

Mestrado em Ciência da Arte e do Património
Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa
2012

Para uma ingenuidade voluntária
O popular em Ernesto de Sousa

Elisabete Vahia

Para uma ingenuidade voluntária

O popular em Ernesto de Sousa

Introdução

Este texto pretende focar a importância que o campo dos estudos sobre a arte popular portuguesa teve para artistas e investigadores, resultando dessas pesquisas algumas formulações fundamentais para as práticas artísticas de meados do século XX. Irei debruçar-me sobre o caso concreto do trabalho de Ernesto de Sousa e a sua teoria da ingenuidade, como forma de estabelecer uma relação entre temas fulcrais da época, como o neo-realismo, as vanguardas, o primitivismo e por fim a responsabilidade do artista e do espectador de arte contemporânea como agentes activos na transformação da sociedade.

História da Arte e Antropologia – a mediação da arte popular como campo teórico

Matthew Rampley, num ensaio onde pretende revisitar os antecedentes históricos da chamada “reviravolta etnográfica” nas artes e na teoria da arte nos anos 1980, popularizada por Hal Foster para dar conta do interesse crescente pela alteridade cultural, recua até ao século XIX e aos primórdios da constituição de duas disciplinas, a História da Arte e a Antropologia, para afirmar que as fronteiras que separavam as duas eram já muito ténues na altura. Assim, a busca pela origem da arte e o estudo das culturas primitivas juntou os interesses estéticos das duas disciplinas na procura pelo fundamento distante da cultura moderna. A arte e a cultura material produzida pelas comunidades rurais foi também um destes pontos de contacto entre as duas abordagens disciplinares.

Em meados do século XIX, nos estudos portugueses sobre a cultura popular o campo da arte popular ocupava um lugar subalterno em favor de pesquisas mais literárias, focadas nos contos, provérbios, romances, tradições. Salvo algumas excepções, o tema da arte popular estava ausente das preocupações dos antropólogos e outros investigadores. Com o aproximar do século XX, e nomeadamente o trabalho de Rocha Peixoto, às tradições e literaturas populares junta-se o interesse pela produção material das populações rurais. No entanto, o trabalho de Rocha Peixoto é caracterizado por um olhar negativo sobre a arte popular, pois no seu entender ela não produz manifestações dignas de interesse antropológico. Para Rocha Peixoto, a arte popular é grosseira, carece de inventividade e está ancorada na imutabilidade das formas quase pré-históricas. Só no advento da I República, e fora do estrito campo da etnologia, é que irá surgir uma perspectiva que encara a arte popular como um domínio definido e legítimo dentro dos temas da cultura popular, despertando a curiosidade e o interesse de intelectuais e investigadores. Na antropologia, e durante a I República, a arte popular como campo teórico expande-se e ocupa quase todo o domínio da etnografia. Este entusiasmo pela arte popular é sobretudo reconhecido no programa de nacionalização da arte portuguesa que defende Joaquim de Vasconcelos. Em oposição ao que vem do estrangeiro e em favor da exaltação do que é português, Joaquim de Vasconcelos, que estava ligado aos estudos artísticos, vai propor uma inventariação de formas e estilos do passado com vista a encontrar as particularidades do que é ser português. O nacionalismo de Vasconcelos não se fica apenas pela nacionalização de expressões artísticas que vêm sendo produzidas em Portugal ao longo dos tempos, mas também pela articulação desse programa nacionalista com um projecto de renovação da própria produção artística contemporânea, adaptando-a aos novos tempos. Vasconcelos propõe um regresso à essência, à genuinidade do ser português. Por exemplo, a importância do românico na definição do nacional é a continuidade do seu estilo decorativo nas formas contemporâneas de arte popular, partilhariam portanto uma origem comum. Nesta proposta encontramos a ideia de que a cultura popular é uma base sólida onde a nacionalidade assenta, em reacção ao gosto estrangeirado das classes cultas da época. O povo é o detentor das tradições, dos costumes que fazem de Portugal o que ele é. Vasconcelos preconiza então uma nacionalização da arte

