FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O Império de Regresso ao Cais.
Imagem e imaginário colonial na arte portuguesa do século XX

Paula Ribeiro Lobo

Tese de Doutoramento em História da Arte

Outubro 2015

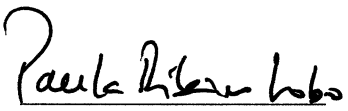
Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito (FCSH-UNL) e co-orientação da Professora Doutora Margarida Calafate Ribeiro (CES-Universidade de Coimbra).

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

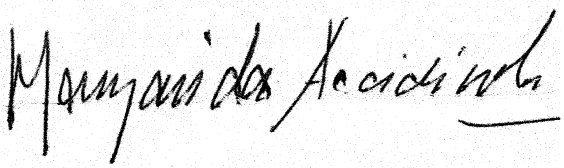
O candidato,



Lisboa, 30 de Outubro de 2015

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,



Lisboa, 30 de Outubro de 2015

Ao meu filho Afonso

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito, pelo horizonte de estudo que abriu na minha vida, o extraordinário apoio a este projecto, o rigor e empenho com que o orientou e debateu comigo, e a confiança que tem depositado no meu trabalho.

À Professora Doutora Margarida Calafate Ribeiro, pela sua disponibilidade para co-orientar este estudo, caloroso incentivo, paciência e valioso contributo, particularmente em relação à problemática da "pós-memória" da guerra colonial.

Aos Professores Doutores Pedro Tavares de Almeida, Renato Lessa, Eduardo Lourenço, Adriano Moreira, José-Augusto França, Helder Macedo, Paulo Medeiros, Alexandra Ai Quintas e Margarida Brito Alves, pela generosidade com que discutiram comigo certas questões e pela ampliação do quadro de referências.

Aos artistas plásticos Ana Vidigal, Manuel Botelho e Miguel Palma, pelas entrevistas que me concederam, e Vasco Araújo, Ângela Ferreira e Jaime Silva.

Aos meus colegas de Doutoramento, em particular ao Afonso Cortez-Pinto, pela solidária partilha, ao Pedro Pavão dos Santos, Ana Maria Quintas, Patrícia Bento d'Almeida, Catarina Rosendo, José Gomes Oliveira e Vanessa Badaggliaca, mas também aos Professores Doutores Bruno Marques e Giulia Lamoni.

Aos meus amigos de sempre, que de diferentes formas contribuíram para o desenvolvimento deste projecto - entre os quais cumpre destacar António Coelho, Sandra Coelho, Susana Cascais, Ana Brito, Sónia Gonçalves, Eurico de Barros e Fernando Marante. Um agradecimento muito especial a Maria Elena Fernandes e Susana da Costa Pereira, cuja amizade, estímulo e apoio foram fundamentais. E à memória da minha amiga Cláudia Pedra Magalhães, que haveria de querer ler e discutir comigo estas páginas.

Ao Alexandre, pela dedicação e paciência ao longo deste percurso exigente e de vida.

Ao Afonso, nosso filho, que cresceu a par deste trabalho e que me fez crescer.
Aos meus pais, por tudo, sempre. À minha irmã. À minha restante família.

À Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e ao Instituto de História da Arte, pelo apoio e acolhimento. A todas as pessoas que em diversos arquivos, bibliotecas, instituições ou serviços auxiliaram o desenvolvimento deste estudo.

À Fundação para a Ciência Tecnologia, pela bolsa que me atribuiu e que me permitiu dedicar continuadamente a esta investigação.

O IMPÉRIO DE REGRESSO AO CAIS. IMAGEM E IMAGINÁRIO COLONIAL NA ARTE PORTUGUESA DO SÉCULO XX

PAULA RIBEIRO LOBO

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Artes, império colonial português, imagem, imaginário, propaganda, identidade, pós-colonial, memória colectiva.

Cartografar as representações do império colonial português ao longo do século XX, tomando como ponto de partida o Acto Colonial de 1930, é o objectivo desta investigação em História da Arte que se estrutura segundo uma abordagem transdisciplinar. O presente estudo analisa a imagem e o imaginário colonial actualizados pelo Estado Novo através da propaganda, as adaptações desses discursos identitários a circunstâncias políticas e internacionais, bem como algumas imagens produzidas durante os anos da guerra colonial que poria fim ao império e à ditadura. São igualmente analisadas representações criadas posteriormente à revolução de 1974 e à instauração da democracia em Portugal, confrontando e colocando em paralelo aos enunciados oficiais as contra-imagens que foram sendo produzidas por artistas e outros agentes culturais que se debruçaram sobre o colonialismo português. A produção artística contemporânea sobre o tema é objecto de uma análise mais centrada em questões específicas que se relacionam, em várias articulações, com o pós-colonial, a "pós-memória" da guerra e a memória colectiva.

ABSTRACT

KEYWORDS: Arts, Portuguese colonial empire, image, imaginary, propaganda, identity, postcolonial, collective memory.

To map the representations of the Portuguese colonial empire throughout the 20th century, taking the 1930 Colonial Act as the starting point, is the aim of this Art History research project structured in a transdisciplinary approach. This study analyses the colonial image and imaginary updated by Estado Novo's propaganda, the adaptations of those identity discourses to political and international circumstances, as well as certain images produced during the colonial war that would put an end to the Portuguese empire and to the dictatorship. It also analyses representations produced after the 1974 revolution and the establishment of democracy in Portugal, confronting and putting into parallel the official discourses and the counter-images created by artists and other cultural agents, who reflected upon Portuguese colonialism. The contemporary artistic production on the theme is subject of a more focused analysis on specific issues that relate, in diverse connections, to the postcolonial, "postmemory" of the war and collective memory.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1

1 - "PORTUGAL NÃO É UM PAÍS PEQUENO"..... 10

1.1 – UMA NOVA "MÍSTICA" PARA UM VELHO IMPÉRIO 11

1.1.1 – As pressões: do ultimato britânico às ameaças pós-Versailles 14

1.1.2 – O Acto Colonial: instrumento para um programa..... 20

1.1.3 – A Fé, o Império e a História: como a herança se tornou "viva" 27

1.1.4 – O "Espírito", a "Raça" e o "reaportuguesamento" de Portugal..... 33

1.2 – A PALAVRA NA FABRICAÇÃO DE UM IMAGINÁRIO COLONIAL..... 42

1.2.1 – A ideia de império através da rádio e da imprensa 43

1.2.2 – Os concursos de literatura colonial..... 51

1.3 – AS IMAGENS QUE PORTUGAL VIA DAS COLÓNIAS 65

1.3.1 – A pintura colonial e as colónias na pintura..... 71

1.3.2 – Dos filmes documentais ao Feitiço do Império..... *79*

1.3.3 – Três retratos do "Portugal Maior": fotografia e propaganda..... 88

2 – EXPOR O IMPÉRIO AQUÉM E ALÉM FRONTEIRAS..... 98

2.1 – O "PORTUGAL NOVO" QUE A DITADURA APRESENTA AO ESTRANGEIRO 99

2.1.1 – O "solar joanino" na Exposição Ibero-Americana de Sevilha *(1929)..... 101*

2.1.2 – O "stand" de feira na Exposição Internacional de Barcelona *(1929) 107*

2.1.3 – O armazém na Exposição Internacional Colonial de Antuérpia *(1930) 110*

2.2 – TRADIÇÃO E NACIONALISMO NA *EXPOSIÇÃO COLONIAL DE PARIS* (1931)..... 115

2.2.1 – Mostrar a "originalidade e eficácia" de um império com cinco séculos..... 117

2.2.2 – O "solar do Portugal navegador" contra a "ignorância universal"..... 122

2.3 – A EXPOSIÇÃO COLONIAL DO PORTO (1934): DOUTRINA E DIPLOMACIA 128

2.3.1 – "Reintegrar" o povo e "dar à Europa em desalinho um exemplo" 132

2.3.2 – Três meses de "lição" colonial, exotismo e entretenimento..... 135

2.3.3 – O documentário vivo *e a memória que dele restou 143*

2.4 – A SALVAGUARDA DA IDEIA IMPERIAL EM CLIMA DE PRÉ-GUERRA..... 146

2.4.1 – A aproximação à Itália de Mussolini..... 146

2.4.2 – As primeiras acções de António Ferro no exterior *152*

2.4.3 – A Guerra Civil de Espanha e a propaganda anti-comunista *154*

2.4.4 – A Exposição Histórica da Ocupação *(1937)* *158*

2.5 –TRÊS ANOS, TRÊS EXPOSIÇÕES, TRÊS IMAGENS 162

2.5.1 – Um "cartão de visita" na Exposição Internacional de Paris *(1937)* *162*

2.5.2 – A primeira visita presidencial e a Exposição-Feira *de Luanda (1938)* *169*

2.5.3 – A "carta de amor" na New York World's Fair *(1939)* *172*

2.6 – A *EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS* E O "ANO ÁUREO" DE 1940 177

2.6.1 – Diplomacia, "sentinelas de pedra" e fé *177*

2.6.2 – A "cidade da História" e a sua propaganda *182*

2.6.3 – A Secção Colonial: exotismo e naturalismo em mise-en-scène *187*

2.6.4 – Entre a festa e a vida habitual: a apropriação colectiva do império *195*

3 – IMAGENS CRUZADAS: IMPÉRIO E PÓS-GUERRA 200

3.1 – VARIAÇÕES E DECLINAÇÕES DE IMAGÉTICA 202

3.1.1 – Da afirmação à diluição: o exemplo do Palácio e do Museu do Ultramar *204*

3.1.2 – Luso-tropicalismo e viagens presidenciais: entre o portuguesismo *e a* cosmopolização *212*

3.1.3 – As artes pelo ultramar: intercâmbios, continuidades e disrupções em Moçambique e Angola *224*

3.1.4 – A imagem "humanista" que se leva à Exposição Universal e Internacional de Bruxelas *(1958)* *234*

3.1.5 – "30 Anos de Cultura", Comemorações Henriquinas (1960) e resistências ao discurso oficial *241*

3.2 - O AVESSO DO ESPELHO: RETRATOS DE UMA NAÇÃO SEM POSE 252

3.2.1 – As imagens para as "salas de visitas" que irritaram o regime *254*

3.2.2 – A África "morta" em duas contra-imagens do colonialismo português *261*

3.2.3 – Contra-imagens de uma metrópole a vários tempos *270*

3.2.4 – Os anos da guerra colonial e a produção artística portuguesa *279*

4 - O PAÍS À PROCURA DE SI 293

4.1 – O PÓS-25 DE ABRIL E A IMAGEM DO FIM DO IMPÉRIO NAS ARTES 297

4.1.1 – O contributo da Literatura: memórias da guerra contra os "silenciamentos" *312*

4.1.2 – O contributo do Cinema: imagens para um retrato em vários ângulos *315*

4.1.3 – Entre As Naus *e o* NON*, ou como o passado se faz* contemporâneo *322*

4.2 – O REAJUSTE DA IMAGEM OFICIAL 338

4.2.1 –A XVII Exposição e o "regresso à Europa", ou o passado a adiar o presente *341*

4.2.2 - O novo ciclo comemorativo dos Descobrimentos *359*

4.2.3 –A preparação externa e interna da apoteose: Europália'91 e Sevilha-Génova'92 ..... *362*

4.2.4 - O mar como espaço compensatório e as viagens comemorativas *373*

4.2.5 - O monumento nacional aos Combatentes do Ultramar *377*

4.3 – EXPO'98: ENTRE O MAR E AS ARQUITECTURAS PARA UMA NOVA IMAGÉTICA 384

4.3.1 - Do maior estaleiro da Europa às reconfigurações da imagem e da memória *388*

4.3.2 – Os últimos dias do império: catarses, despedidas e embarques, ou o passado a olhar-nos de frente *400*

5 – OS (RE)ENCONTROS ARTÍSTICOS COM A MEMÓRIA DO IMPÉRIO 402

5.1 – INTERROGAÇÕES EM TRÂNSITO E CRUZAMENTOS TEMÁTICOS 409

5.2 – O "REGRESSO DO REAL" E O "PÓS-COLONIAL" EM PERSPECTIVA 427

5.3 – "PÓS-MEMÓRIA", MEMÓRIA "CONVERGENTE" E OUTRAS REPRESENTAÇÕES DA GUERRA COLONIAL 442

5.4 – ENTRE TESTEMUNHO, ARQUIVO E (DES)CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLECTIVA 466

CONSIDERAÇÕES FINAIS 480

BIBLIOGRAFIA 487

ÍNDICE ONOMÁSTICO 544

ANEXO: CD-ROM COM SELECÇÃO DE IMAGENS E RESPECTIVO ÍNDICE

O mito é o nada que é tudo.

Fernando Pessoa

INTRODUÇÃO

Alfa e ómega do século XX português, no império colonial se havia fixado toda uma concepção identitária do País que o Estado Novo vai revigorar, actualizando um velho discurso para o moldar ao curso dos acontecimentos. Elevado a *imperativo categórico da História* pátria[1] pelo ditador António de Oliveira Salazar (1889-1970), o império funcionará como princípio aglutinador da nação enquanto *comunidade política imaginada*[2]. Mas entre o discurso "místico" que a propaganda da década de 1930 sustentou como ideia de império português e as posteriores modelações formuladas para o representar, ao poder do imaginário se confiaram as superações possíveis de uma imagem fixada além da visualidade e que se projectou no futuro.

Cartografar essas representações e, em particular, o modo como se traduziram na produção artística, é o objectivo deste trabalho. O ponto de partida para a investigação foi a exaltação do império colonial português decorrente dessa relação ontológica estabelecida entre o Portugal metropolitano e os seus domínios ultramarinos, que, antecipando até a Constituição Política do regime saído do golpe militar de 1926, é juridicamente fixada pelo Acto Colonial (1930). Porém, e como se procurará demonstrar, essa soberania territorial e "moral" assumida como pedra angular da política ultramarina ao longo dos 48 anos de ditadura colhe raízes nos anteriores regimes monárquico e republicano; faz eco do espírito da época e das disputas territoriais e ideológicas que marcaram o contexto internacional até à II Guerra Mundial; e será moldada depois desse conflito em adaptações semânticas que não abdicam nunca do pressuposto soberano, apenas como resposta aos reajustamentos ditados pela clivagem que a Guerra Fria introduz, às crescentes reivindicações dos movimentos independentistas e a um cenário generalizado de descolonização e lutas armadas que fará de Portugal o último país a defender, através da guerra, uma ideia de império que se tornara insustentável.

---

[1] "Discurso 30 de Julho de 1930", *apud* Jacques Ploncard d'ASSAC, *Dictionnaire Politique de Salazar*, Lisboa: SNI, 1964, p.180.

[2] Segundo a definição de Benedict Anderson, a *nação* é resultado de uma construção cultural, e é imaginada simultaneamente como *comunidade* (agremiação social horizontal e profunda) *limitada* por fronteiras físicas e *soberana*. Ver Benedict ANDERSON, *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, trad. Catarina Mira, Lisboa: Edições 70, 2005, pp. 25-27.

