprio” (Sousa, 1998e [1975]: 127).

No seu entender ao ceder ao espectador uma maior capacidade participativa, activando-o, permitia apresentar-lhe novas condições de percepção e extrapolá-las para a sua vivência quotidiana. As duas exposições colectivas que comissaria ainda durante a vigência do Estado Novo, *Do Vazio À Pró-Vocação* (1972) e *Projectos-Ideias* (1974), são espelho dessas noções. Atentando ao título da primeira, o vocábulo *pró-vocação* detêm um peso importante no pensamento teórico de Ernesto de Sousa, inferindo uma demanda em transformar a sociedade no seu conjunto. Como o próprio escreveu: “a vocação é o Novo: transformar o mundo” (Sousa, 1998f [1977]: 163), dimensão conceitual que tinha por ensejo “despertar ideias e provocar respostas” (Sousa, 1998a [1972]: 33). Colocada no contexto político de então, esta inflexão discursiva detinha um pendor subversivo, ambicionando uma conjuntura democrática apenas putativa de ser realizada em comunidade, na partilha de ideias perfilhadas na intensificação da capacidade comunicativa do ser humano, dispondo o *outro* em *comunhão* consigo<sup>15</sup>. Ao reconhecer uma extensão artística na prática curatorial<sup>16</sup>, a escolha das obras e artistas para a exposição em causa consolida os desígnios que Ernesto de Sousa perspectivava na orientação política da arte.

Consideremos, neste sentido, a obra de Alberto Carneiro exposta: *Comunicação de A a Z* (1971), composta por um conjunto de jornais publicados no dia de abertura da exposição, afixados na parede, sob os quais se encontrava uma mesa com diversos materiais que os visitantes podiam utilizar para intervir sobre as folhas dos periódicos. Esta obra despontou em polémica, tendo sido retirada da mostra no dia seguinte, devido ao conteúdo das intervenções. Como Ernesto de Sousa descreve, numa carta endereçada a Carlos Gentil-Homem, “já havia demasiados insultos ao chefe do estado o que é considerado crime [...] havia também pornografia e outros insultos [...] Um deles ao Joaquim Correia escultor [...] e director da SNBAL provocou ameaças [da] polícia e conselho nacional de educação. [...] Não se pode dizer que a anti-arte contracultura neo-dadaísmo contestação ou o que quiserem chamar-lhe estão ultrapassados entre nós [...] Um jornal garatujado e os privilégios tremem” (Sousa, 2014: s.p.). Esta situação exemplifica a politização da arte que Ernesto de Sousa defendia nesses anos<sup>17</sup>, aproximando-a do contexto social em que era realizada e abrindo-a à intervenção co-criativa dos espectadores, ao mesmo tempo que pressupunha uma cessação da neutralidade<sup>18</sup> convencionalmente indexada às obras de arte e aos espaços expositivos, sinal de uma certa *repressão* institucional<sup>19</sup>. A comunicabilidade entre os espectadores, a obra e o artista estendia-se assim a um maior intervencionismo artístico, putativo de ser apreendido e extrapolado, numa leitura potencialmente crítica, para outras áreas