que não a vê a partir de uma perspectiva contemplativa, mas sim interventiva, na medida em que o objectivo final é um aporuguesamento da produção artística nacional. E o que é verdadeiramente nacional são as artes e as indústrias populares. Tal como sucedeu com as tradições, os contos, os romances, o que o povo produz em casa adquire agora também a possibilidade de ser um objecto artístico. Retirada do seu contexto, a arte popular é objectificada e serve agora como símbolo nacional de um país que se quer apoiado na referida base sólida da tradição. Ao mesmo tempo, estas formas da arte popular nacionalizada podem servir como fundamento para o renascimento de uma produção industrial e artística que fizesse face à crescente influência estrangeira e à perda consequente das raízes nacionais. A tradição devia ser uma lição a seguir pela moderna produção artística e pelos novos processos industriais, que a transformariam e adaptariam às novas exigências do mercado. Tradição e progresso conviveriam lado a lado.

Outra figura que se debruçou sobre a arte popular foi Vergílio Correia, historiador de arte e arqueólogo, director do Museu Nacional de Arte Antiga de 1915 a 1921 e director da revista *Terra Portuguesa*. O processo de apropriação que fez do tema teve a sua maior visibilidade num estudo publicado na revista *A Águia*, onde tentou uma sistematização antropológica do campo teórico da arte popular. Nesse estudo Vergílio Correia apresenta uma definição de arte popular:

“o conjunto das manifestações artísticas produzidas por gente do povo, não arregimentada em corporações com direcção técnica especial, nem trabalhando em oficinas de métodos e maquinismos recentes, seguindo por isso ordinariamente processos e modelos de carácter tradicional”¹

Nesta categorização da arte popular, Vergílio Correia remarca a importância do meio social, nomeadamente da casa/lar, onde se dá a produção artística, distinguindo entre a “arte caseira” ou “arte de oficina caseira” (rendas, tapetes, olaria, cestaria, ourivesaria, etc.), a arte produzida nos campos (arte pastoril) e a arte produzida em instituições como prisões, hospitais, manicómios, resultando ambas do preenchimento dos chamados “tempos mortos”. Para além do meio social, Vergílio Correia estabelece uma tipologia

¹ Vergílio Correia citado em João Leal (2002), p.264.

para as principais manifestações da produção artística popular, separando-as em produções materiais (arquitectura, escultura, pintura) e imateriais (tradições, poesia, música). Nesta tipologia estabelecida passam agora a caber produtos que até então tinham sido descurados, como as alfaias agrícolas, por exemplo. No entanto, este gradual fascínio pelos objectos em si faz com que progressivamente se esqueçam os meios e as gentes que produzem as peças. Há “agora uma espécie de invisibilização das pessoas, dos grupos sociais e dos processos técnico-sociais por detrás dos objectos”². O povo produtor de arte a que se refere Vergílio Correia está próximo do primitivo, tal como este reproduzindo uma base artística rudimentar, sobrevivente de uma pré-história. As virtuosidades estéticas dos objectos de arte popular são enaltecidas, sofrendo ao mesmo tempo um processo de apropriação nacionalista com vista à constituição de um discurso icónico sobre o povo português, através também da esteticização da própria paisagem e do modo de vida rural. João Leal, no artigo “Metamorfoses da Arte Popular”, menciona a propósito deste processo de esteticização da arte popular o caso da miniaturização. A miniatura do objecto converte esse objecto num símbolo de uma totalidade:

A diminuição quantitativa é sinónimo de simplificação qualitativa, que aumenta o nosso poder sobre “o homólogo da coisa”, que deixa de ser encarado como “um adversário, um rival, ou mesmo um interlocutor” (Lévi-Strauss 1976: 45). Vista desta maneira, a miniaturização é um instrumento de domesticação da alteridade fundamental que se concentra no popular. Por seu intermédio, completa-se o trabalho de esteticização securizante do universo das coisas populares.³

A cultura popular fica assim reduzida a uma superfície apreciável, facto que dominou a etnografia vigente durante a I República, período em que a disciplina teve na arte popular o seu foco de atenção. A etnografia participou assim na exaltação nacionalista da cultura popular e na “nacionalização de Portugal”.