Esse império, que na génese foi mais *empório* e que ao longo de cinco séculos de existência teve períodos de expansão e retracção, é habitualmente tratado pela historiografia segundo uma categorização em três fases - a indiana, a brasileira e a africana (a última, sobre a qual nos debruçaremos) –, muito embora essa divisão de âmbito cronológico, dada a complexidade das sobreposições, coloque vários problemas que não vamos aprofundar. O que nos importa ver, atendendo às configurações ideológicas que se foram intersectando, é o modo como a imagem e o imaginário do império português são as duas faces de uma construção identitária em permanente elaboração, simultaneamente *estruturante* e *difusa* para perdurar no longo prazo da *memória colectiva*[3].

Ao recorremos nestes primeiros parágrafos às conhecidas e referenciais teorizações de Benedict Anderson, sobre a nação como *comunidade política imaginada*, e de Maurice Halbwachs, sobre a *memória colectiva*, esperamos deixar claro que o tema e as problemáticas tratadas neste trabalho levantam questões que ultrapassam largamente o campo disciplinar da História da Arte. Mas será preciso dizer também que não consideramos sequer defensável, nos dias de hoje, uma abordagem que não reflicta as interrogações e cruzamentos que marcam a própria produção artística e o modo como se pensam as artes, quer as do presente quer as do passado. Ou seja, as artes enquanto objecto de estudo implicam actualmente aberturas metodológicas a outros campos do saber, e é isso que aqui se procurará ao convocar, sempre que considerado necessário, conceitos e autores que nos ajudem a esboçar respostas possíveis às perguntas que forem surgindo. São vários, como já veremos, os autores e conceitos sobre os quais se estruturou esta investigação, mas antes de mais há que fundamentar os dois termos que a escoram.

Imagem e *imaginário*, embora já com longo e referencial tratamento no campo da História da Arte[4], são, bem o sabemos, conceitos problemáticos. A própria palavra *imagem*, com o advento dos estudos culturais e visuais, foi preterida para dar lugar à noção mais abrangente de "representação visual"[5] e se a utilizamos aqui não é, evidentemente, para resgatar qualquer uso caído em desuso. É porque nos interessa,

[3] Maurice HALBWACHS, *La Mémoire Collective*, Paris: Albin Michel, 1997 [1ª ed. 1950].

[4] Recordem-se, a título de exemplo, os estudos sobre iconologia assinados por Erwin Panofsky (1892-1968) e os estudos dedicados ao imaginário por Pierre Francastel (1905-1970).

[5] Para uma síntese deste assunto ver Jonathan HARRIS, *Art History – The Key Concepts*, London/New York: Routledge, 2006, pp-158-159.

tal como W.J.T.Mitchell observou, tratar as imagens – pinturas, esculturas, fotografias, filmes, mapas, sonhos, memórias, ideias, discursos... na mais ampla significação que a palavra *imagem* possa ter - não como um tipo particular de signo mas como algo actuante no palco da história e na própria concepção de nós mesmos enquanto sujeitos[6]. Por outro lado, quando falamos de *imagem* no singular (o conjunto de significações) pretendemos não só chamar a atenção para esse carácter híbrido, externo e interno ao(s) sujeito(s), como também sublinhar que o termo encerra em si mesmo o conceito de *re-presentação*, isto é, qualquer coisa que *está em lugar de*. E que se *projecta*.

Da imagem, e por definição etimológica, decorre o *imaginário*. Que, como considerou Merleau-Ponty, não é simplesmente a produção de imagens mentais, mas a proliferação de eixos geradores de visibilidade para a duplicidade do real[7] - entendendo-se por real algo a que nunca temos plenamente acesso, ou seja, o real é tão somente aquilo que conseguimos apreender do mundo. Por conseguinte, quando adiante nos referirmos ao *imaginário* do império será justamente para vincar a ambiguidade entretecida nessas "dobras" da realidade, o não visível mas perceptível que enforma a nossa perspectiva sobre as coisas em dado lugar e a dado momento.

Poderíamos ter ensaiado uma leitura que enveredasse pela fenomenologia e pela iconologia, socorrendo-nos de outras definições e autores, anteriores ou posteriores aos referidos, que contribuíram para este debate e têm sido amplamente referenciados pela historiografia contemporânea da arte portuguesa. Alguns deles aparecerão, em devido tempo, nas páginas que se seguem, mas não foi essa via epistemológica que quisemos trilhar. Poderíamos também ter ensaiado uma aproximação mais filosófica à História e à sua complexa e conflitual relação com a memória, que nos levaria, hipoteticamente, a recuar à mitologia grega para recordar que Clio era uma das nove musas filhas de Mnemosyne. Mas há que demarcar as

---

[6] W.J.T.MITCHELL, "What is an image?", *New Literary History*, vol. 15, n.º3, Image/Imago/Imagination, Spring 1984, pp. 504. Ver também W.J.T.MITCHELL, "There are no visual media", *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff, New York: Routledge, 2013 [3ª ed.], pp.7-13.

[7] Maurice MERLEAU-PONTY, *The Visible and the Invisible – Followed by working notes*, ed. Claude Lefort, trad. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968. Ver também Maurice MERLEAU-PONTY, *The World of Perception*, trad. Oliver Davis, London/New York: Routledge, 2006 [1ª ed.2004].

fundações teóricas, e Paul Ricoeur lançou a escora que nos pareceu mais interessante pela relação que estabeleceu entre história, memória e esquecimento[8].

Ainda em relação ao subtítulo deste trabalho de investigação, cumpre indicar o que se entende por "colonial" na "arte portuguesa do século XX", e que não encaixa na usual definição de século. Por que razão fazemos arrancar este estudo na década de 1930, para logo recuarmos a finais do século XIX, e o conduzimos até 2010-2012?

Se do ponto de vista da historiografia nacional da arte, e desde o pioneiro estudo de José-Augusto França[9], fará sentido "iniciar" o século XX com a *Exposição dos Humoristas* de 1911, quando se elege como tema o império colonial português o século XX terá de "começar" com o Acto Colonial. Mas este não pode ser dissociado da *corrida a África* e do Ultimato de 1890 nem dos tratados de Versailles de 1919 – o que nos deixa, temos de o reconhecer, com um princípio de século deslizante. Por outro lado, "terminar" esse século em 1975 (com a descolonização em África) ou em 1999 (com a transferência de Macau para a China) seriam as opções mais expectáveis.

Sucede que, dado o modo como acabou o império (após uma guerra de 13 anos que marcou várias gerações e gerou feridas profundas e múltiplos *silêncios*), e muito embora o campo artístico tenha cedo interpelado o assunto, só nas últimas duas décadas essa reflexão ganhou o fôlego da superação. Paralelamente, se considerarmos a história do século XX, cujo "fim" uns fixaram na queda do Muro de Berlim e consequente dissolução da União Soviética (1989-1991) e outros nos atentados do 11 de Setembro (2001), talvez esse século só tenha mesmo "terminado" em 2010-12 com as chamadas "primaveras árabes" - pela mudança de paradigma que veio pôr em causa certos valores que se julgavam estabilizados e que, desde então, coloca desafios e problemas para os quais não se soube ainda encontrar resposta adequada.

Para entendermos como Portugal se foi transformando e posicionando durante esse longo século, recorremos a trabalhos de vários historiadores (com distintas perspectivas), todos devidamente citados nesta investigação. Cumpre porém destacar como referência, pelo rasgo inovador, o quinto volume de *A História da Expansão Portuguesa*[10], dirigida por Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, bem como, em

[8] Paul RICOEUR, *La Memoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Éditions du Seuil, 2000.
[9] José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991 [3ª ed.].
[10] Francisco BETHENCOURT e Kirti CHAUDHURI (dir), *História da Expansão Portuguesa*, vol.5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

perspectiva internacional, obras fundamentais de Robert O.Paxton[11] e Tony Judt[12]. Todos estes autores, tal como os anteriormente mencionados, terão porventura pouca "visibilidade" neste trabalho mas são eles que, de facto, o alicerçam. Maior relevo, pelo modo como há décadas vem pensando o País, tem o ensaísta Eduardo Lourenço. Se os primeiros são as fundações, Lourenço é a trave mestra. O que se justifica atendendo à singularíssima e perspicaz visão que nos oferece sobre Portugal, capaz de sintetizar assim dois regimes:

> "A fabricação sistemática e cara de uma *lusitanidade* exemplar, cobrindo o presente e o passado escolhido em função da sua mitologia arcaica e reaccionária (...) aos poucos substituiu a imagem mais ou menos adaptada ao país real dos começos do Estado Novo por uma ficção ideológica, sociológica e cultural mais irrealista ainda do que a proposta pela ideologia republicana, por ser ficção oficial, imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade. (...) Não vivíamos num país real, mas numa 'Disneylandia qualquer."[13]

Analisar a imagem e o imaginário do País, nos moldes em que o propomos fazer, passa necessariamente pela leitura atenta das reflexões de Eduardo Lourenço, que há muito nos aponta um *desajuste* auto-referencial - "*a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos*"[14] -, fazendo derivar esse irrealismo quer da conjugação de um "complexo de inferioridade e superioridade", imagem inversa um do outro, quer da esperança radicada no "termos sido" como única possibilidade de sonharmos simultaneamente o passado e o futuro.

Veremos, pois, como se foi fabricando a imagem do Portugal imperial para a adaptar às contingências do tempo, em sucessivas idealizações que mantiveram sempre no seu âmago a idade de ouro das Descobertas. E veremos também como isso se traduziu no discurso oficial da ditadura e do regime democrático, bem como na criação artística desenvolvida sem constrangimentos de encomenda, e que tanto reflectiu regularidades enunciativas como declaradas rupturas com a estética e a política vigentes. Numa imagem ideal de si mesmo, Portugal, pequeno Estado-Nação do sudoeste europeu já confinado aos seus muros peninsulares, continua em contexto

---

[11] Robert O. PAXTON e Julie HESSLER, *L'Europe au XXe Siècle*, Paris: Tallandier, 2011.

[12] Tony JUDT, *Pós-Guerra: História da Europa desde 1945*. Lisboa: Edições 70, 2009.

[13] Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Gradiva, 2009 [1ª ed. 1978], p.33.

[14] *Idem*, *ibidem*, p.23.

de globalização a reivindicar características diferenciadoras como estratégia de afirmação económica, política e cultural. O recorte histórico desta investigação levou-nos, por conseguinte, a estruturar cronologicamente os resultados, embora projectando avanços e recuos que operem como coordenadas.

Quanto à metodologia adoptada, o estudo partiu das *imagens* e *imaginários* do império para os relacionar com certas obras teóricas, não o inverso. Uma opção radicada em duas ordens de factores. Por um lado, a inexistência de estudos aprofundados que relacionassem as artes e o colonialismo português num âmbito cronológico tão dilatado quanto o que circunscrevemos. Por outro, por considerarmos que a aplicação de determinados instrumentos de análise utilizados para as histórias de colonização de outros países não seriam adequados ao caso em estudo, onde as coisas parecem ter definição particular. A referenciação teórica vai, assim, gradualmente permeando o texto e acrescentando outros níveis de complexidade ao seu desenvolvimento. No entanto, essa abordagem colocou alguns problemas.

Desde logo, tornou-se necessário analisar primeiro o que à época se entendia por *império colonial* e procurar explicar de que modos se perspectivavam as suas relações com a religião, a História e a "raça", com o objectivo de perceber os fundamentos para a utilização de iconografia que o Estado Novo vai actualizar para fins propagandísticos, e que até aos nossos dias encontramos em obras de arte - naturalmente, já em perspectivações de crescente sentido crítico. Sem esse lastro julgamos que dificilmente se poderão compreender certas nuances e articulações.

Por razões que decorrem dos prazos fixados para o trabalho, e considerando a sua amplitude, seleccionaram-se apenas trabalhos de artistas e autores portugueses, nascidos em Portugal ou nas antigas colónias. Sem privilegiar suportes, expressões formais ou posições ideológicas, os critérios adoptados para esse levantamento foram a relação das obras com os temas tratados, a sua visibilidade pública e acessibilidade. Ainda que por vezes se invertesse o processo de recolha, como é natural suceder em qualquer pesquisa, numa segunda fase cruzaram-se essas fontes com documentação existente em bibliotecas e arquivos, físicos ou digitais[15], ou seja, com manuscritos e/ou textos impressos (de catálogos, álbuns e monografias a artigos de periódicos, revistas especializadas ou dissertações académicas). Apenas em três casos recorremos

[15] Todos devidamente referenciados na Bibliografia e, com mais detalhe quanto aos espólios e documentos consultados, nas notas de rodapé ao longo do texto.

ao método da entrevista, por se tratar de casos muito singulares de artistas que se interessaram pela guerra colonial pelo ângulo do trauma e/ou da construção de uma memória do não vivido.

Atendendo ao campo disciplinar em que se inscreve este estudo maior atenção foi dada a trabalhos de artistas plásticos, muito embora se interpretem também certas obras de cineastas e escritores, e se listem outras que igualmente se relacionam com a temática investigada. A opção pelo âmbito "interno" prendeu-se, como se compreenderá, com a exequibilidade do projecto, mas sempre que nos foi possível procurámos esboçar articulações com obras e realidades de outros países, e que se espera possam vir a ser desenvolvidas.

A abertura transdisciplinar de campo implicou a exploração de áreas como a filosofia, sociologia, antropologia, ciência política, estudos literários, estudos culturais, estudos sobre artes plásticas, arquitectura, cinema ou comunicação social, tendo sido muitas as fontes e os autores consultados. Não nos deteremos aqui a elencá-los, pois não só a Bibliografia o deixa patente como o seu contributo para o trabalho se torna perceptível ao longo do texto e das numerosas notas de rodapé.

Importa referir, no entanto, um outro problema que se nos colocou a propósito das exposições organizadas pela ditadura até às Comemorações Centenárias de 1940. Porque apesar do estudo pioneiro de Margarida Acciaiuoli que incidiu nos certames organizados pelo SPN/SNI[16], dos estudos que partiram dessa investigação e das pesquisas que em anos mais recentes se têm centrado em exposições coloniais, faltava ainda analisar essas exposições em conjunto e colocá-las em linha com as políticas da ditadura, sobretudo no respeitante à política externa. Esse estudo obrigou-nos a analisar fontes primárias e secundárias de um modo que inicialmente não tínhamos previsto no plano de trabalhos, e a dedicar um capítulo inteiro ao assunto. Não obstante, a contextualização alargada deu frutos na medida em que possibilitou aferir noutra escala as acções de propaganda colonial de âmbito interno e externo, mas também perceber melhor a gestão de recursos e os "trânsitos" de artistas nacionais entre exposições. O que proporciona outras leituras à medida que nos debruçarmos sobre as representações oficiais de Portugal até à organização em Lisboa da Expo'98.

