

«NÓS NÃO ESTAMOS ALGURES» (ERNESTO DE SOUSA/JORGE PEIXINHO): UM EXERCÍCIO DE RE-INTERPRETAÇÃO

ANA TERESA CANCELA PIRES*

Resumo: Com este artigo pretende-se elaborar uma reflexão sobre a re-interpretação de obras de arte de natureza efémera, que combinam variadas formas de expressão artística (literatura, música, arquitetura, vídeo, pintura, escultura), através da apresentação de uma parte do trabalho de pesquisa realizado no âmbito do Doutoramento em curso (*Artes Sonoras na Performance Art em Portugal: práticas, sinergias e arquivo*). Assim, é no campo da transdisciplinaridade artística que entendemos este projeto na medida em que exige um trabalho que se debruce pelos aspetos visuais, audiovisuais, sonoros e literários da obra de arte. Trata-se de um exercício prático de investigação, que tem por objetivo a reconstituição do espetáculo *mixed-media* «Nós não estamos algures» da autoria de Ernesto Sousa com direção e composição musical de Jorge Peixinho.

Palavras-chave: performance; documentação; reinterpretação; preservação; intangível.

Abstract: This article intends to be a critical reflection about the re-enactment and preservation practice of ephemeral works of art, that combines several artistic expression forms (like literature, music, architecture, video, painting, sculpture) through the presentation of part of the research work carried out under the PhD in progress (*Sound Arts in Performance Art in Portugal*). This is a practical exercise of research, which aims to reconstitute the mixed-media spectacle «Nós não estamos algures».

Keywords: performance; documentation; reenactment; preservation; intangible.

* Faculdade de Letras Universidade do Porto/Bolseira de Investigação CITCEM, FCT. Email: anacancela@me.com.

Apresentado em 1969 no Clube 1.º Acto em Algés, «Nós não estamos algures» representa o primeiro espetáculo *mixed-media* português. Conjuga elementos performativos e cenográficos partindo da exploração de excertos de poemas de Almada Negreiros, Mário Cesariny, Herberto Helder, Luiza Neto Jorge (interpretados em 1969 por António Borga, João Luís Gomes, Madalena Pestana e Pena Viçoso), através dos mais diversos tratamentos sonoros, acontecimentos musicais (gravados, com possível intervenção ao vivo de músicos), teatrais, projeções simultâneas de filme (preto e branco, e cor; sem som de Ernesto de Sousa e Carlos Gentil-Homem, de 1968) e de diapositivos (preto e branco, e cor de Ernesto de Sousa e Carlos Gentil-Homem) e apresentações de material gráfico impresso (posters e autocolantes de Fernando Calhau e Carlos Gentil-Homem).

Salientou-se a participação de artistas oriundos de áreas diversas como Jorge Peixinho, responsável pela direção musical, Helena Cláudio (canto), Clotilde Rosa (harpa) e António de Oliveira e Silva (viola de arco) — músicos que em 1970 integrariam o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa fundado por Jorge Peixinho — Fernando Calhau autor do design gráfico e iluminação e Carlos Gentil Homem realizador dos filmes em conjunto com Ernesto de Sousa. A apresentação do espetáculo contou com o apoio técnico e participação de sócios do Clube de Teatro 1.º Acto (Francisco Madeira Luís, José Luís Madeira e José Torres) e de membros da Oficina Experimental (Carlos Gentil-Homem, Filomena Fernandes, Isabel Alves, Manuel Torres, Maria Manuel Torres, Marilyn Reynolds, Peter Rubin e Teresa Pacheco Pereira).

«Nós não estamos algures» divide-se em três partes com as seguintes denominações: tempo I – «Não falemos sem alicerces», II – «Barricada» e III – «Difícil falar de amor». Em cada uma delas inclui a interpretação a solo dos excertos dos poemas selecionados em contraponto com as intervenções do coro (falas em uníssono). Cada uma das partes termina com um momento de improvisação musical e de diálogo com o público. No guião pode-se ler o seguinte: «os atores vão ter com o público... Explicação (queremos destruir a noção formal do espetáculo, criar um novo ritual, um ritual de participação)»¹.