² João Leal (2002), p. 266.

³ João Leal (2002), p. 269.

O Estado Novo – da “Política do Espírito” ao outro Portugal

O Estado Novo vai continuar a ênfase na arte popular com o mesmo objectivo nacionalista. As políticas de António Ferro e a criação do SPN/SNI deram origem às grandes manifestações de exibição oficial, às publicações, exposições nacionais e internacionais, concursos, cortejos, jogos florais. Centrado nas tradições e no folclore, o SNI foi responsável por uma série de actividades onde se incluem o concurso “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, a participação em exposições internacionais com pavilhões inspirados na arquitectura portuguesa e mostras de arte popular, realizando em 1940 a grande Exposição do Mundo Português, onde a metrópole e as colónias se mostravam num reforço de uma identidade nacional ancorada num populismo-ruralismo.

O SNI propunha um conhecimento cenográfico do país através destas actividades que promoviam o embelezamento das práticas rurais. Como afirma Joaquim Pais de Brito:

“Neste contexto, a diversidade não era apreendida enquanto tal, com todas as eventuais conflituosidades que transporta, mas antes como uma variação cromática dentro do mesmo – o País, Portugal. Esboçava-se mais pelo lado pictórico, folclórico e ilustrativo de curiosidades de diferenciação local, do que enquanto campo de rupturas, oposições, contrastes, anomalias ou instabilidades.”⁴

Esta política culminou com a abertura do Museu de Arte Popular (MAP), em 1948. O MAP era a materialização de uma ideia de nação e de celebração do povo português que o Estado Novo queria promover, ideias essas construídas a partir da apropriação selectiva de elementos da cultura popular portuguesa de inícios do século XX. O MAP celebrava o Portugal rural, harmonioso e pacífico, com uma cultura unificadora, homogénea, que tem na arte popular o cartão de visita.

Nos anos 1930 a arte popular como campo de estudo e de transmissão de uma política estatal estava formalmente instituída e apresentava fronteiras definidas, onde se englobavam diferentes tipos de objectos seleccionados

⁴ Joaquim Pais de Brito (1995), p.11.

pelas suas qualidades ornamentais. A arte popular apresentava-se como um mostruário das aptidões artísticas do povo português, concorrendo para criar uma certa imagem que se queria transmitir de Portugal.

O crescente interesse pela arte popular durante a I República tornou-se então a posição oficial dos etnógrafos do regime. O discurso oficial instituía o campo, como unidade geográfica concreta, o depositário da verdadeira identidade nacional. Ao estado e aos etnógrafos assistia o papel de revelarem essa matriz, esses elementos distintivos da realidade nacional e genuinamente portuguesas, escondidos sob os fenómenos da aculturação citadina e estrangeira. No entanto, há vozes discordantes e nem todas as posições referentes à cultura popular são na mesma direcção. O pós-guerra trouxe o desejo por um conhecimento sobre o país que não assentava em distorções, invenções ou superficialidade. O livro de Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (1945), era já uma aproximação inovadora ao estudo do território e das populações. O Inquérito à Habitação Rural, que teve lugar nos anos 1940, e o posterior Inquérito à Arquitectura Popular, constituíram um passo em direcção a uma atitude modernizante face às construções populares, ultrapassando os discursos oficiais sobre a casa portuguesa. A equipa de Jorge Dias distanciava-se também dessa postura folclorizante do Portugal rural. A partir de finais dos anos 1940, iniciam uma série de estudos em torno de vários aspectos da cultura popular, chegando a revelar universos sociais como o de Rio de Onor ou de Vilarinho da Furna. Em 1960 inicia-se a publicação da Antologia da Música Regional Portuguesa, registos feitos por Michel Giacometti, organizados depois com a ajuda de Fernando Lopes Graça, que em 1954 já tinha publicado *A Canção Popular Portuguesa*. Ernesto Veiga de Oliveira, entre 1960 e 1963, vai também debruçar-se sobre os instrumentos musicais portugueses, observando e registando o uso dos mesmos. Em Coimbra o CITAC constitui a Comissão para o Teatro Popular Português, e no cinema registam-se também imagens reveladoras de um país afinal desconhecido, como nos filmes *Auto de Floripes* (1959), realizado pelo Cineclub do Porto, ou *O Pão e Acto de Primavera*, de Manoel de Oliveira.