[16] Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

De fora deixámos as representações em bienais de arte, tema ainda por aprofundar em investigações académicas e fundamental para se perceber também certas dinâmicas que ao longo do século XX marcaram a arte portuguesa. Embora oficiais, não tratámos essas representações quer por configurarem um vasto objecto de estudo que requer outra atenção quer pela especificidade dos certames em questão, cujo âmbito temático é determinado por curadores convidados. Em todo o caso, e como se verá, certas questões ganharam alguma proeminência, entre elas se incluindo os processos de três obras de arquitectura: as gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, e o não construído Palácio e Museu do Ultramar.

Chegados aqui, será relevante esclarecer ainda três pontos. O primeiro prende-se com o uso da palavra *contemporâneo*: sempre que utilizada deste modo, em itálico, é no sentido que lhe atribui Giorgio Agamben, cruzando as perspectivas de Roland Barthes, Walter Benjamin e Michel Foucault - ou seja, não nas correntes acepções cronológicas do termo, mas no entendimento da relação discrónica que um indivíduo estabelece com o seu próprio tempo, mantendo em relação a ele uma distância que o aproxima da origem e lhe permite apreender o modo como o arcaico (no sentido de primordial) continua a pulsar no presente[17].

O segundo ponto, que melhor se explicará no último capítulo, tem a ver com os estudos pós-coloniais e os estudos de memória, até muito recentemente perspectivados em campos opostos. Em bom rigor, ambos são pertinentes para a análise da produção artística, sobretudo a que se estabelece a partir da década de 1990. Contudo, pela ponte que lança entre esses campos, pela operacionalidade do conceito e pelo seu carácter inclusivo, recorremos com certa frequência à noção de *memória multidireccional* tal como enunciada por Michael Rothberg – ou seja, um modelo de memória colectiva parcialmente liberta de versões exclusivas de identidade cultural, que admite que o acto de lembrar tanto corta a direito como une diversos pontos espaciais, temporais e culturais[18].

É por esse motivo, e para passarmos já ao terceiro ponto, que neste trabalho se utilizam por vezes fora dos contextos políticos e temporais em que se fixaram expressões como *colónias portuguesas* e *províncias ultramarinas* (e veremos como

[17] Giorgio AGAMBEN, *'What is an Apparatus?' and Other Essays*, Palo Alto: Stanford University Press, 2009, p.50.

[18] Michael ROTHBERG, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Palo Alto: Stanford University Press, 2009.

elas se intercalaram), ou que propositada e indistintamente se escreve *guerra colonial*, *guerra do ultramar* ou *guerras africanas de libertação* quando queremos referir-nos ao período entre 1961 e 1974. Estamos bem cientes da carga ideológica destas designações, mas interessando-nos explorar as *zonas cinzentas* e o conceito de *memória multidireccional* essa é a forma de o "recordar" continuamente ao leitor.

Procurou-se, enfim, encarar as obras, os factos e os períodos históricos com olhos do presente e sem preconceitos de qualquer espécie, na tentativa de construir um corpo de trabalho coerente que possa assinalar caminhos a outros investigadores. Assumimos, naturalmente, toda a responsabilidade por possíveis gralhas, erros ou omissões que se encontrem nas páginas que se seguem. O que aí está é uma tomada de vistas. Uma possibilidade de leitura sobre a relação do País com a sua imagem, que quisemos compreender numa atitude de questionamento e que, esperamos, possa ser problematizada e aprofundada no futuro.

1 - "PORTUGAL NÃO É UM PAÍS PEQUENO"

Portugal entra na década de 1930 a reivindicar cinco séculos de autoridade sobre os seus territórios ultramarinos, assumindo-se como terceira potência colonial (depois de Inglaterra e França, e disputando posição com a Holanda). No contexto da reconfiguração geoestratégica do pós-I Guerra Mundial, do advento das ditaduras totalitaristas na Europa e da necessidade de legitimação da Ditadura Nacional saída do golpe militar de 28 de Maio de 1926, essa posição será defendida como desígnio político, económico e cultural. Mas tal implica, necessariamente, que se projecte quer nos planos externo e interno quer a distintos níveis.

O Acto Colonial, promulgado para fixar juridicamente a indivisibilidade do império, releva de um ideário que, como é sabido, é muito anterior à ditadura mas que com ela se transformará em doutrina e programa de acção Todavia, para que tal programa se cumprisse seria necessário mobilizar a nação, através de uma ideia imperial que unificasse o aquém e o além-mar. O que implicava uma actualização dos discursos e a (re)configuração de várias articulações.

Mas como veicular uma imagem unitária e mobilizar as populações metropolitanas e ultramarinas para uma "causa" que, para uns, merecia já forte oposição, e, para outros, pouco ou nada dizia? Como tornar mais próxima uma realidade ultramarina que até os chefes do Estado desconheciam no terreno? Por outro lado, de que modo(s) conseguiria a ditadura contrariar os estereótipos sobre Portugal como país atrasado, decadente, falido e sempre a braços com convulsões políticas e sociais? Como posicionar o País entre as grandes potências coloniais se estas o viam como um "país pequeno" e continuavam a querer redesenhar-lhe as fronteiras nas costas dos tratados em vigor?

Para contrariar tal imagem, quer aos olhos dos estrangeiros quer dos próprios portugueses, é montado todo um programa de exaltação imperial. Confiando-se, desse modo, à propaganda a função de ir iludindo a falta de outros meios e de ir afinando instrumentos de inculcação ideológica. O papel de organismos estatais como a Agência Geral das Colónias, o Secretariado de Propaganda Nacional e a Emissora Nacional, incumbidos de levar a cabo esse programa oficial de *mentalização colectiva*, será, naturalmente, determinante.

Velhos e novos instrumentos, técnicas e modelos, são então (re)utilizados ao serviço da ideia do *Portugal maior*. Pelo reforço e actualização da imagética, e pelo estimulo ao imaginário, se procurará vincular o império ao próprio regime e ao futuro de Portugal enquanto nação com posição particular na história do mundo.

Da imprensa à rádio, dos romances à pintura, cinema e fotografia, a projecção da ideia de império e as representações das colónias portuguesas tiveram, naturalmente, declinações tão diversas quantos os agentes (particulares ou oficiais), propósitos e perspectivas que lhes estiveram na origem. Revelando disputas de poder, visões diferenciadas e até indefinições no seio do regime quanto aos veículos de propaganda, às formas de representação e aos seus modos de apropriação colectiva. Mas mostrando também, por outro lado, que tal diversidade de agentes contribuiu para moldar imagens multiformes dessa realidade complexa.

Por se tratar de sistemas de representação que se apropriam destas imagens para fabricar e projectar novos discursos visuais específicos, e cujos propósitos têm necessariamente de ser colocados em devido contexto histórico e político, deixaremos para o segundo capítulo deste trabalho a análise das principais exposições oficiais que, tanto interna como externamente, projectaram o império português.

Em todo o caso, e como se procurará demonstrar ao longo deste primeiro capítulo, sem o agenciamento das artes não teria sido possível sequer afirmar a concepção de império que Portugal vai defender até ao início da II Guerra Mundial.

1.1 – Uma nova "mística" para um velho império

Em 1934 não só a ideia imperial permanecia "estranha" ao povo português como, segundo o então ministro das Colónias, Armindo Monteiro (1896-1955), urgia fomentar pela vida ultramarina "sentimentos de respeito que não existiam"[19].

O desprendimento colectivo em relação ao ultramar era evidente. "Para as colónias, com condenação ou sem ela, só se mandam degredados", resumira anos antes um jovem jornalista acabado de chegar de Angola, atribuindo a esses "escorraçados da Europa" a manutenção de um *status quo* de "indisciplina social"[20].

[19] Armindo MONTEIRO, "Prefácio", *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, 1934, p.8.
[20] António FERRO, "Colónias de degredados", *O Jornal*, ano I, n.º 48, 17/9/1919.

De resto, enviar condenados para o ultramar era uma prática tão antiga quanto a Expansão portuguesa[21], um procedimento enraizado nos tribunais, e que, como mais à frente se verá, o Estado Novo vai institucionalizar.

Associadas a castigo ou missão pública, insalubridade e doenças tropicais, as colónias africanas e asiáticas eram destinos pouco ou nada atraentes. Os portugueses em busca de vida melhor continuavam a olhar para as Américas como promessa de futuro, mas sendo encaradas as colónias durante séculos como uma extensão natural da *casa lusitana* havia que alterar mentalidades. E aos homens do poder cabia a atitude e a acção. António de Oliveira Salazar (1889-1970), o novo chefe do Governo, lança o ideal:

> "As nossas colónias deveriam ser as grandes escolas do nacionalismo português. Por elas deveriam passar, obrigatoriamente, a maioria dos oficiais do Exército, todos aqueles em que é preciso manter aceso o culto da Pátria e o orgulho da Raça. Para as comandar, para as administrar, deveria escolher-se o melhor pessoal, o mais digno, o mais habilitado, nunca o rebotalho da Metrópole. Se queremos ser um grande país colonial, se queremos olhar Angola como um Portugal Maior, temos de mudar de processos, de mentalidade, temos de ir para as nossas colónias como quem não vai para o estrangeiro..." [22]

É claro que do discurso à prática vai longa distância, e muitos seriam os atavismos e contradições da ditadura. Por exemplo, em 1932 é logo criada a Ordem do Império Colonial[23] e em 1935 inventam-se os brasões das colónias[24], mas só três décadas depois, já em plena guerra, o ensino superior se tornará realidade no ultramar.

---

[21] O Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) conserva fontes que o comprovam - caso de três processos, datados de Março e Abril de 1486, de degredados enviados para Ceuta e Arzila. Nos séculos seguintes os principais destinos foram o Brasil, a Índia Portuguesa e as colónias africanas.

[22] António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, (pref. F. Rosas), Lisboa: Parceria A.M.Pereira, 2007, p.84.

[23] Tendo por distintivo uma Cruz de Cristo de braços iguais, sobrepondo-se a esfera armilar e o escudo nacional, a Ordem do Império Colonial destinava-se a galardoar "*serviços relevantes no Governo, na administração ou na defesa diplomática dos territórios ultramarinos, méritos revelados na colonização ou na valorização espiritual, política ou económica do Ultramar português*". Foi atribuída entre 1932 e 1974 (deixará em 1951 de ter "colonial" na designação) – Ver *Ordens Honoríficas e Condecorações Militares Portuguesas*, Cadernos Militares/18, Lisboa: Estado-Maior do Exército, 1972, p.15. Refira-se que serviu para agraciar tanto personalidades como instituições: de Salazar, o primeiro a recebê-la, e Armindo Monteiro (ambos em 1932) a Marcelo Caetano (1953), da Sociedade de Geografia de Lisboa (1935 e 1957) ao Orfeão Académico de Coimbra (1950), num total de 364 atribuições. Listagem em linha: http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=153&list=1 [acesso a 28/7/2013].

[24] Pela Portaria n.º 8.098, de 6 Maio de 1935, a heráldica ultramarina impunha: "a representação do mar, ligando as quinas de Portugal ao emblema simbólico de cada província, como liga a Mãe-Pátria aos seus domínios ultramarinos; as armas dadas a cada província devem assentar sobre a esfera armilar (...) e convém que as armas sejam encimadas por coroas murais, que, para melhor simbolizarem a soberania nacional, têm de conter os emblemas heráldicos que a história regista como representação da nossa acção marítima e conquistadora". O emblema simbólico "de Cabo

A afirmação dessa dimensão imperial portuguesa decorreu, como é sabido, de uma complexa conjuntura internacional e nacional, politicamente volátil e marcada por múltiplas pressões. Fruto dos "regressos à ordem" por que tantos ansiaram após a Grande Guerra, parte considerável da Europa estava já dominada por ditaduras, algumas com ambições de expansão territorial. A internacionalização do comunismo acentuara a clivagem ideológica esquerda/direita. Novas independências se desenhavam no horizonte dos povos colonizados, ao mesmo tempo que ganhavam corpo nos territórios portugueses ultramarinos reivindicações autonomistas da população branca. A tudo isto se juntavam as constantes acusações de escravatura feitas a Portugal no âmbito da Sociedade das Nações (SDN), o organismo que superintendia a conflitos territoriais e assuntos coloniais. Enquanto isso, e como se verá, problemas internos da mais variada índole iam colocando em causa os protagonistas do regime de Lisboa.

À escassez de meios materiais e humanos para, no imediato, fazer valer a posição colonial portuguesa vai contrapor-se, então, a propaganda como arma diplomática e ideológica. Mas era preciso uma propaganda dos novos tempos, com técnicas modernas de persuasão para enquadrar e motivar as massas. Como? Fazendo-as *ver* o que havia, e *imaginar* o que poderia haver. Ou seja, incutindo-lhes *crença* no futuro. E transformando o império num projecto nacional mobilizador.

Não era sequer necessário inventar um mito. Havia vários a sustentar o projecto colonial desde há muito e dois deles – o *mito do Eldorado* e o *mito da herança sagrada* – tinham um papel central, como bem viu Valentim Alexandre[25]. O que faltava era estabelecer nova doutrina colonial firmada nesses mitos e inculcá-la como missão através da educação e da propaganda. Gerando uma *mística* colectiva.

Para o efeito, Armindo Monteiro vai sintetizar "toda uma série de estereótipos e representações que as elites políticas e intelectuais haviam caldeado entre finais do

---

Verde era uma caravela, para a Guiné tinha sido desenhado um bastão rematado por uma cabeça de negra, para São Tomé e Príncipe um rodízio de ouro espargindo gotas de azul, para Angola um elefante e uma zebra de ouro, para Moçambique sete setas de verde atadas de vermelho, para o Estado da Índia uma torre vermelha com uma roda de navalhas de negro em chefe, para Macau um dragão de ouro armado e linguado de vermelho, suportando nas garras uma das quinas, para Timor, em campo gironado de oito peças de prata e de negro, uma cruz florenciada, entrecambada destes esmaltes, tendo brocante no cruzamento uma das quinas" – ver Francisco BETHENCOURT, "A Memória da Expansão", *História da Expansão Portuguesa*, vol.5 (dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri), Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, pp.459-460.

[25] Valentim ALEXANDRE, "A África no imaginário político português (séculos XIX-XX), *Penélope*, n.º 15, 1995, pp.39-52.

século XIX e princípios do século XX", como sublinhou Pedro Aires Oliveira, acrescentando-lhes "sentido épico e grandiloquente"[26]. O ministro enuncia a fórmula:

> "O Império tem de surgir aos olhos novos como uma criação maravilhosa, cimentada já pelo esforço de inúmero pioneiros através dos séculos levantando-se para o céu sobre o soco sangrento de muitos mil soldados, funantes, missionários, gente de saber e gente de aventura, homens de guerra, caídos na luta com o desconhecido dos mares e das selvas, para no-lo legarem na sua grandeza augusta – que nos cumpre manter e alargar. Tem de representar-se como uma missão difícil mas gloriosa a realizar. É uma criação que está acima das finanças, da economia e da política – e que as domina. Participa da história, do sentimento, da moral: é a consubstanciação do próprio ideal português." [27]

Para melhor situar este programa ideológico e os modos como, no âmbito de uma lógica de coesão identitária, se vão renovar a imagem e o imaginário do império, será útil procedermos aqui a um recuo de contextualização.