Deste modo, esta obra é constituída por uma componente de *performance* teatral, e musical (música improvisada e/ou música gravada em fita magnética) e uma componente visual (projeção de filmes, negativos/diapositivos, instalação de cartazes, cortina — tiras de plástico transparente), configurando uma criação que conjuga várias disciplinas artísticas como a música, a *performance*, as artes plásticas e o cinema. Salienta-se o carácter experimental do espetáculo, que embora seguindo uma estrutura fixa pré-determinada, prevê simultaneamente situações aleatórias que podem derivar dos artistas assim como do público.

¹ SOUSA, 1969b, BNP – *Espólio Ernesto de Sousa*.

Tal como recorda Isabel Alves (viúva de Ernesto de Sousa) «todo o trabalho foi feito em conjunto: as soluções que encontrávamos para fazer os cartazes, para os depenurar no teto, com as letras pintadas por nós...»².

Na estreia de «Nós não estamos algures» (1969), o público foi convidado a intervir, através de improvisações coletivas dirigidas por Jorge Peixinho.

A apresentação de «Nós não estamos algures» questionou a produção teatral contemporânea, assumindo-se como um espaço laboratório de criação e experimentação, onde se operou o cruzamento de várias linguagens artísticas não subjugadas ao texto dramático, liberto do tradicional sistema de hierarquias. Diluindo fronteiras entre performance, teatro, artes plásticas, música e cinema, salienta-se que esta obra não só inaugura a exploração multimédia transdisciplinar, no contexto da arte contemporânea portuguesa, como representa o início da parceria Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho que se prolongaria pela década de 1970 dando origem à realização de mais duas obras fundamentais: «Almada um Nome de Guerra» (1969-1972) e «Luis Vaz 73» (1975):

O «Exercício de Comunicação Poética — Nós Não Estamos Algures» não é um todo acabado e fechado, mas cada coisa, ao funcionar por si, tem um valor significativo estimulante. Trabalho «final» aberto, logo processo, e o processo que nos conduziu ao «exercício» devia ser já fim em si próprio. É privilegiada a comunicação com o público, mais do que a sua participação. A música de Jorge Peixinho funciona como qualquer coisa que, embora respondendo a um determinado estímulo que é comum, se integra independentemente³.

A preservação de obras de arte transdisciplinares de natureza efémera, constitui uma fonte inesgotável de reflexão conceptual. Os problemas que coloca, têm suscitado questões que se prendem sobretudo com a legitimidade da conservação documental, a validade da reinterpretação⁴ deste património e inevitavelmente com os problemas gerados em torno da autenticidade da obra de arte. Procura-se então apurar, se a reinterpretação vista como um ato criativo, pode atuar como uma ferramenta de preservação da obra de arte e como as noções de autenticidade e autoria poderão ou não aqui ser questionadas.

Para clarificarmos um pouco melhor a pertinência destes aspetos, vale a pena revermos aqui, considerações teóricas que têm sido produzidas atualmente e que se debruçam essencialmente sobre os conceitos de artista/performer, público, momento presente e presença.

² ANDRADE, 2012.

³ SOUSA, 1969a, BNP – *Espólio Ernesto de Sousa*.

⁴ O termo «re-interpretação» é utilizado nesta investigação para referir a reconstrução de obras de arte com componentes performativas realizadas após a primeira apresentação.

Peggy Phelan, autora da teoria mais radical, defende que a existência destas obras se limita ao momento presente da sua apresentação, na medida em que uma posterior reprodução origina uma obra completamente distinta da primeira. Phelan considera ainda que a reprodução de obras de *performance*, através de formas mediadas (documentação), apenas traduz retrospectivamente uma leitura da apresentação do evento original, em total dependência da interpretação de quem a realiza. Por outras palavras, a autora defende que o ato performativo está intimamente ligado à dimensão do *presente* e da *presença* e que qualquer tentativa de o preservar ou reproduzir é por si só imperfeita ou deficiente: «(...) a *performance art* ocorre ao longo de um tempo que não será repetido. Pode ser executada de novo, mas essa repetição em si marca-a como diferente. O documento de uma *performance* é, então, apenas um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para se tornar presente»⁵.