Todos estes olhares revelam uma mesma intencionalidade: desvendar à sociedade portuguesa um conjunto de “objectos, gestualidades, práticas e formas (...) através de um discurso qualificado e não como simples coisas

ilustrativas de um artesanato colorido e curioso”⁵. Foi um trabalho conjunto de intelectuais e estudantes, oriundos de vários campos disciplinares, cuja vontade era questionar o gosto etnográfico do Estado Novo.

Ernesto de Sousa e o regresso às origens

Ernesto de Sousa foi outra das figuras que se destacou neste período de sede etnográfica pelo país real e pela sua produção cultural. A oposição culta às políticas do Estado Novo tinha nos anos 1930/1940 a sua vertente mais activa no neo-realismo. Foi por esta corrente que Ernesto de Sousa se iniciou, como crítico de arte, para depois se interessar pelo cinema, pelo cine-clubismo e mais tarde pela arte experimental. Mas é a partir de finais de 1950 que Ernesto de Sousa vai intensificar a sua militância pela criação de uma arte especificamente portuguesa, não só acolhendo os novos artistas que surgiam e se integravam numa proposta neo-realista, mas sobretudo através do advogar de um regresso às origens. Aqui o papel que a arte popular podia desempenhar junto dos artistas era crucial.

Já em 1946 tinha organizado, em colaboração com Diogo de Macedo, a exposição “Semana da Arte Negra” na Escola Superior Colonial, onde se comparavam a arte moderna (Picasso, Matisse, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso e outros) com a arte primitiva (esculturas de Benim da Sociedade de Geografia de Lisboa). Em 1954 co-realizou o documentário O Natal na Arte Portuguesa, onde fazia uma abordagem ao tema do Natal na história da pintura e dos presépios desde o século XV, buscando os cruzamentos entre a arte erudita e a arte popular ao longo dos tempos. Outros filmes promocionais e documentários se seguiram, levando-o a percorrer o país e a contactar com a realidade rural portuguesa.

Na década de 1960, Ernesto de Sousa vai aprofundar o seu interesse pela arte popular, em busca do país real que a propaganda turística do Estado Novo encobria. Com a ajuda da Fundação Calouste Gulbenkian, que lhe atribuiu uma bolsa durante dois anos, Ernesto de Sousa faz uma prospecção da arte popular portuguesa, mais concretamente da escultura popular. Estuda a

⁵ Joaquim Pais de Brito (1995), p. 16.

escultura românica, gótica e renascentista com o objectivo de detectar as influências da arte de raiz pagã na arte erudita, comparando depois esses elementos que perduraram com as criações artísticas dos artistas populares contemporâneos. Em 1965 tinha publicado o livro *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, onde reúne textos inéditos à data e outros publicados anteriormente.

No final dos anos 1960, Ernesto de Sousa tinha já o seu programa teórico bem definido, influenciado pelas propostas de Bertold Brecht que defendeu também a inclusão de elementos da cultura popular na renovação da linguagem teatral, propondo uma arte com capacidades revolucionárias. Estas características populares seriam absorvidas pela arte erudita, esbatendo-se assim as fronteiras entre os dois campos. Tal como no neo-realismo, aqui a arte e a vida deviam interligar-se. Ernesto de Sousa usa estes aspectos para constituir uma militância cultural onde defendia a anti-especialização do artista e a estreita comunicação entre este e o espectador, de modo a que o público possa ter um papel activo na produção artística. Como diz num artigo publicado em 1959 na revista *Seara Nova*, “o caminho do futuro é perfeitamente previsível: o espectador fará parte do espectáculo»⁶.