1.1.1 – As pressões: do ultimato britânico às ameaças pós-Versailles

Ainda que "pequeno, débil e atrasado" segundo os padrões ocidentais de finais do século XIX, Portugal pôde participar na *era dos impérios*, segundo Eric Hobsbawm, graças à "inabilidade dos seus rivais modernos", que não conseguiram entender-se quanto ao modo de dividirem entre si Angola e Moçambique[28]. Apesar disso, reduzir a via colonial portuguesa a um despertar tardio - resultante da *corrida a África* por parte das potências europeias, em consequência de redefinições territoriais na própria Europa e necessidades decorrentes da industrialização - será menosprezar o rumo traçado pela Monarquia Constitucional ainda na primeira metade de Oitocentos.

Logo após a independência do Brasil, e como tem vindo a ser demonstrado por Valentim Alexandre, Portugal apostou numa "recolonização"[29] dos seus domínios ultramarinos através da expansão territorial, do fomento à economia de plantação e do reforço das ligações mercantis. O que decorre de um entendimento das colónias como pilares da "existência do país como nação independente", e que levou o Estado

---

[26] Pedro Aires OLIVEIRA, *Armindo Monteiro. Uma biografia política (1896-1955)*, Venda Nova: Bertrand, 2000, p.111.

[27] Armindo MONTEIRO, "A actual organização administrativa colonial e os fins da colonização portuguesa" (*Boletim Geral das Colónias*, n.º 100, Out.1933, p.5), *apud* Pedro Aires OLIVEIRA, *op. cit*., p.113.

[28] Eric HOBSBAWM, *The Age of Empire 1875-1914*, pp.30-57.

[29] Valentim ALEXANDRE, "Portugal em África (1825-1974): uma perspectiva global", *Penélope – Fazer e Desfazer a História*, nº11, Maio 1993 , p.55.

português a, "longe de abandonar as possessões à sua sorte", fazer delas uma das "prioridades políticas nacionais."[30]

Sendo certo que o movimento europeu de ocupação se acelerou em finais do século XIX por razões ligadas ao desenvolvimento do capitalismo e à evolução da própria África[31], não menos relevante foi o peso que nesse movimento tiveram novas correntes ideológicas de hierarquização racial[32], que em nome da ciência legitimavam o imperialismo ocidental como *missão civilizadora* - o célebre *fardo do homem branco*, que Kipling consagra em poema[33], foi o argumento convenientemente usado.

Portugal participou nessa vaga expansionista com campanhas de exploração[34], a cujo contexto se ligou a criação da Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL)[35] e o incremento de estudos em áreas como a Geografia, Antropologia ou Etnografia[36]. O (re)desenho das fronteiras africanas, em muitos casos parecendo feito a régua e esquadro, traduzia reconfigurações de espaços políticos que os poderes locais também

---

[30] *Idem*, pp.56-57.

[31] Como sublinha Valentim ALEXANDRE (*op. cit*., pp.57-58), a par do progresso nos sectores dos transportes e comunicações, técnicas médico-sanitárias e militares, a penetração europeia foi facilitada pela desagregação dos impérios africanos e instabilidade das "micro-unidades políticas" então surgidas.

[32] O "darwinismo social" (como veio a ser designado décadas mais tarde) resultou dessa concepção etnocêntrica e racista, que na sua versão extremada deu origem a políticas eugenistas.

[33] A expressão, que rapidamente se vulgarizou, foi inspirada no título do poema homónimo do autor inglês Rudyard Kipling (1865-1936), publicado em 1899 a propósito da presença norte-americana nas Filipinas. O poema ganhou fama como exortação do imperialismo ocidental na sua acção "civilizadora" dos povos então considerados culturalmente "inferiores".

[34] Recordem-se as expedições ao interior dos territórios portugueses em África lideradas, entre 1877 e 1885, por Serpa Pinto (1846-1900), Hermenegildo Brito Capelo (1841-1917) e Roberto Ivens (1850-1898). Sobre estas viagens e a sua importância, ver A.H.de Oliveira MARQUES, *História de Portugal*, vol.III - *Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*, Lisboa: Presença, 1998 [13ª ed.], pp.165-193.

[35] A Sociedade de Geografia de Lisboa foi fundada em 1875, por um grupo de 63 sócios oriundos de vários sectores sócio-profissionais, entre eles diplomatas, oficiais da Armada e do Exército, funcionários civis, juristas, médicos, professores, arquitectos, jornalistas, industriais e comerciantes. O político e jornalista Luciano Cordeiro (1844-1900) e o militar e geógrafo Ernesto de Vasconcelos (1852-1930) foram os primeiros secretários-gerais. A aspiração da SGL de acolher a preparação de funcionários públicos para as colónias concretizou-se em 1906, com a criação da Escola Colonial (que a República transformaria em Escola Superior Colonial, hoje Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas). À semelhança das suas congéneres europeias, sobretudo a inglesa e francesa, a SGL promoveu uma vastíssima quantidade de estudos, publicações e conferências - com destaque para os Congressos Coloniais Nacionais de 1901, 1924 e 1930 (na sequência dos quais se criou em 1931 o Arquivo Histórico Colonial) e para o Congresso da Colonização em 1934. Além de numerosas exposições de índole comercial ou cultural, a SGL organizaria ainda com fins didácticos as Semanas das Colónias, realizadas a partir de 1927 e após 1951 designadas por Semanas do Ultramar.

[36] Para uma síntese deste assunto ver Ana Cristina MARTINS e Teresa ALBINO (coord.), *Viagens e Missões Científicas nos Trópicos: 1883-2010*, Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2010.

disputavam[37]. E não bastava, como no passado, assinalar *simbolicamente* a posse com padrões e fortalezas costeiras. Da Conferência de Berlim (1884-85), realizada para mediar disputas existentes e regular futuras pretensões, sairiam, entre outra disposições, a obrigação de zelar pelas populações locais e de combater a escravatura, mas também as linhas mestras sobre novas reivindicações de posse de territórios costeiros. Em breve, a vaga doutrinal da ocupação efectiva levará Portugal a esgrimir os seus direitos históricos e a ensaiar um velho projecto (acalentado, pelo menos, há quase um século[38]). Sonhava-se já, sobre um *mapa cor-de-rosa* (1886-87), com a união pelo *hinterland* de Angola a Moçambique, intensificando-se as campanhas militares de colonização e "pacificação"[39] que haveriam de estender-se até à década de 1920. Mas a ambição portuguesa era inversamente proporcional aos seus recursos materiais e humanos, e colidia com os interesses de outras potências[40]. Sobretudo com as pretensões britânicas de estender o seu império do Cabo ao Cairo[41], desprezando a velha aliança luso-britânica firmada em 1386 no Tratado de Windsor.

Descentrado em relação à Europa e habituado a *viver fora de si mesmo*, como escreveu Eduardo Lourenço, o País tentava reinventar-se num terceiro ciclo ultramarino, procurando "novos Brasis" em África. Assim se concretizando, nas palavras do ensaísta, uma extraordinária "*fuga simbólica* para o imaginário imperial":

> "O imperialismo europeu reduzia-nos à nossa expressão subalterna, como oito anos depois o seu herdeiro americano despojava a grande Espanha dos restos do seu Império. De súbito, nós, que já não tínhamos nem verdadeiro império nem imaginário imperial desde os princípios do século, com a natural independência do Brasil,

---

[37] Sendo realizados com informações e contributos de interlocutores africanos, os mapas do século XIX acabavam por traduzir também desejos de soberania de chefes locais sobre determinados terrirórios dos seus rivais – para uma síntese desta questão, ver Robin SEIGNOBOS e Vincent HIRIBARREN, "Introduction", *Cartes & Géomatique-Revue du Comité Français de Cartographie*, n.º210, Décembre 2011, pp. 11-18.

[38] Referimo-nos às expedições portuguesas de reconhecimento do interior africano com o objectivo de ligar o Atlântico ao Índico, realizadas em finais do século XVII/inícios do século XIX – ver João Paulo Oliveira e COSTA (coord.), José Damião RODRIGUES e Pedro Aires OLIVEIRA, *História da Expansão e do Império Português*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2014, p.316.

[39] Destacando-se, entre outros, o ex-ministro da Marinha e colonialista António Enes (1848-1901), e os militares Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902), Henrique Paiva Couceiro (1861-1964) e José Alves Roçadas (1865-1926), que exerceram importantes cargos na administração colonial.

[40] Ver A.H. de Oliveira MARQUES, *op. cit.*, pp.217-222.

[41] A Inglaterra descobrira diamantes em Kimberley e ouro no vale de Kaap, no Sul de África, e entre as suas pretensões incluía-se a ligação terrestre do Cabo ao Cairo, motivo pelo qual desenvolveu uma estratégia de aliciamento e apoio de chefes indígenas na região (entre eles, o régulo Gungunhana, que seria capturado em Moçambique por Mouzinho de Albuquerque). Ver João J. Brandão FERREIRA, "Portugal e a Conferência de Berlim", *Revista Militar*, suplemento electrónico ao n.º 2520, Lisboa, Janeiro de 2012, p.47 – em linha: http://www.revistamilitar.pt [acesso a 14/5/2012]. Ver também A.H. de Oliveira MARQUES, *op. cit.*, pp.-226-230.

> acordámos para o império africano, até então desprezado, e aí buscamos uma imagem de nós próprios que nos compensasse da pouca ou nenhuma imagem europeia. (...) Foi no plano cultural e simbólico que o Ultimatum constituiu um traumatismo patriótico (...). A primeira reacção de um Portugal humilhado foi – após desesperados e patéticos protestos contra a Inglaterra – partir para a África que nos restava. 'Ocupá--la', pois, afinal, não o estava tanto como os Portugueses o imaginavam." [42]

O Ultimato britânico de 1890 faria do império o "símbolo dos valores nacionais"[43]. Não nos deteremos aqui nas conhecidas marcas desse trauma que durante décadas alimentou quer a retórica nacionalista que o retrato que os portugueses faziam de si – designadamente pela mão de poetas, escritores e artistas, de Guerra Junqueiro e Antero a Pascoaes, de Pessoa a Almada. O risco de desmembramento do império português continuaria presente. Em 1898 – o ano do fim do império espanhol na América[44] -, Inglaterra e Alemanha negociaram entre si a partilha de Angola e Moçambique. Fazendo o mesmo em 1912-13, o que obrigou o jovem regime republicano português a manter na ordem do dia a *questão colonial*.

Embora fragilmente escudadas num único artigo da Constituição de 1911[45], pelas *províncias ultramarinas* (como então se designavam) foi justificada a entrada de Portugal na I Guerra Mundial: não só porque a Alemanha invadira territórios em Angola e Moçambique, e os ingleses pediam tropas a troco da solicitada assistência financeira ao País,[46] mas também - ou sobretudo - para "evitar que a paz de fizesse à custa das possessões portuguesas"[47].

A entrada na guerra não travou a escalada dos problemas financeiros e levou ao desaire do Corpo Expedicionário Português na Flandres. Porém, colocou Portugal à mesa da Conferência de Paz, único meio de alcançar o que seria impossível pelas armas, e de participar na nova repartição de territórios[48]. Assim se recuperou a região moçambicana de Quionga (então na África Oriental Alemã), travaram as pretensões

---

[42] Eduardo LOURENÇO, *Portugal como Destino, Seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 2011 [1ª ed.1999], pp.55-56.

[43] Valentim ALEXANDRE, *op. cit.*, p.59.

[44] Os EUA a derrotaram Espanha em Cuba e assumiram a soberania de Guam, Porto Rico e Filipinas.

[45] "Na administração das províncias ultramarinas predominará o regime de descentralização, com leis especiais adequadas ao estado de civilização de cada uma delas", artigo 67º, Título V, *Constituição Política da República Portuguesa*, 21 Agosto 1911.

[46] Rui RAMOS, "As verdadeiras razões da guerra", *História de Portugal* (dir. J. Mattoso), pp.515-516.

[47] Valentim ALEXANDRE, "Ideologia, economia e política: a questão colonial na implantação do Estado Novo", *Análise Social*, vol.XXVIII, n.º 123-124, 1993, p.1118.

[48] Nuno Canas MENDES, "O Tratado de Versalhes, a SDN e a política ultramarina portuguesa (1910-1926)", conferência na Sociedade de Geografia de Lisboa a 17/11/2010 – em linha: delagoabayword.files.wordpress.com [acesso a 12/1/2012].

inglesas sobre Angola e dirimiram problemas de soberania em Moçambique (com a África do Sul) e Cabinda (com a Bélgica, que queria acesso do seu Congo ao mar)[49].

O Tratado de Versailles, assinado em 1919, poderá ter afinal correspondido a uma parcial derrota diplomática portuguesa, como foi já observado[50]. Mas aí se encontram as razões para a intensificação da defesa do ultramar durante toda a década seguinte, designadamente, através de medidas legislativas que "produziram alterações significativas na vida das colónias"[51]. Com a criação da Sociedade das Nações (SDN) e da Organização Internacional do Trabalho (OIT), que Versailles instituíra, aumentara a pressão sobre Portugal. À "missão civilizadora" associavam-se já obrigações de desenvolvimento económico - aplicadas, primeiro, às ex-colónias alemãs entregues sob mandato a potências aliadas *com capacidade para o garantir*[52], e mais tarde a todas as sociedades colonizadas.

Ainda se discutia qual o melhor modelo administrativo para os territórios ultramarinos (centralizador, descentralizador ou autonomista[53]) quando uma grave crise em Angola sobressaltou Lisboa em 1924: à crise financeira gerada pela elevada taxa de inflacção e incumprimento nos pagamentos externos (no que ficaria conhecido por *problema das transferências*) somavam-se "rumores de mal contidas cóleras", por

---

49 Idem, ibidem.

50 Segundo o historiador Filipe Ribeiro de Menezes, a corrente intervencionista encabeçada por Afonso Costa, que liderou uma das delegações portuguesas em Versailles (a outra, chefiou-a Egas Moniz), viu rejeitada a pretensão de receber da Alemanha uma indemnização superior a "oito mil e quinhentos milhões de marcos-ouro". O texto final do tratado "quase não menciona Portugal" e não refere as concessões obtidas: a restituição de Quionga e "seis torpedeiros austríacos, dois dos quais nunca chegaram". Quanto à indemnização, seria fixada em "pouco menos de mil milhões de marcos-ouro" (quantia insuficiente para saldar as dívidas de guerra à Grã-Bretanha), mas "pouco deste dinheiro entrou nos cofres do Estado" - Ver Filipe Ribeiro de MENEZES, "O Tratado de Versalhes (1919)", *Anuário Janus 2008* – em linha: http://janusonline.pt/2008/2008.html [acesso a 27/2/2012].