Neste sentido, ao considerar que qualquer reprodução de um ato performativo é necessariamente distinta do original, Phelan está de um certo modo a relacionar a teoria que preconiza, com a definição do conceito de reinterpretação propriamente dito. Por outras palavras, para Phelan, tendo em conta a impossibilidade de repetir exatamente o que já aconteceu, a replicação de um ato performativo é em si mesma um ato de reinterpretação.

Neste sentido, o conceito de reinterpretação, sugere, que a reprodução de obras de *performance* constitui um ato criativo único e irrepitível, isto é, a reinterpretação do evento original. Assim, a reinterpretação corresponde ao processo a partir do qual se procura entender o processo criativo do evento original, que fica agora sujeito a novas leituras, experiências e contextos. O processo de reinterpretação, é uma criação artística, que ao invés de pretender reproduzir a obra de arte do passado no presente, implica um processo criativo num novo contexto. Como referiu Georges Didi-Hüberman, «as obras de arte não têm apenas uma vida. Elas têm a vida que elas mesmo criam, mas também muitas outras depois disso. (...) Para entender as obras de arte, não devemos apenas pensar nelas no contexto do domínio artístico, mas também incluir os seus significados contemporâneos»⁶.

Este processo envolve, uma reflexão sobre a relação que se estabelece entre a documentação associada à *performance*, (que pode incluir desde inventários de materiais e especificações técnicas a entrevistas a artistas) e a sua reinterpretação.

De acordo com Philip Auslander, a documentação pode em alguns casos constituir a própria obra de *performance*. Como o próprio refere: «a documentação não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevem uma *performance* autónoma e comprovam o que ocorreu: elas produzem um evento como uma *performance*»⁷.

⁵ PHELAN, 2003: 148.

⁶ HÜBERMAN, 2016: 120.

⁷ AUSLANDER, 2006: 5.

Auslander identifica duas categorias de documentação — a *documental*, que comprova que ocorreu uma *performance* e a *teatral*, uma forma de *fotografia performativa* que representa a encenação de uma obra de *performance* concebida apenas para ser fotografada, isto é, as obras que nunca aconteceram na forma como são retratadas — *performances* que existem unicamente como obras de mediação como o caso de *Le Saut dans le Vide* (1960) de Yves Klein, em que a performance acontece unicamente através da fotografia. Por sua vez, Rebecca Schneider⁸ sugere que o arquivo, onde as obras de *performance* persistem no tempo, deve ser considerado como um *lugar performativo*. Schneider considera que a *performance* é em si mesma uma forma de documentação, uma vez que é através dela que a prática artística é transmitida.

É neste contexto, que podemos enquadrar teoricamente a metodologia empregue no processo de reinterpretação de «Nós não estamos algures», que tem como fase principal a documentação como processo de recolha e de organização das informações existentes sobre a obra, não só o conteúdo mas também o contexto em que se enquadra.

Porém, tal como o trabalho artístico que se está a analisar, a metodologia delineada para uma possível reinterpretação de «Nós não estamos algures», encontra-se em permanente atualização e todo o processo depende da viabilidade da documentação, que impõem uma análise razoável sobre a sua importância no resultado final da investigação. Com efeito, este processo promove uma proximidade intelectual, que dá à própria investigação uma plasticidade particular coincidente com o conceito do próprio objeto de estudo — um *work in progress*.

A nossa investigação partiu de uma pesquisa arqueológica de fontes primárias, para que a partir dos documentos (textuais e visuais, testemunhos, entre outros) se possa construir a re-interpretação da obra, com todas as dificuldades que daí possam suceder, nomeadamente a sua realização no contexto atual utilizando meios atuais.

Em termos metodológicos, esta investigação desenvolveu-se através de duas fases de trabalho fundamentais: na 1.ª fase da investigação procurou-se sinalizar a documentação existente, identificando as linhas conceptuais que se relacionam com as noções de autoria, identificar e compreender várias tipologias de documentação de modo a garantir a autenticidade do registo e conservação da obra, analisar documentos publicados e eventualmente não publicados sobre a obra, elaborar entrevistas que apoiem a análise da documentação pré-existente e por fim a análise e interpretação da recolha.