Ernesto de Sousa propõe então a intersecção das várias formas artísticas, lutando pela não especialização do artista, do crítico, do intelectual, de forma a que a arte não caia numa auto-referencialidade e se afaste da sociedade. Para Ernesto a esfera do público e a esfera da arte deviam interligar-se. Influenciado pelo movimento Fluxos, vai promover as manifestações artísticas totais como acontecimentos, a dissolução da fronteira arte/vida e a promoção do colectivo em detrimento do individualismo e da noção de autor. Na década de 1960 Ernesto de Sousa tornar-se-á num coleccionador, teórico e promotor da arte popular portuguesa, sendo reconhecido como o divulgador do trabalho do escultor popular de Esposende, Franklim. Organiza a exposição “Quatro Artistas Populares do Norte: Barristas e Imaginários” (1964), onde dá a conhecer trabalhos não só de Franklim, mas também de Rosa Ramalho, Quintino Vilas-Boas Neto e Mistério, inserindo-os no mercado da arte erudita e rompendo as fronteiras entre erudito e popular.

⁶ Ernesto de Sousa em «Artes Plásticas», *Seara Nova* n.º 1367, Setembro 1959. Citado por Mariana Pinto dos Santos (2006) s/p.

O elogio da ingenuidade

O trabalho de Ernesto de Sousa sobre a escultura popular apresenta especificidades que o distanciam dos outros estudiosos da arte popular da mesma época. Ao contrário de outros enfoques, Ernesto de Sousa vai debruçar-se não sobre a produção artesanal, mas sim sobre a escultura de autor. São estas obras que fogem às formas previstas que irão representar o popular para Ernesto de Sousa, numa abordagem claramente modernista. Para Ernesto de Sousa esta arte, ao contrário da forma como era entendida a arte popular na época, não era o produto anónimo do povo como artista colectivo, mas antes a realização de artistas individuais que, vivendo à margem das convenções académicas e muitas vezes das comunidades onde se inseriam, eram já modernos sem o saberem. Por isso Ernesto de Sousa insiste na distinção entre arte e artesanato. A arte é obra do artista que cria e exprime o seu mundo, enquanto o artesanato é aquela onde a repetição e a imitação conduzem a decorativismo e ao anonimato. No artigo “Conhecimento da Arte Moderna e Popular” (1964), que escreveu para a revista *Arquitectura*, Ernesto de Sousa apresenta uma caracterização do artista popular enquanto autor:

“De um modo geral, uma das principais características de todo e qualquer artista popular é este sentimento de um começo absoluto, de uma imediata e total produção de si próprio nas coisas externas. O artista popular (e isto aplica-se tanto ao outsider da cidade, como, com outras razões e mais fundas raízes, ao artista radicado directa ou indirectamente num agregado rural), mesmo conformando-se estreitamente com a tradição, como geralmente acontece, age com a espontaneidade do demiurgo: é um criador de objectos com actividade própria e poder imediato de transformação do mundo. Do seu espírito está ausente a abstracção alegórica, como qualquer preocupação de cânon formal. A noção abstracta de harmonia é-lhe estranha, pois que ele nada produz que não seja imediatamente harmónico consigo próprio, com os seus hábitos e entendimentos do quotidiano, como com os seus desejos e aspirações de futuro. Em consequência disso a arte popular é mais expressiva do que formal, o seu ímpeto significante sobreleva a harmonia

significativa dos seus diferentes elementos (o formalismo é-lhe completamente alheio). É regional e particularizante, e a sua beleza é característica e não canónica.”⁷