51 "Recuperação das Leis Orgânicas e Cartas Orgânicas, de orientação descentralizadora (1919); criação dos cargos de Alto-Comissário em Angola e Moçambique (1920) e promulgação de decreto sobre a igualdade de direitos civis entre europeus e 'indígenas assimilados' (1920). O sistema político assim definido perduraria até à reforma de João Belo [primeiro ministro das Colónias da Ditadura Nacional], em 1926, com as suas 'Bases Orgânicas de Administração Colonial', abrindo caminho para o Acto Colonial de 1930" – Nuno Canas MENDES, *op. cit*., p.8.

52 Ver Artigo 22.º do Pacto da Sociedade das Nações, que consagrou o regime de mandatos.

53 A autonomização das colónias foi defendida em 1925 pelo Partido Comunista Português (PCP, criado em 1921) e pela Confederação Geral do Trabalho (CGT). Ver David O. R. PEREIRA, "Questões Prévias ao Acto Colonial. Os programas das forças políticas para as colónias. Do fim da I República ao Acto Colonial (1920-1930)", *Sapiens: História, Património e Arqueologia*, n.º 5 (Set. 2011), pp.92-103 - em linha: http://www.revistasapiens.org/Biblioteca/numero5/questoes_previas_ao_acto_colonial.pdf [acesso a 19/4/2013].

parte de colonos brancos que queriam maior autonomia[54]. Os "tremendos perigos"[55] de soberania denunciados pelo general Norton de Matos (1867-1955), então governador-geral de Angola, criaram uma "atmosfera de verdadeiro estado de sítio."[56]

O momento era particularmente delicado, e de crise nas exportações coloniais com reflexos num mercado metropolitano frágil, dependente de certas matérias-primas e do escoamento de excedentes para as colónias (sobretudo nos sectores têxtil e vinícola). Aos créditos incobráveis de Angola juntava-se a grave situação financeira de Moçambique. E começava a ganhar terreno a tese de "falência do modelo de autonomia administrativa e financeira dos altos-comissários republicanos", com os próprios empresários a pedirem a intervenção do Estado, a "nacionalização" do comércio colonial e o "reforço da 'unidade económica' do império."[57]

A piorar o cenário, Portugal – que assinara a convenção anti-esclavagista de Saint-Germain-en-Laye[58] - enfrentava denúncias de trabalho forçado no ultramar[59]. A publicação do relatório do sociólogo norte-americano Edward Ross, que em 1925 reiterou essas acusações, fez com que o assunto assumisse proporções inéditas. Visto como "mais uma peça de uma vasta conspiração internacional para espoliar o País dos seus territórios coloniais"[60], o relatório acicatou a reacção nacionalista das elites portuguesas, que associavam a instabilidade internacional à insatisfação da Alemanha, Itália e África do Sul com os resultados do Tratado de Versailles.

---

[54] Ver Valentim ALEXANDRE, op. cit., p.1119.

[55] *Idem*, *ibidem*. Duramente criticado pelo seu plano de descentralização administrativa e de fomento económico acelerado a expensas da descapitalização financeira, José Norton de Matos (1867-1955) acabaria por ser afastado do cargo ainda em 1924, na sequência desta crise.

[56] Valentim ALEXANDRE, "Ideologia, economia e política: a questão colonial na implantação do Estado Novo", *Análise Social*, vol.XXVIII, n.º 123-124, 1993, p.1118.

[57] Pedro Aires OLIVEIRA, *Armindo Monteiro. Uma biografia política (1896-1955)*, Venda Nova: Bertrand, 2000, pp.65-67.

[58] Firmada em Setembro de 1919 pelos Estados Unidos da América, Bélgica, "Império Britânico", França, Itália, Japão e Portugal. O Artigo XI obrigava as potências signatárias com direito de soberania ou autoridade em territórios africanos a "*velar pela conservação das populações indígenas assim como pelo melhoramento das suas condições morais e materiais*", devendo esforçar-se "*em especial, por assegurar a supressão completa da escravatura sob todas as suas formas e do tráfico dos negros, em terra e no mar*".

[59] Inicialmente por parte das missões protestantes em Angola e Moçambique; em 1924, num relatório (Phelps-Stokes) que acusava o Estado português de angariar trabalho forçado. Estas denúncias foram debatidas tanto no seio da SDN como da OIT. Ver Nuno Canas MENDES, *op. cit.*, pp.10-11.

[60] Valentim ALEXANDRE, *op. cit.*, p.1120.

Em 1924, a República tinha criado a Agência Geral das Colónias para veicular propaganda ultramarina[61]. E logo no seu início a ditadura vai por em marcha um *movimento pela defesa das colónias*, liderado numa primeira fase pela SGL[62] mas rapidamente obtendo, como já foi dito[63], o apoio transversal a vários sectores - desde o "núcleo republicano de acção colonial" à Cruzada Nun'Álvares (que reunia, entre outros, monárquicos e integralistas), passando pela Liga Operária e Liga Académica, e por publicações influentes como a revista de tendência progressista *Seara Nova*[64], os jornais *Diário de Notícias* e *O Século*, e periódicos oficiais ou coloniais como o *Boletim da Agência Geral das Colónias* e a *Gazeta das Colónias*. O traço que os unia era a própria noção de *colonialismo como finalidade histórica e vocação do País*, e a conservação do império como *condição* da "sobrevivência nacional"[65].

A colagem da questão colonial ao futuro de Portugal, com amplo destaque numa imprensa que ia dando eco das ameaças e propostas em jogo, não só atravessou o regime republicano como contribuiu para a sua erosão, pela incapacidade de "pôr em prática uma política colonial coerente"[66]. Assim se moldando o terreno para a viragem que o golpe militar liderado pelo general Gomes da Costa (1863-1929) concretizaria, instituindo a Ditadura Nacional. E também para a posterior exaltação da dimensão imperial levada a cabo pelo Estado Novo, *de jure* e *de facto*.

1.1.2 – O Acto Colonial: instrumento para um programa

Apesar do conturbado início da ditadura – que, sublinhe-se, ao longo de 48 anos seria alvo frequente de conspirações, sublevações e revoltas orquestradas quer

---

[61] Ver Decreto nº 9944, de 29 de Julho de 1924. Sob tutela do Ministério das Colónias, a AGC teve como primeiro director o engenheiro agrónomo e ex-administrador colonial Armando Zuzarte Cortesão (1891-1977). A 30 de 1924, pelo Diploma Legislativo Colonial nº43, foi criado o Boletim da Agência Geral das Colónias, órgão oficial da propaganda ultramarina, publicado a partir de Julho de 1925. A AGC foi reestruturada em 1932, e já no âmbito da revisão constitucional de 1951 passou a designar-se Agência Geral do Ultramar (Portaria nº 13593, de 5 de Julho de 1951), sendo extinta em 1978 (Decreto-Lei nº 208/78, de 27 de Julho de 1978).

[62] Que criou então a Comissão de Defesa das Colónias. À Comissão Africana, também da Sociedade de Geografia de Lisboa, foi entregue a elaboração de um plano e política colonial.

[63] Valentim ALEXANDRE, *op. cit.*, p.1122.

[64] Publicação doutrinária e crítica com propósitos de intervenção política e cultural em face da crise do regime republicano, fundada em 1921 por um grupo de intelectuais - entre os quais Aquilino Ribeiro (1885-1963), Augusto Casimiro (1889-1967), Faria de Vasconcelos (1880-1939), Jaime Cortesão (1884-1960), José de Azeredo Perdigão (1896-1993), Raul Brandão (1867-1930) e Raul Proença (1884-1941). A *Seara Nova* seria uma das frentes da oposição democrática ao Estado Novo.

[65] Valentim ALEXANDRE, *op. cit.*, p.1112.

[66] *Idem*, *ibidem* p.1135.

pela oposição republicana e democrática quer por facções do regime -, a *nacionalização* do império nos planos político, económico e moral [67] foi cedo assumida como guinada ideológica. Em 1927, no encerramento da I Semana das Colónias organizada pela SGL, o comandante João Belo (1878-1928), ex--administrador colonial e então ministro da tutela, não deixava margem a dúvidas:

> "O pensamento nacionalista, na esfera económica, abraça hoje todos os países, e Portugal deixaria de compreender a sua acção e a sua função política, educativa e económica na colonização, se não promovesse por todas as formas a estreita ligação daqueles interesses, daqueles objectivos, e da nacionalização do vasto Império Colonial Português."[68]

Com eesta primeira referência ao termo *Império Colonial Português* [69] se inaugurava toda uma linha programática de centralização. Na qual se inscreveriam medidas como o fim do regime de altos-comissários, a tentativa de reduzir a influência da União Sul-Africana na economia moçambicana[70], a revisão das Cartas Orgânicas das colónias e a promulgação do Estatuto Orgânico das Missões Católicas Portuguesas da África e Timor (1926), bem como a publicação do Código de Trabalho (1928) e do Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas (1929)[71].

Porém, a questão colonial dividia o próprio regime. E foi um dos temas fracturantes que levou à queda do Governo do general Ivens Ferraz (1874-1926) em Janeiro de 1930, o momento de ruptura da ditadura militar com o republicanismo [72] e de confirmação do poder de Salazar, reconduzido como "salvador" das Finanças.

O Acto Colonial de 1930 - escrito por Oliveira Salazar e pelo seu então sub--secretário de Estado das Finanças, Armindo Monteiro (1896-1955), tendo por

---

[67] Logo em Outubro de 1926, no preâmbulo do Estatuto Orgânico das Missões Católicas Portuguesas de África e Timor, se afirmava: "*entre as nossas maiores necessidades políticas, morais e económicas de potencia colonial sobressai a de se nacionalizarem e civilizarem esses milhões de seres humanos, em relação aos quais os nossos deveres de soberania não ficam em plano inferior aos dos nossos direitos*". Ver Decreto 12.485, de 13 de Outubro de 1926.

[68] *Apud* Valentim ALEXANDRE, "Ideologia, economia e política: a questão colonial na implantação do Estado Novo", *op. cit.* p.1128.

[69] Ver António Duarte SILVA, "Acto Colonial", *Dicionário de História do Estado Novo*, vol.I (dir. F. ROSAS e J. M. Brandão de BRITO), Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp.20-22.

[70] Através do controlo do porto e do caminho de ferro de Lourenço Marques e das restrições à emigração de mão-de-obra para as minas do Rand. Ver Valentim ALEXANDRE, *idem*.

[71] Sobre este assunto ver, por exemplo, Luís Reis TORGAL, *Estados Novos Estado Novo*, Vol.I, p.474.

[72] António Duarte SILVA, "Acto Colonial", *Dicionário de História do Estado Novo*, vol.I (dir. Fernando ROSAS e J.M.Brandão de BRITO). Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp.20-22.

ideólogo Quirino de Jesus[73] - foi publicado durante a breve mas decisiva passagem de Salazar pela pasta das Colónias como ministro interino[74]. Sendo o culminar de um processo legislativo e doutrinário, síntese de um pensamento ultramarino, e nesse diploma se revelando a ambição política do futuro ditador[75].

Pela primeira vez, o império colonial era consagrado e legitimado *ontologicamente*: era da "essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que nele se compreendam"[76]. Tal seria a *missão* de Portugal no mundo. Mas uma aclamação normativa deste alcance, antes ainda de ser formulada a Constituição Política, exige leitura mais fina. O preâmbulo é revelador:

> "Portugal entrou na guerra por causa do seu património ultramarino. Depois dela, dois factos avultam. De um lado, certas correntes internacionais propendem a agitar ou estabelecer ideias mais ou menos desfavoráveis aos dogmas tradicionais da soberania colonial das metrópoles, revestindo-se muitas vezes com razões de humanidade os desígnios de imperialismo. De outro, a própria desorganização da administração pública, provocada pela conflagração mundial, pela acção reflexa das novas tendências estranhas e pelas condições dos regimes governativos trouxe situações anormais. São muitas sem dúvida as anomalias que foram aparecendo e impressionando os espíritos reflexivos e preocupados com os superiores interesses e destinos de Portugal, para cuja defesa urge firmar normas e garantias que se ligam intimamente com os maiores interesses e deveres da Nação." [77]

Atente-se, por um lado, no propósito de se combaterem "certas correntes internacionais" imperialistas que punham em causa "dogmas tradicionais" de soberania colonial (leia-se comunismo). E, por outro, de colocar ordem na

---

[73] Quirino de Jesus (1855-1935), advogado, jornalista e colaborador da *Seara Nova*, foi o fundador da revista *Portugal em África* e doutrinador do Centro Católico (onde conviveu com Salazar, de quem se tornaria conselheiro e colaborador a partir de 1928). Foi por muitos apontado como "mentor" do ditador e "eminência parda" do regime. Sobre este assunto ver *Cartas e Relatórios de Quirino de Jesus a Oliveira Salazar*, Lisboa: Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista, 1987. Sobre o seu pensamento e o Acto Colonial ver Quirino de JESUS, *Nacionalismo Português*, Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1932.

[74] Salazar exerceu interinamente o cargo de ministro das Colónias por duas vezes no decurso de 1930 (de 21 de Janeiro a 29 de Julho, e de 3 a 6 de Novembro), em acumulação com o cargo de ministro das Finanças. Armindo Monteiro suceder-lhe-ia na pasta das Colónias.

[75] Foi através do Acto Colonial que respondeu a uma insubordinação em Luanda contra o alto-comissário Filomeno da Câmara (1873-1934), bem como à polémica com Francisco da Cunha Leal (1888-1970), governador do Banco de Angola que apoiara a ditadura e Salazar mas que, discordando da política financeira para as colónias, se tornará um dos seus mais aguerridos opositores.

[76] Artigo 2.º, Acto Colonial, Decreto n.º 18.570 de 8 de Julho de 1930, *Diário do Governo*, I Série, N.º 156, pp.1309.

[77] Decreto n.º 18.570 de 8 de Julho de 1930, *Diário do Governo*, I Série, Número 156, p.1307. Este texto havia sido já publicado na imprensa, em nota oficiosa do Ministério das Colónias, a 29/4/1930.

administração das colónias em nome dos "destinos" e interesses de Portugal – assim se ligando, com força de lei, o futuro e a independência do País, pela subordinação das colónias aos interesses da metrópole, em "solidariedade moral e política."[78]

Indissociável do contexto de consolidação dos impérios francês, britânico, belga, espanhol e holandês, como foi já notado[79], o Acto Colonial instituiu a indivisibilidade e unidade de todos os territórios do império colonial. Não descurando sequer o problema do trabalho forçado, chamando ao Estado português o dever (em ardilosa formulação[80]) de "proteger e defender" os "indígenas". Apesar da controversa terminologia – passar de "províncias ultramarinas" a "colónias" traduzia já a mudança de paradigma[81] -, o diploma abriu uma nova etapa do colonialismo português. Apresentando-se como instrumento de coesão aquém e além-mar, e recuperando a velha atitude de *união sagrada* em torno de África[82].