15. Este seria um dos efeitos que Ernesto de Sousa procurava aduzir na sua concepção de *pró-vocação*. Como refere numa entrevista a Artur Fino para o jornal *Litoral*, em 1969, sobre *Almada, Um Nome de Guerra*, “com este filme não é só a crítica brechtiana. O meu ponto de partida é outro, porque eu sei que as pessoas não vão sequer à crítica. Portanto é preciso *enjaulá-las* e, nesse sentido, faz-se uma experiência, se for preciso insultando-as, invectivando-as como os artistas dadaístas, não com a ideia puramente provocatória destes mas já com uma técnica em si [...]. A provocação dadaísta interessa-me nesse sentido. Interessa-me muito o movimento neo-dada, mas é completamente diferente, porque os dadaístas-provocação eram anarquistas. O anarquismo era a única coisa que lhes interessava. A mim não: a provocação é apenas um meio [...] para obter depois a tal atitude crítica por um lado e, por outro lado, condições para uma comunhão das pessoas” (Sousa, 1998g [1969]: 194).
16. A eliminação de fronteiras entre curador e artista é alegada pelo próprio quando escreve que “desde essa época [1972-1974] [...] comecei a considerar que produzir uma exposição poderia ser equivalente à produção de uma obra de arte; colectiva, bem entendido, o que coincide de resto com o mais nobre destino da actividade estética («a poesia deve ser feita por todos»)” (Sousa, 1998h [1977]: 234).
17. Este dado é ressaltado por Sandra Vieira Jürgens quando infere que “salvaguardada a condição de independência e da liberdade instrumental do artista, actuar nas galerias poderia constituir uma forma de estimular a comunicação com o espectador e potenciar a reflexão crítica sobre o que se lhe depara. E essa via seria sempre aceitável desde que houvesse uma atitude de vanguarda, um empenhamento na luta contra a tendência elitista da arte e do entretenimento passivo” (Jürgens, 2016: 251)
18. Alberto Carneiro refere-se igualmente a esta convicção em alguns dos seus textos, nos quais afirma que “mantenho que mostrar arte é um acto de afirmação de não neutralidade, é um acto cultural projectado sobre a comunidade, político no sentido das implicações éticas que ele consubstancia como vontade estética transformadora. Mas, antes de ser actos dos outros, foi-o vitalmente do autor, como aprofundamento da sua realização. É um acto que não inscreve apenas os meus gestos criadores, mas tudo o que se passou e passa em redor” (Carneiro, 1991: 168).
19. Esta concepção neutral dos espaços expositivos, promotores de um distanciamento das obras de arte em relação ao quotidiano, enquanto *cabos brancos*, foi cunhada na década de 1990 por Brian O’ Doherty, que os descreveu enquanto “um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem directa para o atemporal” (O’ Doherty, 2007: 91).

da sociedade<sup>20</sup>, inferindo-as numa mesma dimensão participativa e *igualitária*<sup>21</sup>.

Neste sentido, é no modo como a produção artística defendida por Ernesto de Sousa promove novas formas de percepção, de leitura e de interação<sup>22</sup> que reside o seu poder subversivo em relação aos estatutos institucionais com que a arte era então gerida tanto pelo mercado artístico como pelo regime fascista, numa prática de *dissentimento* que perdurará nos anos seguintes à revolução de 1974, aliando arte e política. Como explicita Jacques Rancière, “a política é a actividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objectos comuns. A política rompe a evidência sensível da

ordem «natural» que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um ou outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer. Esta lógica dos corpos nos seus lugares dentro de uma distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é aquilo que propus que se designasse com o termo de polícia. A política é a prática que rompe com esta ordem da polícia que antecipa as relações de poder no próprio seio da evidência dos dados sensíveis. Fá-lo por via da invenção de uma instância de enunciação colectiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (Rancière, 2010: 90).

## NOTAS FINAIS

Podemos, assim, concluir que a dimensão política da arte delineada por Ernesto de Sousa encontrava-se, nesta linha de raciocínio, no modo como operava o *dissentimento* em relação às formas de *policiamento* propagandeadas pelo discurso do Estado Novo e pelo mercado artístico, as duas principais dimensões de poder em que se distendia o conceito de *burguesia* na prática discursiva deste *operador estético*. A sua subversão incorreu na utilização de diversos estratagemas, nos quais podemos identificar, a título de exemplo, tanto a promoção de espectadores activos, parte integrante do processo criativo; como a abertura das obras ao contexto em que despontam, quebrando nomenclaturas que as afunilavam tanto num estado de neutralidade e de auto-referencialidade, como na simples representação dos ideais do regime salazarista,

comemorando-os e enaltecendo-os. Determinação que encaminharia o espectador e o artista para uma liberdade sem condicionamentos e que Ernesto de Sousa continuará a preservar inclusive na década seguinte. Parafraseando o próprio, num texto que data de 1985, “estamos num país de memória curta, em que cada sujeito está em grande parte dependente do discurso do Poder (e eu acrescento: não só o Poder do dinheiro, político ou administrativo; mas ainda pior; o Poder dos que sabem ou pensam saber). Nestes casos, a actividade estética precisamente terá que desdizer, subverter o discurso do Poder, e suas regras... E não temer ir em busca do inesperado... para encontrar eventualmente o Novo. Um outro discurso que nomeie as coisas a partir de nomes possíveis” (Sousa, 1985: s.p.).