Para Ernesto de Sousa, a arte popular “conservou um sentido fundamental do começo do homem” sem deixar de encontrar-se com influências da arte moderna, encontros que Ernesto caracteriza, no mesmo artigo aqui citado, como “verdadeiros, necessários e fecundos”. O artista não vive alheio das transformações nem a arte popular é imutável. A aculturação pode beneficiar ambos os lados, pois a arte que reproduz e imita não é verdadeira arte popular, esta é sempre criativa, mesmo “assimilando com frequência (não sempre) temas e feições cultas”. Mesmo englobando esses elementos da arte culta, a arte popular vai fazê-lo sem perder a sua espontaneidade, pois para ela estas influências são sempre um ponto de partida para a criação particular e não para a imitação.

Para Ernesto de Sousa a arte popular é mais expressiva que formal, sendo a manifestação de uma tradição colectiva que permeia as produções, apesar destas poderem englobar já novos elementos provenientes da cultura urbana e erudita. Ao contrário da arte dita culta, a arte popular seria capaz de manter um fundo colectivo, um eixo que liga o homem à natureza e ao mundo. A arte culta cria formas e cânones numa linha evolutiva, terminando num tecnicismo. A solução para Ernesto de Sousa seria então o eterno recomeço que a arte popular propõe como forma de encarar o mundo.

Para Ernesto de Sousa, o escultor Franklim encarna na perfeição esse primeiro olhar e esse renovar constante. No texto que escreve em 1970 para a Colóquio: Revista de Artes e Letras, Ernesto discursa sobre esse encontro primeiro, o olhar ingénuo que permite ver o mundo como se fosse a primeira vez, como se existisse um “*cogito* pré-reflexivo”:

“O encontro com as coisas, com o mundo, era sempre um encontro primeiro, uma origem. Em Franklim realizavam-se assim as condições de um olhar ingénuo; olhar físico ou *olhar mental* (no sentido husserliano): tudo estava de antemão copresente e num horizonte obscuramente consciente de realidade indeterminada, mas realidade. As suas ideias e conceitos

⁷ Ernesto de Sousa (1964), s/ p.

confundiam-se num presente absoluto, no qual se concentravam heranças e habilidades adquiridas e potenciais reflexões projectivas. Como a propósito de todo o artista ingénuo, e, aqui incluído, todo o artista *popular*, podemos a seu respeito falar de um *cogito* pré-reflexivo.”⁸

Franklim é um artista e não um artesão, o olhar ingénuo que materializa nas suas obras mistura tradição e modernidade numa espontaneidade que está ausente já da arte culta, disciplinada numa auto-censura por parte do artista dominado pelo academismo. O artista possuidor de um olhar ingénuo não aprende e repete formas, assimila maneiras de fazer como ponto de partida e não como ponto de chegada.

Do seu trabalho sobre as permanências e as evoluções nas manifestações da arte popular e particularmente do seu contacto com o escultor de Esposende, Ernesto de Sousa vai desenvolver o conceito de “ingenuidade” enquanto categoria estética e ferramenta teórica. Para desenvolver este conceito vai recorrer a algumas ideias da fenomenologia e do estruturalismo, nomeadamente os conceitos de essência, redução, variação, intencionalidade. Partindo da fenomenologia para chegar à percepção pura, ao retorno ao evidente, reconhecemos na ideia de “redução fenomenológica” de Husserl a intenção do olhar primeiro de que fala Ernesto, o olhar ingénuo. Esta redução leva depois à ideia de essência, a invariante que permanece inalterada apesar das variações. É o objecto sem a construção que o sujeito faz sobre ele. A essência é então a redução ao que é constante, mas só na variação é que a podemos encontrar. Lévi-Strauss fala disso mesmo quando estuda a estrutura do pensamento mitológico. Os mitos não são relatos desordenados, possuem uma estrutura interna complexa que só é perceptível pela análise simultânea de vários mitos. Só assim se poderão perceber as relações entre cada um dos seus elementos. Para Lévi-Strauss o pensamento mítico é na sua essência transformador e a estrutura do mito, apesar de distorcida pelas sucessivas alterações, preserva ainda o carácter de conjunto. A preocupação de Lévi-Strauss era mostrar a unidade do espírito humano, que a diversidade cultural se apoiava numa estrutura psíquica comum constituindo-se numa unidade intelectual do ser humano, sendo particularmente visível numa actividade de todo o homem que é a propensão para classificar. O simbolismo cultural é a