A inclusão do Acto Colonial na Constituição Política que Salazar submeteu a plebiscito e fez aprovar em 1933, já na qualidade de Presidente do Conselho de Ministros, reforçou o vínculo do regime ao projecto ultramarino e o alcance doutrinário que o Estado Novo lhe conferia. Pelo menos até 1951, como mais adiante veremos, data em que o Acto Colonial será revogado no âmbito da revisão constitucional[83] ditada pelas reconfigurações estratégicas do pós-II Guerra Mundial.

De realçar, por agora, é a *vinculação constitucional* dos territórios ultramarinos. O Acto Colonial não designava as colónias[84]. Mas a Constituição de 1933 fixa – e logo no seu Artigo 1.º - os limites geográficos da "Nação Portuguesa". A saber: na Europa, Portugal continental e arquipélagos da Madeira e Açores; na África Ocidental, o arquipélago de Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe "e suas dependências", S. João Baptista de Ajudá (hoje no Benim), Cabinda e Angola; na

---

[78] Ver Decreto n.º 18.570 de 8 de Julho de 1930.

[79] António Duarte SILVA, "Acto Colonial", *Dicionário de História do Estado Novo*, vol.I, p.21.

[80] Na medida em que proibia o fornecimento estatal de mão-de-obra para as empresas mas deixava em aberto o poder de "compelir" ao trabalho em "obras públicas de interesse geral da colectividade".

[81] O parecer do Conselho Superior das Colónias, publicado juntamente com o Acto Colonial, dá conta dessa polémica. Ver *Diário do Governo*, I Série, Número 156, 8/7/1930, pp.1312-1319. Ver também Luís Reis TORGAL, *op. cit*., vol.I, p.475.

[82] Franco NOGUEIRA, *Salazar*, vol.II (*Os tempos áureos, 1928-1936*), Coimbra: Atlântida, 1977, p.67.

[83] Além das alterações decorrentes da integração na Constituição de 1933, o Acto Colonial seria ainda revisto em 1935, antes da revogação de 1951.

[84] Ver Decreto n.º 18.570, de 8 de Julho de 1930.

África Oriental, Moçambique; e na Ásia, o Estado da Índia, Macau e Timor "e respectivas dependências"[85].

O Artigo 1.º estabelece ainda que "a Nação não renuncia aos direitos que tem ou possa vir a ter sobre qualquer outro território"[86]. Únicas restrições à soberania portuguesa? A nível interno, os limites impostos pela "moral e o direito"; a nível externo, os limites que "derivem das convenções ou tratados livremente celebrados ou do direito consuetudinário livremente aceite"[87]. A formulação é prospectiva.

Por essa altura, já a situação internacional se complicara com levantamentos no Vietname contra o domínio francês, marchas independentistas na Índia britânica, instauração da II República em Espanha e reconhecimento da autonomia catalã, a invasão japonesa da Manchúria, a tentativa de interferência da SDN na Libéria e a ascensão ao poder de Hitler na Alemanha - que pouco depois abandonaria a SDN, fazendo tábua rasa das restrições de Versailles. Juntando-se a isto a Grande Depressão económica, gerada pelo *crash* bolsista de 1929, que alastrava em todos os continentes.

A Constituição que institucionalizou o Estado Novo e o seu modelo corporativista, autoritário e "imperialista" [88] funcionou assim, também, como instrumento dissuasor de ameaças territoriais. Sem meios para responder de outro modo, restava a Portugal a escora legal. Nesse mesmo ano foram promulgados a Carta Orgânica do Império Colonial Português[89] e a Reforma Administrativa Ultramarina[90], diplomas que sedimentaram o proteccionismo nacionalista[91] do Estado Novo.

Salazar, como atrás se disse, nunca visitaria as colónias. Mas logo em Julho de 1930, duas semanas após a promulgação do Acto Colonial, enviou a Angola Armindo

---

[85] Constituição Política da República Portuguesa, *Diário do Governo*, I Série, Número 43, 22/2/1933.
[86] *Ibidem*.
[87] *Ibidem*.
[88] A Constituição de 1933 assentava em cinco princípios fundamentais: a recusa do demo-liberalismo, o nacionalismo corporativo, o autoritarismo de Estado, o intervencionismo económico-social e o imperialismo colonial - Ver Fernando ROSAS, "Constituição Política de 1933", *Dicionário de História do Estado Novo* (dir. F.Rosas e J.M.Brandão de Brito), vol.I, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, pp.198-205.
[89] Decreto-Lei n.º 23.228, de 15 de Novembro de 1933.
[90] *Ibidem*.
[91] Além do saneamento dos problemas financeiros das colónias (com especial destaque para Angola), o controlo cambial e o estabelecimento de direitos pautais são matérias sobre as quais se legisla logo nos primeiros anos da década de 1930. O algodão, o açúcar, o tabaco, o chá ou o trigo são alguns dos produtos protegidos. É também limitada a propriedade estrangeira nas colónias e concedido o exclusivo da navegação entre as colónias e entre estas e a metrópole, a navios de pavilhão nacional.

Monteiro, o homem que apesar de inexperiente em questões ultramarinas[92] iria pôr em prática uma política e uma mística do império concebido como nação expandida .

Ao desembarcar em Luanda, Monteiro escreveu a Salazar uma carta que, atendendo ao "exaltado discurso colonial do futuro 'ministro do império'", é "no mínimo, desconcertante"[93]: fala do desconforto do clima, do aspecto acanhado e triste da cidade, da modéstia de uma câmara municipal que poderia ser em Freixo de Espada-à-Cinta, do provincianismo da multidão na tomada de posse do governador, do controlo de "sovietes secretos de primeiros e segundos oficiais", do funcionalismo público com gente "má de aspecto" e "má de espírito", dos desfalques na Fazenda, da instalação de colonos alemães, polacos e italianos em Benguela, em propriedades "onde já se içava a bandeira desses países e só se falava a respectiva língua"[94].

Muito impressionado com a "presença de degredados nas ruas de Luanda", Armindo Monteiro considerava que tal prática fomentava cruzamentos raciais "com uma facilidade que desgosta[va]" e contribuía para "desnortear" o povo e "indisciplinar o preto"[95]. Quanto à imagem da ditadura junto da comunidade branca, garantia que era "péssima" e que a comitiva fora recebida "com hostilidade por muitos" e "com indiferença pelos outros"[96]. Perante uma realidade colonial assim descrita, a propaganda imperial constituiria prioridade.

Um mês antes de tomar posse como ministro das Colónias[97], Monteiro utilizou um tom mais cordial e galvanizador em entrevista ao *Diário de Notícias*. Afirmando

---

[92] Armindo Monteiro era então especialista em Direito Fiscal e Financeiro, ex-professor de Direito, ex--administrador bancário e colunista do *Diário de Notícias*. Conservador e católico praticante, fora incumbido por Salazar, em 1929, de representar o País no Conselho Fiscal da SDN. Refira-se ainda que em 1923 publicara um ensaio onde manifestava preocupação pela "iminente decadência da 'raça', tanto no plano quantitativo como em termos 'qualitativos'", sublinhando, "a ausência de uma 'mística portuguesa', a 'fraqueza da instituição familiar, a 'perda do espírito religioso' e o "contágio dos maus comportamentos". Ver Pedro Aires OLIVEIRA, *Armindo Monteiro. Uma biografia política (1896-1955)*, Venda Nova: Bertrand, 2000, p.41.

[93] Carta datada de 4 de Agosto de 1930, *apud* Pedro Aires OLIVEIRA, *op. cit.*, pp.71-73.

[94] *Idem*, *ibidem*.

[95] *Idem*, *ibidem*.

[96] *Idem*, *ibidem*.

[97] Armindo Monteiro tomou posse como ministro das Colónias a 31 de Janeiro de 1931, sendo o primeiro titular desse cargo a realizar uma viagem oficial aos territórios portugueses ultramarinos (de Abril a Setembro de 1932 visitaria São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique). O capital político que granjeou terá incomodado Salazar, que o "promoveu" a ministro dos Negócios Estrangeiros (cargo que ocuparia entre 11 de Maio de 1935 e 6 de Novembro de 1936). Monteiro foi ainda embaixador em Londres (de 1937 a 1943), dedicando-se posteriormente ao ensino privado e à administração empresarial. Ver Pedro Aires OLIVEIRA, *op. cit*.

que o problema de Angola era a falta de organização, o que se resolveria com uma política restritiva e de austeridade semelhante à imposta na metrópole:

> "Temos em Angola uma colónia bem caracterizadamente portuguesa, com a sujeição dos povos nativos, o esboço de uma colonização europeia e de um organismo económico e social. Os erros e defeitos que notei na administração dos últimos tempos apenas mostram que podíamos ter feito muito mais do que neles fizemos, com os mesmos dispêndios de fazenda e de gente. Em todo o caso, mil pioneiros abriram-nos, de maneira admirável, o caminho para realizarmos ali uma das nossas maiores obras históricas – a formação de uma grande e nova sociedade lusitana, aspiração profunda de muitas gerações portuguesas." [98]

O pioneirismo dos colonos portugueses, assim louvado como pilar da "nova sociedade lusitana", voltaria a ser lembrado por Salazar um ano após assumir a Presidência do Conselho, ao citar Camões para recordar os homens do passado e do presente que deixaram *a vida / pelo mundo em pedaços repartida*. Discursando na I Conferência dos Governadores Coloniais, Salazar não escondeu o "orgulho" pela constitucionalização das directrizes do Acto Colonial e explicitou os seus desígnios para o tal "Portugal maior": associar o império à "consciência nacional" e ao "temperamento colonizador dos portugueses", optimizar os "recursos comuns" e defender os territórios perante a "orientação de exagerado internacionalismo" da "assembleia geral dos povos cultos" (leia-se SDN), numa época em que "muitos povos se deixa[va]m dominar por nacionalismos estreitos e agressivos"[99].

"O mundo esta[va] sobretudo doente do *espírito*", vaticinou o ditador, opondo ao "suspeito e curioso comunitarismo internacional" a unidade do império:

> "Somos uma unidade jurídica e política, e desejamos caminhar para uma unidade económica tanto quanto possível (...). Entre nós constituímos a variedade da unidade (...); perante os outros países somos simplesmente a unidade, um só e o mesmo em toda a parte."[100]

Todavia, para que a unidade desse "agregado social diferenciado" se tornasse efectiva faltava ainda, segundo Salazar, organizar "mais eficazmente e melhor a protecção das raças inferiores cujo chamamento à nossa civilização cristã é uma das concepções mais arrojadas e das mais altas obras da colonização portuguesa"[101].

---

[98] *Apud* Pedro Aires OLIVEIRA, *op. cit.*, pp.72-73.

[99] António de Oliveira SALAZAR, "A Nação na política colonial", discurso na abertura solene da I Conferência dos Governadores Coloniais, no Palácio da Assembleia Nacional, 1 Junho 1933, *Discursos (1928-1934)*, Coimbra Editora, 1935, pp.230-232.

[100] *Idem, ibidem* pp.234-235.

[101] *Idem*, *ibidem*.

Como se lê acima, esta velha concepção *evangelizadora* do império, plasmada no Acto Colonial e na nova Constituição, era, e continuaria a ser, racialmente discriminatória. Atente-se agora, porém, na retórica da singularidade aqui introduzida - associar a obra colonizadora dos portugueses a uma "concepção arrojada" que contribuía para a "paz" e o "progresso do mundo"[102]. Será assim que Portugal vai apresentar-se ao estrangeiro, reclamando o papel de vanguarda numa colonização estribada em preceitos morais[103]. E neste entendimento do colonialismo português como sistema ímpar se firmam os argumentos esgrimidos nas décadas seguintes, relacionando a fé e o império com a fundamentação e validação de um regime.

1.1.3 – A Fé, o Império e a História: como a herança se tornou "viva"

A fé justificava o passado do império e o império justificava a fé no futuro. Nesta correlação simultaneamente pragmática e messiânica assentou toda a política de exaltação imperial que, a partir de 1930, apela ao espírito de *cruzada contemporânea* em nome da crença na "regeneração" e "engrandecimento" da nação portuguesa.

Já vimos que na génese dessa política se encontravam factores ideológicos, económicos e estratégicos. Mas importará recordar que o ideário subjacente radicava numa concepção de *continuidade histórica* da "vocação imperial" do País e da sua "missão civilizadora", fortemente influenciada pelo Integralismo Lusitano[104] - espécie de "árvore-mãe das direitas portuguesas", como notou o historiador Fernando Rosas[105].

---

[102] *Idem*, *ibidem*, p.237.

[103] Recorde-se a propósito o artigo 1.º do Decálogo do Estado Novo, publicado pelo SPN em 1934, que apresenta o regime como "síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo" e o coloca na "vanguarda moral, social e política".

[104] Movimento doutrinário e político de cariz nacionalista, tradicionalista, monárquico, católico e antiliberal, inspirado na *Action Française* de Charles Maurras (1868-1952). Formado inicialmente por exilados e formalmente instituído em 1914, com a publicação da revista *Nação Portuguesa*, teve como primeiras figuras Hipólito Raposo, Alberto de Monsaraz, Pequito Rebelo, Luís Almeida Braga, João do Amaral e Rolão Preto. Desempenhou papel de relevo no apoio à ditadura de Sidónio Pais (1917-18) e na configuração política saída do golpe militar de 28 de Maio de 1926. Do integralismo nasceria a Liga 28 de Maio e desta saiu em 1932 o Movimento Nacional-Sindicalista fundado por Rolão Preto (1893-1977), António Pedro (Cidade da Praia 1909 – Caminha 1966), Alçada Padez e Dutra Faria, numa dissidência assumidamente fascizante que se radicalizou no discurso e na acção (liderando a milícia de "camisas azuis" Rolão Preto reivindicará o título de "chefe autêntico" da Revolução Nacional), e que Salazar baniu em 1934. Ver Manuel Braga da CRUZ, "O Integralismo lusitano nas origens do salazarismo", *Análise Social*, vol.XVIII, n.º70, 1982, p.137-182. Ver ainda Fernando ROSAS, *História de Portugal – O Estado Novo*, p.174-184.

[105] Fernando ROSAS, *História de Portugal – O Estado Novo*, p.176.