Na 2.ª fase da investigação, procurou-se apurar a viabilidade de reinterpretação, através da análise anterior e por fim refletir sobre propostas de preservação.

⁸ SCHNEIDER, 2011: 100-101.

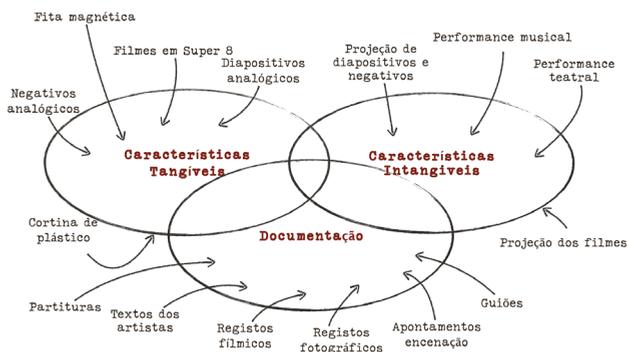


Figura 1. Metodologia do exercício de re-interpretação.

A conservação de obras de arte como «Nós não estamos algures» que congrega elementos materiais e imateriais, implica a exploração de metodologias que permitam a sua compreensão, focando a intenção dos artistas de forma a que a obra perdure no tempo⁹. Com efeito, a partir do momento em que a obra de arte conjuga as dimensões espacial, temporal e performativa, as técnicas de conservação deixam de se centrar exclusivamente no aspeto material, passando a refletir sobre as formas de preservação da imaterialidade da obra arte.

Deste modo, através da análise cruzada dos elementos materiais e imateriais da obra, tornou-se possível identificar a documentação produzida juntamente com a obra. A sua leitura conduziu, por um lado, à conservação e atualização dos meios tecnológicos que as suportam e por outro, à identificação da documentação que acompanha a obra. Assinalaram-se algumas dificuldades acrescidas neste processo, principalmente pela obsolescência dos suportes tecnológicos — fita magnética, filmes Super 8 e diapositivos e negativos analógicos. Alguns deles já se encontram em suporte digital como os filmes Super 8 e alguns dos diapositivos e negativos que integram a obra.

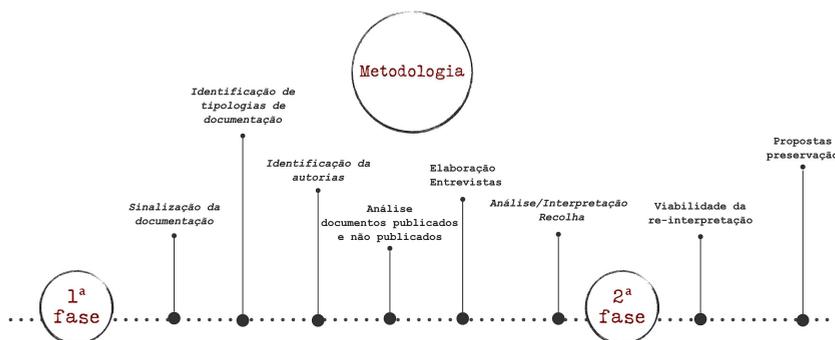


Figura 2. Diagrama de sistematização características tangíveis/intangíveis e documentação.

⁹ LAURENSEN, 2006: s/p.

Por outro lado, tendo em conta a impossibilidade de entrevistar os artistas Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho, a interpretação destas características obrigou a um trabalho de pesquisa sobre todos os documentos que terão sido produzidos sobre a obra, desde textos publicados, textos inéditos, registos fotográficos, sonoros e fílmicos à recolha de testemunhos, de modo a apoiar e a clarificar a sua leitura.

Salienta-se que pelo facto de se reconhecer dois autores (Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho), o processo de identificação e localização da documentação existente revestiu-se de alguns constrangimentos. A documentação de «Nós Não Estamos Algures» encontra-se dispersa por várias instituições — Biblioteca Nacional (Espólio Ernesto de Sousa) e Arquivo Municipal do Montijo (Espólio Jorge Peixinho) e em espólios particulares — Isabel Alves e Jorge Sá Machado (fiéis depositários das obras de Ernesto de Sousa e Jorge Peixinho respetivamente). Embora reconhecendo o esforço por parte das famílias dos artistas em manter os documentos em boas condições, os espólios particulares por vezes carecem de uma organização e catalogação clara, assim como de condições técnicas especializadas que impeçam a deterioração física dos materiais.