⁸ Ernesto de Sousa [1970] (1995), p. 29.

forma de pensamento comum a todos os homens e não característica de uma etapa primitiva do pensamento, nem se reporta exclusivamente às sociedades não ocidentais. O pensamento selvagem é, portanto, um pensamento que não está ainda sujeito a regras definidas, ainda não foi trabalhado, ou melhor, domesticado. Logo, as estruturas psíquicas encontram-se aí mais acessíveis, menos encobertas pelo desenvolvimento de técnicas artificiais de apoio e organização do pensamento, da memória. Estas ideias de redução e essência provenientes do estruturalismo e da fenomenologia, juntamente com a intencionalidade do eu, o sentido que o próprio atribui ao mundo, vão influenciar Ernesto de Sousa no desenvolvimento de uma teoria da ingenuidade. Mais do que explicar o objecto que se propõe estudar, esta teoria da ingenuidade pretende ser um modo de encarar o mundo, tanto para o artista, como para o crítico ou o espectador. Com o termo “ingénuo”, Ernesto vai restringir o campo da arte popular aos objectos produzidos num contexto rural caracterizado pela oralidade e pelas tradições. Estas tendem a condensar o conhecimento num presente constante, conjugando o que foi transmitido com as ferramentas para uma reflexão. A informação nova, entendida como um fragmento-estímulo, é modelada a uma nova situação. Tem o que Ernesto chama “valor de uso”, um valor que é a utilidade que tem para o artista esse fragmento de informação, neste caso, a potencialidade de um começo absoluto. É a atribuição de valor de uso às influências que faz com que o artista popular atinja a máxima liberdade criativa. E é esta ingenuidade que começa a ser procurada pelo meio artístico e cultural da época, através de um interesse crescente pelas produções não só dos artistas populares, mas também dos outsiders e “primitivos”. Daí que Ernesto de Sousa proponha então como caminho a “ingenuidade voluntária”, tomando para si um termo de Almada Negreiros, cuja citação abre o texto que Ernesto escreve sobre o escultor Franklim. A ingenuidade não está só presente nos artistas populares, ela é a capacidade de gerar novas e inesperadas conexões a partir de tudo o que nos chega.

Ernesto não quer um retrato do país com o seu estudo sobre a arte popular, quer aprender com uma realidade que desconhece, transformar o que vem da alteridade presente numa tradição cultural popular em valor de uso e intervir assim na arte culta, de maneira a resgatá-la do seu definimento formal. Converte-se no que Mariana Pinto dos Santos classifica como “artista-como-

antropólogo-como-herói”, fazendo uma junção de termos de alguns dos textos já clássicos sobre o papel do artista na sociedade: o artista que usa o que vem do Outro para salvar a seu próprio meio cultural. A integração deste princípio da ingenuidade voluntária no seio da arte culta é o que permitirá ultrapassar a ineficaz linguagem do neo-realismo, que quer alterar a sociedade, mas não consegue mudar a forma como o faz. O neo-realismo tem que transformar-se numa atitude perante o mundo. Pensar uma nova linguagem artística através da introdução de um olhar ingénuo voluntário é transformar a arte por dentro. Como resume Mariana Pinto dos Santos no seu livro sobre o percurso teórico de Ernesto de Sousa:

“Ernesto concebeu a ingenuidade como categoria estética e encarou-a simultaneamente como permanência do passado e possibilidade de futuro. A ingenuidade por ele teorizada possibilita a incorporação sistemática de informação em redes constantemente estabelecidas e desfeitas, e em seguida refeitas, entre imagens, obras, autores, artistas, materiais, etc. E possibilita ainda a incapacidade de constantemente refazer o passado à medida do que se absorve no presente. É portanto, instrumento para a invenção e reinvenção de si.”⁹

Ou como o próprio Ernesto, no texto sobre Franklim, ao afirmar que este “foi exemplo vivo (pela sua indesmentível realidade existencial) de um perdido paraíso original, ao qual não há que voltar, é certo, mas de que poderemos tirar grande lição.”