20. A defesa desta inflexão pode-se assinalar noutros artista a operar em Portugal nestes anos. Para Salette Tavares, por exemplo, como assinala Rui Torres, “a experiência estética é intermediária na relação do leitor com o mundo. Representa uma oportunidade para o sujeito receptor se recriar, redescobrir e transformar. Recepção e percepção são co-autoria, criação do mundo exterior na recriação de si próprio. Tavares entende, por isso, que a própria criação é já uma leitura activa do mundo” (Torres, 2014: 141).
21. A igualdade entre os espectadores é uma das condições que Jacques Rancière perspectiva para a *emancipação do espectador*. Como o próprio argumenta: “o poder comum aos espectadores não tem a ver com a respectiva qualidade de membros de um corpo colectivo ou com qualquer forma específica de interactividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas actividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. O que as nossas *performances* comprovam - quer se trate de ensinar ou de representar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de vê-la - não é a nossa participação num poder encarnado na comunidade. É, sim, a capacidade dos anónimos, a capacidade que faz com que cada um(a) seja igual a todos(as) os(as) outros(as)” (Rancière, 2010: 28-29).
22. O posicionamento da produção artística de modo subversivo em relação às dinâmicas de percepção e análise instituídas é recorrente em diversos autores da década de 1970 e dos anos precedentes. Um exemplo é Herbert Marcuse, que em 1977 escreveu que “toda a verdadeira obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresente uma acusação à realidade existente e deixe aparecer a imagem da libertação” (Marcuse, 2016 [1977]: 10).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Luciano - "O Processo Económico". PINTO, António Costa (coord.), *A Busca da Democracia 1960-2000*. Lisboa: Fundação MAPFRE; Penguin Random House, 2015, pp. 81-110.
- CARLOS, Isabel - "Conversation Between Ana Hatherly and Isabel Carlos on *Rotura*". *OEI*, 80/81 (2018), 393-396.
- CARNEIRO, Alberto - "Momentos/ Fragmentos/Analogias". *Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. (cat.). Lisboa; Porto: CAM-FCG; Casa de Serralves, 1991, pp. 164-175.
- DEBORD, Guy - *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012.
- GOMES, Júlio do Carmo - "Beuys, Homem-Arena". BEUYS, Joseph, *Cada Homem Um Artista*. Porto: 7NÓS, 2011, pp. 7-55.
- HATHERLY, Ana - "Ernesto de Sousa ou a Difícil Responsabilidade da Desordem". *Margens & Confluências*, 5 (Dez. 2002), 38-45.
- JUSTO, José Miranda - "Posfácio. Ernesto de Sousa: «O Fim do Fim do Mundo» ou Depois da Tautologia". SOUSA, Ernesto de *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, pp. 293-305.
- JÜRGENS, Sandra Vieira - *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016.
- LEAL, João - "Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa". *Etnografia*, 6 (2002), 251-280.
- MACEDO, Rita - "1968-74. Renovação na Continuidade". *Anos 70. Atravessar Fronteiras* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 2010, pp. 18-24.
- MARCUSE, Herbert - *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições70, 2016 [1977].
- MESQUITA, Mário - *Eduardo Lourenço. Cultura e Política na Época Marcelista*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- O' DOHERTY, Brian, *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo - *Escritos Póstumos*. Lisboa: Moraes Editores, 1979.
- PELAYO, Maria Raquel - *Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal 1968-1974*. Porto: Faculdade de Letras, 1999. (Tese de mestrado).