No conjunto dos elementos imateriais da obra, a análise da documentação relacionada com a *performance* teatral e a *performance* musical reveste este exercício de reinterpretação de um maior grau de dificuldade. Com efeito, estas dependem exclusivamente da leitura e interpretação dos guiões e de outros textos que os artistas possam ter escrito sobre a obra.

No que diz respeito à documentação relativa à *performance* teatral, existem quatro versões do guião de Ernesto de Sousa, excertos dos textos dispostos pela ordem da performance (datilografados) e apontamentos de encenação (manuscritos).

A compreensão destes documentos, revelou-se bastante complexa e insuficiente, implicando uma leitura cruzada com os registos fotográficos, sonoros e fílmicos realizados na época, que se reportam a momentos dos ensaios e da estreia da obra. Estes registos, ao permitirem visualizar parte do envolvimento geral do espaço cénico e plateia, são de extrema importância para completar, nalguns casos, a insuficiência da informação dos guiões.

Contudo, é relevante salientar que embora este conjunto de registos documentais partilhem o contexto temporal da realização do evento original, são apenas indicações que fornecem uma informação parcial e fragmentada da obra de arte.



Figuras 3 e 4. Preparação dos envolvimentos no Clube 1.º Acto.

Tal como refere Anne Bénichou¹⁰ a propósito dos vários livros de artista de Allan Kaprow (*Days off. A Calendar of Happenings*), a documentação assume aqui uma dupla posição em relação à obra: ao mesmo tempo que constitui uma prova documental da sua existência, permite reviver o evento original do passado. Por outro lado, a sua reinterpretação atua como um mecanismo operativo, que restabelece a memória do evento original da obra de *performance* e promove a construção de sucessivos significados ao longo do tempo.

Nesta linha de raciocínio Rebecca Schneider refere-se à reinterpretação não só como uma forma de recuperação do ato performativo em si mesmo, mas também como um mecanismo que possibilita a reflexão crítica e histórica sobre a obra de arte em questão¹¹.

No caso de «Nós não estamos algures», a análise da documentação pré-existente, deve ser complementada com a documentação produzida no presente, fontes secundárias como: documentos publicados/inéditos e reunião de testemunhos de forma a auxiliar a contextualização e garantir a autenticidade da obra de arte. Neste sentido, foi particularmente relevante, a entrevista a Isabel Alves, proprietária dos diapositivos, e negativos. A partir do seu testemunho tem sido possível recuperar algumas memórias essenciais para a compreensão da documentação disponível.

Relativamente à *performance* musical, Isabel Alves recorda que «o som foi gravado para ser passado nas sessões a seguir à estreia, porque só naquele dia houve música ao vivo»¹². Registamos a existência de uma gravação que corresponde à *performance* musical realizada na época, registos fotográficos e fílmicos de excertos da estreia, textos não publicados de Jorge Peixinho¹³ (depositados na Biblioteca Nacional — Espólio Ernesto de Sousa) onde o compositor faz referência à reprodução de música gravada por músicos profissionais e a execução de acontecimentos musicais improvisados em tempo

¹⁰ BÉNICHOU, 2013: 181.

¹¹ SCHNEIDER, 2011: 7.

¹² Isabel Alves, mensagem pessoal, Outubro 2018.

¹³ PEIXINHO, 1969, BNP – *Espólio Ernesto de Sousa*.

real pelos intervenientes e público. Da análise dos apontamentos de Ernesto de Sousa, tudo indica que haveria a possibilidade de substituir a música gravada pela participação de músicos em palco. Supõe-se que a gravação tenha sido utilizada na estreia da obra, não por razões de ordem estética, mas sim pelas implicações logísticas que a presença dos músicos implicaria na época.