A tese providencialista da colonização portuguesa será veemente defendida, entre outros, por Manuel Múrias (1900-1960) - companheiro integralista de Marcelo Caetano, e Pedro Teotónio Pereira (ambos em ascensão no Estado Novo[106]) -, dissidente nacional-sindicalista que o regime "reintegrou" como um dos seus principais ideólogos. Ensaiada em revistas integralistas (da *Ordem Nova*[107] *e A Nação Portuguesa*[108] à *Ocidente*) e explanada nos jornais (*Voz*, *Acção* e no oficioso *Diário da Manhã*[109], de que foi director), Múrias advogaria uma teoria da História de Portugal como "tecido dos factos vivos", isto é, como "herança espiritual e moral" acumulada e transmitida de geração em geração, de que o império seria motor[110].

Portugal: Império, o livro de 1939 que sintetizou o seu pensamento, sustentava que a "originalidade" da colonização portuguesa residia na vocação apostólica e missionária, aí se fundando o "sentido e o alcance universalista da sua contribuição para a história da civilização moderna"[111]. O Portugal "apóstolo das gentes", "consciente" da "unidade de todas as parcelas" dos seus territórios e da sua acção no tempo, consubstanciara-se, segundo o autor, no país "renascido" após o 28 de Maio e apresentava-se como o "império cristão, [que] regressando à consciência da sua missão na História, anuncia[va] Cristo ao mundo para Sua glória"[112].

À data de publicação já Manuel Múrias se dedicara à co-escrita da *História da Expansão Portuguesa no Mundo* e integrava a comissão das Comemorações

---

[106] Marcelo Caetano (Lisboa 1906-Rio de Janeiro 1980) viria a ocupar vários cargos de relevo na ditadura, tornando-se Presidente do Conselho, em substituição de Salazar, em 1970. Pedro Teotónio Pereira (1902-1972) foi nos anos 30 ministro do Comércio e Indústria e embaixador de Portugal em Espanha, tendo prosseguido a carreira diplomática.

[107] Publicação integralista (1926-1927) que teve como "redactores fundadores" Marcelo Caetano e Albano Dias de Magalhães e na qual colaborou também Pedro Teotónio Pereira. O seu ideário foi definido na capa do primeiro número: "*Revista anti-moderna, anti-liberal, anti-democrática, anti--burguesa e anti-bolchevista. Contra-revolucionária; reaccionária; católica, apostólica e romana; monárquica; intolerante e intransigente; insolidária com escritores, jornalistas e quaisquer profissionais das letras, das artes e da imprensa*". Ver *Ordem Nova*, n.º 1, vol.I, Março 1926, p.1.

[108] Revista integralista fundada em 1914 e editada até 1938 com publicação irregular entre as suas várias séries, dirigidas por Alberto de Monsaraz (1914-16); António Sardinha (1922-24); António Sardinha e Manuel Múrias (1924-26), e Manuel Múrias (1926-38). Marcelo Caetano foi secretário desta publicação entre 1927 e 1931.

[109] Publicado entre 1931 e 1971 e jornal oficial da União Nacional - a organização política fundada em 1930 para apoiar parlamentarmente a ditadura, que, embora não sendo um partido, assumiu características e funções de partido único.

[110] Manuel MÚRIAS, *Portugal: Império*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1939, pp.7-19.

[111] *Idem*, *ibidem*, pp.7-19 e p.238.

[112] *Idem, ibidem* pp.272-273.

Centenárias de 1940, um dos vários cargos que exerceu[113]. Retomando a concepção teleológica da missão cristã "confiada" a Portugal numa *Breve História da Colonização Portuguesa* (1940), Múrias tentará demonstrar que, apesar do "esbulho" territorial e da "guerra civil" republicana, o País nunca interrompeu essa relação de séculos com os domínios ultramarinos, a que Salazar deu "orientação superior"[114].

Vemos assim como, em menos de uma década, não só se criou um discurso imperial colado a um regime como também se mistificou a sua génese. Foi com base numa formulação polissémica da fé e do império que, apropriando-se da factualidade histórica para sublimar a *vocação* portuguesa, o Estado Novo consagrou e alimentou toda uma mitologia pátria. Mas como o fez? E por que razão perdurou essa mitologia?

O mito, enquanto mensagem "escolhida pela história", necessita de conceitos que lhe confiram espessura mas que lhe não fixem uma literalidade de sentido, como bem observou Roland Barthes. Só assim, ao preservar o carácter generalista e afirmativo de uma metalinguagem, poderá o mito perpetuar-se como "fala despolitizada" – e, como tal, acima de qualquer possibilidade ou necessidade de discussão -, graças à passagem que opera entre o *histórico* e o *natural* [115]. Ora, ao consagrar a fé e o império como pilares desse mito, a ditadura portuguesa reduziu à "simplicidade das essências"[116] uma constatação, a partir da qual lhe foi possível fabricar todo um programa de significações que aproximava real e ficção.

O *mito de Portugal como império* radica, como é sabido, na associação de episódios históricos a um desígnio providencialista: o império prometido no "milagre" de Ourique que fundou a nacionalidade, e concretizado pela dinastia de Aviz na gesta dos Descobrimentos que o anunciou "ao orbe para a dilatação da Fé em Cristo"[117].

---

[113] Além de ter dirigido o *Diário da Manhã* (1943-1956), Manuel Múrias foi secretário-geral da comissão organizadora do Congresso do Mundo Português (1940), deputado à Assembleia Nacional (1942-1957), membro da Junta de Educação Nacional, director do Arquivo Histórico Ultramarino e Inspector do Ensino Colonial. Refira-se ainda que assinou, em parceria com António Baião e Hernâni Cidade, a *História da Expansão Portuguesa no Mundo* (ed.Ática, 1937-40), sendo também autor de *A Restauração e o Império Colonial Português* (1942).

[114] Manuel MÚRIAS, *História Breve da Colonização Portuguesa*, Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários/Agência Geral das Colónias, 1940, p.149.

[115] Roland BARTHES, *Mitologias*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp.181-223.

[116] *Idem*, *ibidem*.

[117] Ver Manuel C. PIMENTEL, "O mito de Portugal nas suas raízes culturais", *Portugal: Percursos de Interculturalidade* (coord.M. Lopes e A. Matos), vol. III, Lisboa: Alto Comissariado para Imigração e Diálogo Intercultural, 2008, pp.11-13 - em linha: http://www.oi.acidi.pt [acesso a 5/2/2011].

Assim concedido por graça divina à *nação-cruzada*[118] que Camões imortalizou n'*Os Lusíadas*, o império acalentou todo um sebastianismo profético que perdurou até ao século XX, ainda que insistentemente desmontado pelo confronto desses mitos com a factualidade, a que se dedicaram muito em particular o historiador Alexandre Herculano (1810-1877) e a Geração de 70.

Utopicamente também se sonhou o império, mas numa dimensão redentora: o Quinto Império [119] profetizado pelo sapateiro quinhentista Bandarra, que seria reinterpretado pelo Padre António Vieira (Lisboa 1608-Brasil 1697), os poetas Fernando Pessoa[120] e Augusto Ferreira Gomes[121] e, mais recentemente, pelo filósofo Agostinho da Silva (1906-1994). Mas essa é já uma concepção de império espiritual, civilizacionalmente fundado na cultura e na língua - argumento que, em certa medida, ainda hoje molda as estratégias de aproximação às ex-colónias.

Para o que de momento nos importa, sublinhe-se a evidência de ser a soberania nacional o denominador comum a essa narrativa mitológica que se iniciara com a vitória de D.Afonso Henriques em Ourique – transformada em lenda pela

---

118 Eduardo LOURENÇO, *Portugal como Destino, Seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 2011 [1ª ed. 1999] p.30.

119 Descrito e interpretado no *Livro de Daniel*, no *Antigo Testamento*, com base no sonho de Nabucodonosor, o Quinto Império bíblico sucederia aos impérios Babilónia/assírio, medo-persa, grego e romano.

120 Fernando Pessoa considerava redutora a interpretação "material" do conceito de império feita no Velho Testamento, defendendo uma nova divisão: Império Grego, Império Romano, Império Cristão e Império Inglês, aos quais sucederia o Quinto Império, fusão desses quatro impérios "com tudo quanto esteja fora deles, formando pois o primeiro império verdadeiramente mundial, ou universal" - ver *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional*, Fernando PESSOA (recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão), Lisboa: Ática, 1979, p.41. Os textos de Pessoa sobre este assunto encontram-se também em *Pessoa Inédito* (coord. Teresa Rita Lopes), Lisboa: Livros Horizonte, 1993. Mais recentemente foram reeditados em *Sebastianismo e Quinto Império* (ed.Ática, 2011). Sobre a teoria pessoana de Portugal "como nação definitiva de uma história sincrética das civilizações" ver ainda síntese de Jorge URIBE e Pedro SEPÚLVEDA em "Sebastianismo e Quinto Império: o nacionalismo pessoano à luz de um novo corpus", *Pessoa Plural*: 1, Spring 2012, pp.139-162 – em linha: http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/issues.html [acesso a 18/2/2013].

121 Com prefácio de Fernando Pessoa, Augusto Ferreira Gomes (1892-1953) publicou em 1934 o livro de poesia *Quinto Império* (ed. A.M.Pereira), considerado uma "*obra de fé, tornando dogma a esperança duma redenção gloriosa do Império Luso, simbolizada na volta espiritual do Encoberto*", e que "*veio, como tudo o que é necessário, no momento preciso*" (*Notícias Ilustrado* n.º 324, 26/8/1934). Sobre textos e poemas de Pessoa relacionados com o Quinto Império, ver por exemplo *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional* (recolha de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão), Lisboa: Ática, 1979, ou *Pessoa Inédito* (coord. Teresa Rita Lopes), Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

historiografia anterior a Alexandre Herculano e até plasticamente representada[122] -, colocada em questão pela morte de D.Sebastião em Alcácer Quibir e os 60 anos de sujeição a Espanha, e retomada em 1640 com a restauração da independência. Não por acaso se fixaram nessas datas as comemorações do Duplo Centenário que o Estado Novo promoveu em 1940, ano de apogeu do regime e de simplificadora sublimação desse passado propagandeado como modelar.

Embora já glorificadas pela Monarquia Constitucional e pela I República em monumentos e rituais comemorativos[123], Fundação e Restauração só nos anos 30 ganhariam papel superlativo, no âmbito dessa "regeneração" que delas se fez herdeira. Assim se forjando uma mitologia palingenética que reavivou pela força da imagem o alcance simbólico da cruz e da espada, em síntese metafórica do império português.

Cruz e espada, por evidente associação, tornam-se então *motivos visuais* recorrentes num contexto político que relevava a ligação do império à fé - tese reiteradamente promovida ao longo das décadas de 30 e 40, como o demonstra a proliferação de notícias, conferências, monografias e até poemas que chamavam a título essa associação[124]. Porém, como notou Eduardo Lourenço, "não é apenas na ordem da crença, ou, mais catolicamente, na da Fé, que o povo português vive a existência e as suas peripécias sob a categoria do 'milagre'"; a singularidade, afirma,

---

122 Veja-se *O Milagre de Ourique*, de Domingos Sequeira (1768-1837), pintura a óleo de grandes dimensões (270x450cm) datada de 1793 e feita em Roma para a Corte Portuguesa. A obra encontra-se actualmente no acervo do Musée Louis-Philippe du Château d'Eu, em França, palácio onde viveu parte da família Orleães-Bragança após a independência do Brasil.

123 Em 1887 foi inaugurada em Guimarães, pelo rei D.Luís, a estátua de D.Afonso Henriques, a que o escultor Soares dos Reis (1847-1889) conferiu um rosto imaginado que acabaria por se impor como o melhor "retrato" do Fundador (a réplica que se encontra no Castelo de S.Jorge foi oferecida pela cidade do Porto em 1947, por ocasião das Comemorações do VIII Centenário da Conquista de Lisboa aos Mouros). D.Luís inaugurou também, em 1886, o Monumento aos Restauradores em Lisboa, projectado por António Tomás da Fonseca (1822-1894) e com estátuas alegóricas da autoria de José Simões de Almeida (1844-1926) e Alberto Nunes (1838-1932). A nova bandeira republicana, apresentada oficialmente a 1 de Dezembro de 1910 (data em que se celebra a Restauração da Independência), foi hasteada naquele monumento após cortejo iniciado na Câmara Municipal.

124 Recorde-se a publicação de *A Fé e o Império*, do poeta Afonso Lopes Viera (conferência proferida a 27 de Junho de 1932 no Teatro Nacional de Luanda, por ocasião da Feira de Amostras, e publicada em 1933, ed. Tip.Inglesa); *A Fé no Império*, de Agostinho de Campos (s.n., 1935); *A dilatação da fé no Império Português*, de Joaquim Alves Correia (AGC, 1936); *Pela fé e pelo Império: poema comemorativo da primeira exposição histórica da ocupação*, de Silva Tavares (Ministério das Colónias, 1937); *João de Brito – Herói da fé e do império*, por João Ameal (s.n., 1941) ou *Dilatando a Fé e o Império* (ed. Sociedade Portuguesa das Missões Católicas Ultramarinas, 1940).

reside no "viver-se enquanto *povo* como existência miraculosa, objecto de uma especial predilecção divina"[125] revelada por Cristo.

Ora, é justamente a Cruz de Cristo[126] - usada em profusão pelo Estado Novo - que representa há séculos o Portugal da Expansão. Vários reis portugueses se fizeram retratar usando-a como insígnia, e a sua atribuição em condecorações honoríficas apenas foi interrompida de 1910 a 1918[127]. Iconográfica e simbolicamente, essa cruz sempre remeteu para uma dimensão identitária que a ditadura vai exaltar, tal como fará, de resto, com a esfera armilar manuelina (que reitera a mercê divina de poderio universal) e o escudo nacional (de cinco quinas em forma de cruz, cada qual com cinco chagas).

Mas talvez se deva abrir aqui um parêntese: foi a bandeira republicana de 1910, concebida pelo pintor Columbano Bordallo Pinheiro (1857-1929), que apesar do corte vexilar (abolindo o azul e branco, cores heráldicas da monarquia portuguesa) recuperou a esfera armilar e o escudo imperial de D.João VI. Uma bandeira *nunca é neutra* nem *muda*[128], como sublinhou o historiador Michel Pastoureau. E ainda hoje Portugal mantém como símbolos nacionais[129] essa bandeira verde-rubra de outras simbólicas associativas[130], tal como o hino de 1890 aos *heróis do mar, nobre povo*[131].

---

[125] Eduardo LOURENÇO, *Portugal como Destino, Seguido de Mitologia da Saudade*, p.12.

[126] Símbolo da Ordem Militar de Cristo, instituída em 1318 pelo rei D. Dinis para suceder à extinta ordem templária e confirmada por bula do Papa João XXII em 1319. Mais tarde, tendo por governador e administrador o Infante D.Henrique, será esta ordem religiosa a financiar os Descobrimentos – razão pela qual caravelas e naus portuguesas ostentavam nas velas a sua insígnia.