- PENA, Gonçalo - "Instituições, Galerias e Mercado". *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta* (cat.). Lisboa: Livros Horizonte, 1994, sem paginação.
- PERNES, Fernando - "Carta de Lisboa e do Porto". *Colóquio/Artes*, 11, 2ª série (Fevereiro de 1973), 65.
- PINTO, Paula - "Ernesto de Sousa (1921-1988): O Teu Corpo É O Meu Corpo". PINTO, Paula (ed.), *Ernesto de Sousa: O Teu Corpo É O Meu Corpo*. Porto: CEMES, 2014, pp. 1-40.
- PORTELA, Artur - *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques - "On Medium Specificity And Discipline Crossovers In Modern Art. Jacques Rancière Interviewed by Andrew McNamara And Tony Ross". *Australian and New Zealand Journal of Art*, 1, Vol. 8 (2007), 101-109.
- \_\_\_\_\_ — *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SARAIVA, Tânia - "Se não é arte, o que é? Colaborações artísticas entre Ernesto de Sousa e Wolf Vostell". *Margens & Confluências*, 10 (Dez. 2005), 37-47.
- SILVA, Raquel Henriques da - "Os anos 70 depois do 25 de Abril". *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. (cat.) Lisboa: FCG-CAM, 2009, pp. 26-30.
- SOUSA, Ernesto de - "Almada. Um Nome de Guerra". *Pintura&Não*, 3 (Agosto 1969), 192-193.
- \_\_\_\_\_ — "Carta de Ernesto de Sousa a Carlos Gentil-Homem". PINTO, Paula (ed.), *Ernesto de Sousa: O Teu Corpo É O Meu Corpo*. Porto: CEMES, 2014 [1972], sem paginação.
- \_\_\_\_\_ — "O Estado Zero. Encontro Com Joseph Beuys". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998a [1972], pp. 27-37.
- \_\_\_\_\_ — "Alberto Carneiro. A arte ecológica e a reserva lírica". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998b [1974], pp. 111-120.
- \_\_\_\_\_ — "José Rodrigues. Vanguarda e com-Sentimento". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998c [1974], pp. 111-120.
- \_\_\_\_\_ — "Pintura... Pintura". *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. (cat.) Lisboa: CAM-FCG, 1998d [1974], pp. 301-302.
- \_\_\_\_\_ — "Ângelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance das mãos". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998e [1975], pp. 111-120.
- \_\_\_\_\_ — "Helena Almeida e o vazio habitado". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998f [1977], pp. 155-165.
- \_\_\_\_\_ — "A Procura Inquieta. Entrevista conduzida por Artur Fino". *Ernesto de Sousa. Revolution My Body*. (cat.) Lisboa: CAM-FCG, 1998g [1969], pp. 193-194.
- \_\_\_\_\_ — "Uma Criação Consciente de Situações". SOUSA, Ernesto de - *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998h [1977], pp. 227-239.
- \_\_\_\_\_ — "Estou convencido de que não há senão uma revolução total". ALVES, Isabel (org.), *Ernesto de Sousa. Oralidade, Futuro da Arte? e outros textos, 1953-87*. São Paulo: Escrituras, 2011 [1975], pp. 113-114.
- \_\_\_\_\_ — "Diálogo In-diferente sobre Arte Contemporânea ou as Distracções do Poder". *Diferença/Diálogo* (cat.). Lisboa: Galeria Diferença, 1985, sem paginação.
- TAVARES, Emília - "Grafic Arts, Language And Total Aesthetics", in *OEI*, 80/81 (2018), pp. 167-176.

TORRES, Rui - "Poema-Objecto Em Salette Tavares". TORRES, Rui — *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2014, pp. 137-151.

VILHENA, Joana da Cunha e Costa Consiglieri de - *A Arte e a Natureza Nas Práticas Ambientais Conceptuais. Subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2001. (Tese de mestrado).

WANDSCHNEIDER, Miguel - "Ernesto de Sousa. Revolution My Body N.º1". *Arte Ibérica*, 40 (Out./Nov. 2000), 19.