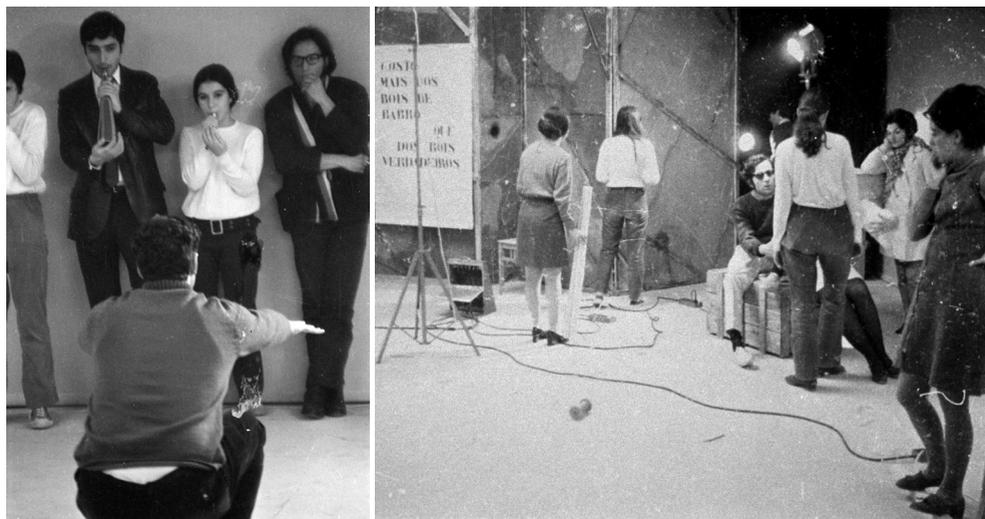
Embora o compositor faça referência a instruções escritas de orientação à improvisação¹⁴, desconhece-se a existência de registos documentais (partituras, diagramas de improvisação) e indicações pré-determinadas de coordenação da *performance* musical com os restantes elementos que fazem parte da obra. Por outro lado, no mesmo documento, Peixinho refere que as múltiplas repetições dos ensaios promoveram um entendimento e cumplicidade entre o compositor e os músicos, que tornou desnecessário registar as instruções. Neste sentido, a *performance* musical embora se possa assemelhar a uma improvisação livre, foi bastante determinada pela intenção do compositor, transmitida pela gestualidade da sua direção.

*Nós tínhamos, (...) um conhecimento, uma catalogação (...) na memória dos efeitos possíveis em determinados instrumentos. (...) Eu próprio pude dar indicações mais precisas (...) rigorosas... mesmo porque estávamos num estado psicológico de grande intimidade, os mais pequenos gestos tinham um significado, e os músicos correspondiam exactamente*¹⁵.

Assim, para a concretização da reinterpretação da obra, a análise da componente musical relaciona-se mais com o processo de execução musical do que propriamente com o registo textual inscrito numa partitura. Na ausência de instruções escritas, a gravação realizada na época pode garantir a autenticidade sonora da obra através de uma dupla função: a do registo, possibilitando análise da *performance* musical e a de fonte sonora, quando utilizada na apresentação da obra em substituição da *performance* executada em tempo real. Contudo, este facto não deixa de originar alguns constrangimentos, tendo em conta que a utilização da gravação em substituição de uma *performance* em tempo real, para além de condicionar a espontaneidade e imprevisibilidade da execução das outras componentes performativas (teatral e visual) com as quais deverá estabelecer interação, não reflete as relações estabelecidas entre os músicos, os gestos ou os movimentos dos corpos que traduzem muitas das vezes a expressividade da execução.

¹⁴ PEIXINHO, 1969, BNP – *Espólio Ernesto de Sousa*.

¹⁵ PEIXINHO, 1969, BNP – *Espólio Ernesto de Sousa*.



Figuras 5 e 6. Jorge Peixinho dirige a improvisação musical em «Nós não estamos algures» (1969).
Imagens cedidas pelo Centro de Estudos Multidisciplinares Ernesto de Sousa (CEMES).