Olhares primordiais

Franklim e a arte popular em geral, para Ernesto de Sousa, manteriam esta característica de autenticidade e pureza que é transmitida pela ingenuidade. Temos aqui claramente subjacente um discurso “primitivista” que liga Ernesto a outros tantos investigadores e artistas que procuraram nestes olhares desviantes o reverso da imagem da ordem, da racionalidade e sofisticação característicos da arte ocidental erudita, em busca de uma

⁹ Marina Pinto dos Santos (2007), p. 22.

expressividade autêntica e primordial.

A referência à arte primitiva, assim como à arte infantil ou dos doentes mentais, era frequente entre os artistas modernistas, que lhe atribuíam um carácter de clareza e imediatez que devia ser seguido pelos artistas contemporâneos para melhor comunicarem com o seu público. Este primitivismo modernista está subjacente ao trabalho de Ernesto de Sousa como teórico da arte popular. O primitivo era detentor de valores primordiais que importava recuperar como forma de renovação das artes que se queriam assumir como vanguardistas.

Se é verdade que a arte ingénua descrita por Ernesto de Sousa partilha desse impulso primitivista da busca por uma expressividade primordial, a abordagem que faz do artista e da arte ingénua está mais relacionada com a descoberta e reconhecimento do próprio no outro e onde o encontro com o mundo é sempre um primeiro encontro, um primeiro olhar. É porque a arte ingénua partilha esta característica com o primitivismo que ela é fascinante e revolucionária para Ernesto de Sousa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITO, Joaquim Pais de – No tempo da descoberta de um escultor. In *Onde mora o Franklim? Um escultor do acaso*. 1ª ed. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1995.

CONNELY, Francis S. – *Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics (1725-1907)*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999.

FERNANDES DIAS, J. A. B. – “Arte Primitiva - Arte Moderna, Encontros e Desencontros”. In *Antropologia Portuguesa*, 7, 1989, pag. 89-113.

LEAL, João – Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa [PDF]. *Etnográfica*, Vol. VI (2), 2002, pp. 251-280.

Disponível em URL:

ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_06/N2/Vol_vi_N2_251-280.pdf

PEREIRA, Luís Filipe Raposo – *Museu de Arte Popular: Memórias de Poder* [PDF]. Lisboa: Recil Repositório Científico Lusófona, 2008 [citado em 29 de Janeiro de 2012].

Disponível em URL:

<http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/924/browse?value=Pereira%2C+Lu%C3%ADs+Filipe+Raposo&type=author>

PINTO DOS SANTOS, Mariana – “Neo-realismo em Ernesto de Sousa: Raízes de um percurso insólito”. In *Nova Síntese — textos e contextos do neo-realismo n.º 1* (coor. António Pedro Pita), Campo das Letras, 2006.

PINTO DOS SANTOS, Mariana – *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. 1ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

RAMPLEY, Matthew – “Anthropology at the origins of art history”. In *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. Alex Coles (ed.), London: Black Dog Publishing Limited, 2000.

SOUSA, Ernesto de – “Conhecimento da Arte Moderna e Popular” [online]. *Revista Arquitectura*, nr. 83, Setembro 1964 [citado em 20 de Janeiro de 2012].

Disponível em URL: <http://www.ernestodesousa.com/?p=245>

SOUSA, Ernesto de – “Um escultor ingénuo” [1970]. In *Onde mora o Franklim? Um escultor do acaso*. 1ª ed. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 1995.