No que diz respeito à componente visual Isabel Alves recorda a presença de dois projetores de filmes e dois projetores de slides que apresentaram em simultâneo os dois filmes *Happy People* e *Um Homem que corria pelo orvalho dentro* e as sequências de diapositivos e negativos¹⁶, os cartazes de dimensões variáveis com frases inscritas, colocados nas paredes da sala do 1.º Acto e a cortina feita de tiras de plástico transparente através da qual o público tinha de passar para entrar na sala. Segundo os esclarecimentos de Isabel Alves, nenhum destes materiais existe, com a exceção dos slides e dos filmes já convertidos para formato digital. Por sua vez, a documentação que está associada a esta componente, só contempla a seleção de frases que devem ser inscritas nos cartazes, com referência aos locais onde devem ser colocados e às suas dimensões. Para a projeção dos slides e dos filmes não existe nenhum guião, tendo estado a seleção e a escolha das sequências a cargo dos dois projecionistas que participaram na estreia. Assim, a ausência destas informações para futuras reinterpretações, implica a realização de novos materiais adaptados a um novo espaço e uma projeção sempre diferente da primeira. Neste caso, a autenticidade da obra fica condicionada a decisões tomadas pelos intervenientes, que passam a ter uma ação criativa que interfere na apresentação da obra.

Tendo em conta a natureza transdisciplinar da obra, importa considerar todas as características visuais e sonoras, através do recurso a meios tecnológicos analógicos da época, de modo a garantir um maior grau de semelhança, entre o evento original (estreia) e a sua reinterpretação. Na verdade, a efetiva preservação dos registos sonoros

¹⁶ Isabel Alves, comunicação pessoal, Outubro 2018.

e visuais obriga uma constante atualização dos suportes tecnológicos. Contudo, é pertinente questionar, se a substituição do equipamento original por uma tecnologia mais recente, poderá pôr em causa a autenticidade da produção dos sons e das imagens levando à perda do contexto histórico da obra.

O principal constrangimento que esta prática suscita, prende-se com a obsolescência dos suportes tecnológicos. Muitos dos elementos visuais e sonoros de «Nós não estamos algures» (slides, fita magnética, filmes Super 8) estão em fase de deterioração e ao inviabilizar-se a digitalização, correm-se sérios riscos de se perderem irremediavelmente.

Para Gaby Wijers, a técnica de emulação poderá constituir uma estratégia possível de conservação. Neste caso, a emulação pode ser descrita como a forma de garantir a aparência original dos elementos visuais e sonoros através de recursos tecnológicos atuais¹⁷.

Cumprindo a última etapa do processo, conclui-se, que a documentação que acompanha a obra não reflete com detalhe as intenções dos artistas e em alguns casos é mesmo inexistente. Esta análise permitiu constatar a inexistência de um guião que contemple as instruções para a projeção dos slides¹⁸ e documentação que esclareça objetivamente quais as intenções de Jorge Peixinho para a *performance* musical.

Para ultrapassar esta lacuna documental, procuraram-se delinear algumas estratégias de modo a garantir a viabilidade da reinterpretação. Tratou-se de um trabalho de análise que cruza, relaciona e contextualiza todos os vestígios documentais tanto da *performance* teatral como da musical realizada no evento original.

Na verdade, esta obra nunca chegou a ser recriada por outros artistas, que não aqueles que participaram diretamente na sua criação¹⁹, o que poderá levar a crer que a produção de documentação com especificações que permitissem uma futura recriação, não tenha sido uma verdadeira preocupação dos autores.

De acordo com Ernesto de Sousa, esta obra foi pensada como um exercício de comunicação, um ensaio laboratorial que deu origem à criação de um projeto maior e mais complexo — o *mixed-media* «Almada um Nome de Guerra» (1969-72)²⁰. Segundo Isabel Alves, estes dois *mixed-media* complementam-se e podem ser apresentados em simultâneo.

Pela primeira vez em 2012, a Fundação Serralves promoveu a apresentação da reinterpretação que cruzou os dois *mixed-media* (dirigido por Jaime Reis e João Sousa Cardoso), no âmbito da exposição documental que dá conta do processo da sua conceção.

¹⁷ WIJERS, 2011: 81.

¹⁸ Segundo os esclarecimentos de Isabel Alves, a escolha da sequência dos slides estaria a cargo dos dois projetionistas que participaram na estreia.

¹⁹ Estreado em Dezembro de 1969, apenas contou com mais 5 apresentações.

²⁰ SOUSA, 1978.

Através de uma adaptação dos guiões reuniu-se numa só apresentação elementos performativos, sonoros e visuais dos dois *mixed-media*. Deste modo, embora esta apresentação não corresponda à recriação de «Nós não estamos algures» tal como foi apresentado em 1969, assume uma importância fundamental na sua preservação. De facto, esta foi a primeira vez em que se refletiu sobre a documentação existente para a salvaguarda de alguns materiais²¹. Por outro lado, o trabalho de pesquisa levado a cabo pelos autores desta reinterpretação produziu também documentação relevante para futuras apresentações.

Como foi já referido, as características específicas de «Nos não estamos algures» requerem o desenvolvimento de novas estratégias de salvaguarda, para além da documentação e armazenamento dos materiais como a reinterpretação e a emulação.

Neste sentido, é a convergência da documentação com a prática de reinterpretação de «Nós não estamos algures» que poderá preservar a obra para as futuras gerações. Porém, com a reinterpretação não se pretende reproduzir o evento original passado no presente, mas sim uma nova criação que contribui para a construção da identidade da obra sempre em atualização.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. — *Projectos. Nós Não Estamos Algures*. Ernesto de Sousa. CEMES: Lisboa. [Em linha]. Disponível em <<http://www.ernestodesousa.com/projectos/nos-nao-estamos-algures>>. [Consulta realizada em 04/07/2018].
- ANDRADE, Sérgio (2012) — *O Ernesto de Sousa estava sempre no futuro. Entrevista a Isabel Alves*. Público. [Em linha]. Disponível em <<https://www.publico.pt/2012/07/06/jornal/o-ernesto-de-sousa-estava-sempre-no-futuro-24854779>>. [Consulta realizada em 04/02/2018].
- ANZELLOTTI, Elisa (2018) — *Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza. Unclosed (arte e oltre/art and beyond rivista trimestral di arte contemporanea)*, n.º 18, ano V. ISSN 2284-0435. [Em linha]. Disponível em <<http://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/226-reenactment.html>>. [Consulta realizada em 03/07/2018].
- AUSLANDER, Philip (2006) — *The performativity of performance documentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art. [Em linha]. Disponível em <<https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IMNK10/um/pajj.2006.28.3.pdf>>. [Consulta realizada em 02/12/2017].
- BÉNICHOU, Anne (2013) — *Esses documentos que são também obras*. «Revista-Valise», vol. 3, n.º 6. ISSN: 2236-1375. [Em linha]. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/44418/28601>>. [Consulta realizada em 24/10/2018].
- HÜBERMAN, Georges Didi (2016) — *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Penn State: University Press, p. 120.
- LAURENSEN, Pip (2006) — *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*. Tate Papers, n.º 62006. ISSN 1753-9854. [Em linha] Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations#footnoteref25_jnz9jnr>. [Consulta realizada em 04/07/2018].

²¹ SOUSA, 1978.

- MELIN, Corinne (2015) — *L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle*. Echappées Revue annuelle d'art et de design. [Em linha]. Disponível em <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01592441/document>>. [Consulta realizada em 05/06/2018].
- PEIXINHO, Jorge (1969) — *Uma Experiência extraordinária*. BNP – Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- PHELAN, Peggy (2003) — *Unmarked the Politics of Performance*. London and New York: Routledge. ISBN 0-203-35943-7.
- SCHNEIDER, Rebecca (2011) — *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.
- SOUSA, Ernesto (1969a) — *NNEA notas para a apresentação*. BNP – Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- (1969b) — *Guião de “Nós não estamos algures”*. BNP – Espólio Ernesto de Sousa. D6 CX. 46.
- (1978) — *Performar* [Excerto]. Opção, n.º 101. [Em linha]. Disponível em <<http://www.ernestode-sousa.com/bibliografia/performar>>. [Consulta realizada em 02/01/2018].
- WIJERS, Gaby (2011) — *To Emulate or Not. Conservation Case Studies from the Netherlands*. Amsterdam: Amsterdam University Press.