[127] José V. de BRAGANÇA, "As Ordens Honoríficas Portuguesas", *Museu da Presidência da República*, Lisboa: Museu Pres.Rep./CTT, 2004.

[128] O historiador francês dedica algumas páginas à análise da bandeira portuguesa e à "transgressão" operada pela bandeira republicana relativamente ao rígido sistema de cores da heráldica, que proíbe a sobreposição ou justaposição de duas cores pertencentes ao mesmo "grupo" (como sucede com o verde e o vermelho). Ver Michel PASTOUREAU, *Dicionário das Cores do Nosso Tempo. Simbólica e Sociedade* (trad. Maria José Figueiredo), Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pp.27-39 e 93-96.

[129] Sobre este assunto ver Nuno Severiano TEIXEIRA, *Heróis do Mar – História dos Símbolos Nacionais*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015.

[130] A bandeira republicana de 1910 teria sido "adoptada no Congresso Maçónico de Badajoz para a União das Repúblicas Ibéricas", segundo Henrique Paiva Couceiro (1861-1944), militar das campanhas africanas, antigo Governador Geral de Angola e contra-revolucionário que presidiu à Junta Governativa da Monarquia do Norte (1919). Ver panfleto "Em defesa de Angola" (reproduzindo cartas de P.Couceiro a Salazar), 1937, CasaComum.org, Fundação Mário Soares – em linha: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_147668 [acesso a 8/10/2011]. A chamada corrente iberista, apoiada por sectores republicanos portugueses desde o citado congresso de Badajoz de 1893, terá sido uma das causas que levou a ditadura a proibir a maçonaria em Portugal (no âmbito da Lei n.º1901 de 21/5/1935, e posterior legislação) – Ver Vamireh CHACON, *A Grande Ibéria. Convergências e Divergências de uma Tendência*, São Paulo: Editora UNESP, 2005, p.168.

Está claro que o peso icónico dado a cruzes de ordens militares pelo Estado Novo - em monumentos, exposições, publicações ou estandartes[132] - se prende com esse programa de exaltação do passado. Mas traduz simultaneamente o interesse político da associação cristã: quer pelo que significava em termos de validação e enquadramento moral do próprio regime (assim apresentado como herdeiro de uma causa messiânica e paladino da luta anti-comunista); quer pelo propósito de reatar relações com o Vaticano desde a separação decretada pela I República[133]. São conhecidas as tensões anteriores e posteriores à Concordata e ao Acordo Missionário que se firmariam em 1940, mas cumpre notar que as missões católicas ajudaram o ex--seminarista Salazar a garantir maior presença portuguesa nas colónias. Numa proveitosa cooperação, que a propaganda estado-novista manipulou e transmutou em "autêntica 'fé imperial' ao serviço da 'nova ordem nacional'"[134].

1.1.4 – O "Espírito", a "Raça" e o "reaportuguesamento" de Portugal

Todo o discurso que nos anos 30 a ditadura constrói sobre o império se escora, como temos vindo a observar, numa concepção histórica da colonização enquanto "vocação" original e originária. E as bases desse discurso foram fortalecendo ao longo da I República, em apelos a uma campanha "espiritual" de defesa da soberania no ultramar como garante da independência política e económica de Portugal.

Pouco antes do golpe militar de 1926, o jornalista e escritor Augusto da Costa (1883-1971) lançava nas páginas do *Jornal do Comércio e das Colónias* um "inquérito nacional". As perguntas eram quatro: se Portugal ainda tinha vitalidade para uma "nova Renascença"; se poderia considerar-se uma grande potência europeia; se perdendo as colónias perderia a sua razão de ser e, finalmente, se pela propaganda

---

[131] Com música de Alfredo Keil (Lisboa 1850-Hamburgo 1907) e letra de Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), *A Portuguesa* foi composta em 1890 como reação ao Ultimato britânico e adoptada logo no ano seguinte como marcha dos revoltosos republicanos de 31 de Janeiro. Proibida pela monarquia, acabaria por ser consagrada como hino nacional (em versão abreviada e substituindo a palavra "bretões" por "canhões") após a implantação da República, substituindo o *Hino da Carta*.

[132] Como o uso da Cruz de Avis no estandarte da Legião Portuguesa, milícia criada em 1936 por ocasião da Guerra Civil de Espanha sob o argumento de se "defender o património espiritual da Nação e combater a ameaça comunista e anarquista".

[133] Referimo-nos à Lei de Separação da Igreja do Estado, de 20 de Abril de 1911, que aboliu a religião Católica Apostólica Romana como religião oficial, conferiu ao Estado a posse de edifícios e bens da Igreja (art. 62º) e instituiu liberdade religiosa e de culto. Ver Rui RAMOS, *História de Portugal - A Segunda Fundação (1890-1926)*, dir. José Mattoso, vol.VI, Lisboa: Ed. Estampa, 1994, pp.407-416.

[134] Luis Ángel SÁNCHEZ-GÓMEZ, "Imperial Faith and catholic missions in the grande exhibitions of the Estado Novo", *Análise Social*, vol.XLIV (193), 2009, p.673.

era possível criar uma "mentalidade colectiva capaz de impor aos políticos uma política de grandeza nacional"[135].

Portugal Vasto Império, o livro lançado em 1934 com as respostas a esse questionário, reúne as perspectivas de 16 personalidades – entre as quais, os militares africanistas Azevedo Coutinho, Paiva Couceiro e João de Almeida, o poeta monárquico e nacionalista Afonso Lopes Vieira, o poeta modernista Fernando Pessoa, o intelectual Fidelino de Figueiredo, o economista Bento Carqueja e os integralistas Pequito Rebelo, Hipólito Raposo, Alberto de Monsaraz, Marcelo Caetano, Américo Chaves de Almeida e João Ameal (o homem que advogaria para Portugal uma "equivalência" do fascismo italiano[136] e que reescreveria a História do País na perspectiva doutrinária do Estado Novo, de que foi outro dos principais ideólogos). Naturalmente, as respostas a esse inquérito foram muito diversas. Mas valerá a pena lembrar algumas delas, pelas perspectivas que encerram sobre o Portugal "maior".

Sem surpresa, para Hipólito Raposo era tão sagrado "o território do Algarve como o de Timor"[137]. Já o jovem Marcelo Caetano – que haveria de suceder a Salazar nos últimos anos da ditadura e da guerra colonial - era céptico quanto à formação de uma mentalidade colectiva; e achava até que "a razão de ser de Portugal não esta[va] nas colónias, mas na diferenciação geográfica, étnica e histórica que o separa do resto da Península", pelo que uma eventual perda das colónias "seria o caos" mas não punha em causa a independência nacional[138].

Sem as "províncias ultramarinas", segundo Lopes Vieira, Portugal veria bloqueado o seu destino apostólico, ficando limitado a viver dos favores da sua situação geográfica[139]. Em sentido contrário, e em lúcida análise, Fidelino de Figueiredo não considerava sequer que Portugal fosse uma grande potencia europeia, porque "não lhe basta[va] ser proprietário de vastos territórios coloniais; e[ra] preciso ser peça importante na colaboração económica e cultural do mundo" e isso não se

[135] Augusto da COSTA, *Portugal Vasto Império*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1934, p.13.
[136] Luís Reis TORGAL, *Estados Novos Estado Novo*, Coimbra: Imp. Univ. Coimbra, 2009, pp.105-118.
[137] Augusto da COSTA, *op. cit.*, p.107.
[138] *Idem*, *ibidem* pp.51-52.
[139] *Idem, ibidem* pp.17-22.

conseguia "por decretos e por mentiras da diplomacia oficial" mas com longo esforço cultural, científico, industrial e de administração "honrada, livre e progressiva"[140].

Quanto a Fernando Pessoa, que em 1934 já censurava impiedosamente o fascismo italiano e a ditadura salazarista[141], colocava a hipótese de Portugal vir a ser uma potência no futuro, não em termos "guerreiros" ou "económicos" mas culturais:

> "Para o destino que presumo que será o de Portugal, as colónias não são precisas. A perda delas, porém, também não é precisa para esse destino. E, por certo, sem colónias ficaria Portugal diminuído ante o mundo e perante si mesmo, material como moralmente. As colónias, portanto, não sendo uma necessidade, são contudo uma vantagem."[142]

Em projecção messiânica do Quinto Império, acrescentava ainda o poeta:

> "Há só uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação – a construção ou renovação e a difusão consequente e multímoda de um grande mito nacional. (...) Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa; (...) não temos que criar um mito, senão que renová--lo."[143]

Enquanto *representação mental* de um porvir, veja-se como a revigoração desse mito sebastianista servia de feição à "mobilização dos espíritos", como pretendia Augusto da Costa, numa "Cruzada para a Reconquista de Portugal" que acabasse de vez com a saudosista "ária da decadência" iniciada no século XIX[144].

No "panlatinismo mussolínico" e no maurrasianismo francês reconhecia o autor de *Portugal Vasto Império* bons modelos para tal mobilização[145], ainda que com necessária "*reaportuguesação*" inspirada na *missão* imperialista de Portugal – para se garantir a "conservação" territorial e a "expansão" cultural e espiritual através da língua. Contra a ideia do "Portugalório", Augusto da Costa deixaria ainda aos que

---

[140] *Idem*, *ibidem*, p.113.

[141] Sobre Itália ver José BARRETO, "Mussolini é um louco: uma entrevista desconhecida de Fernando Pessoa com um antifascista italiano", *Pessoa Plural: 1*, Spring 2012, pp.225-252 – em linha: http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/issues.html [acesso a 2/6/2013]. Sobre Salazar, a quem o poeta apodou de "tiraninho" e "cadáver emotivo", veja-se *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional* (ed. Ática, 1979) e *Pessoa Inédito* (ed. Livros Horizonte, 1993), bem como os escritos de Pessoa (sobretudo, "Carta não enviada ao Presidente Carmona") - em linha: http://arquivopessoa.net/textos/4357 [acesso a 2/6/2013].

[142] Augusto da COSTA, *op. cit.*, p.35.

[143] *Idem*, *ibidem*, p.36.

[144] *Idem*, *ibidem*, pp.10-14.

[145] *Idem*, *ibidem*.

"não sacrifica[va]m no altar do orçamento nem venderam a sua alma a Moscovo" os seus *Dez Imperativos do Quinto Império*[146].

Não por acaso, Augusto da Costa e Fernando Pessoa foram distinguidos, logo em 1934, na primeira edição dos Prémios Literários do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). A *Portugal Vasto Império* atribuiu-se o Prémio António Enes (de jornalismo). Quanto a Pessoa - que dois anos antes publicara *O Caso Mental Português*, contundente diagnóstico do provincianismo nacional[147] – era um sidonista crítico do Estado Novo que convinha chamar à "situação".

António Ferro, director do SPN e seu antigo companheiro dos tempos do *Orpheu*, não terá poupado esforços para que a simbólica *Mensagem* do poeta concorresse ao Prémio Antero de Quental (de poesia), participando no *lobby* que previamente deu a conhecer partes da obra na imprensa e arranjando forma de lhe conceder o prémio *ex-aequo*, graças a um hábil subterfúgio regulamentar.

Portugal Vasto Império e *Mensagem* eram exemplos paradigmáticos para a afirmação da *Política do Espírito*[148] que Ferro vai conduzir no SPN, conciliando valores pátrios e combate ao bolchevismo, como no capítulo seguinte se verá. E atente-se no seu discurso *A Fé e o Império*, de Janeiro de 1935, em que esclarecia essa luta entre *espírito* e *matéria*, contrapondo ao "materialismo grosseiro" e "paraíso cinzento" dos comunistas a defesa "sistemática" de uma "frente comum dos princípios morais e espirituais que nos foram legados pelo cristianismo":

---

[146] *Idem*, *ibidem*, pp.131-166. "Os Dez Mandamentos do Quinto Império" foram inicialmente publicados no *Jornal do Comércio e das Colónias*, a 15/7/1931.

[147] Ensaio em que Pessoa definiu como "provinciana" a mentalidade portuguesa da época, acusando o escol político de ter ideias sobre política "*servilmente plagiadas do estrangeiro — aceites, não porque sejam boas, mas porque são francesas ou italianas, ou russas, ou o quer que seja*", e o escol literário de "*nem sobre literatura te[r] ideias*". Ver "O Caso Mental Português", *Fama, Revista de Actualidades Internacionais*, 30/11/1932, pp.46-47. Recorde-se que o poeta já tinha publicado em 1928 um ensaio sobre "O Provincianismo Português" (*O Notícias Ilustrado*, Ano 2, N.º 9, 12/8/1928).

[148] Expressão usada pelo poeta francês Paul Valéry (1871-1945) como título de uma conferência, e que António Ferro aplicou à sua ambiciosa política de acção cultural para o SPN. Num artigo com esse título, diria que a "política do espírito" não era apenas necessária "ao prestígio exterior da nação" mas também "ao seu prestígio interior, à sua razão de existir": "*um povo que não vê, que não lê, que não ouve, que não vibra, que não sai da sua vida material, do Deve e Haver, torna-se um povo inútil e mal-humorado. A Beleza – desde a Beleza moral à Beleza plástica - deve constituir a ambição suprema dos homens e das raças. A literatura e a arte são os dois grandes órgãos dessa aspiração, dois órgãos que precisam de uma afinação constante, que contêm, nos seus tubos, a essência e a finalidade da Criação*" - António FERRO, "Política do Espírito", *Diário de Notícias*, 21/11/1932. Sobre este tema veja-se Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Bizâncio, 2013, pp.97-233.

> "Como se pode ignorar (...) que toda a nossa colonização foi, em grande parte, obra dos missionários, soldados de Deus, que usam também uma espada redentora, uma espada com braços: a cruz? (...) Uma época houve, em Portugal, em que o Estado e a Igreja não só se tinham separado, o que pode estar certo, mas em que chegaram a divorciar-se (...). Mas essa foi a época em que Portugal andou mais longe do seu destino. Mal trilhou, de novo, o caminho da grandeza, mal encontrou *a fé em si próprio*, logo encontrou a fé em Deus!"[149]

Ora, acrescentava Ferro, se o País tinha encontrado "a fé em si próprio" a quatro homens o devia: o Presidente Carmona, o Cardeal António Cerejeira, o ministro Armindo Monteiro e Salazar, as "parcelas" do tal "Portugal maior"[150]. Nas quais se fundará todo um discurso, a que no capítulo seguinte daremos outra atenção.

Não sendo objectivo deste trabalho aprofundar como preparou e organizou Ferro a "vasta matéria onde o Estado Novo fabricou o seu imaginário"[151] – até porque já muito se tem escrito sobre o assunto, inclusive em estudos de publicação recente[152] - talvez seja útil, no entanto, esboçar aqui em breves linhas o perfil e a visão desse homem a quem se deveu a fabricação de uma imagem do País para o século XX.

Com um apurado sentido da "hora", certeiro na palavra, cosmopolita e mundano, como jornalista António Ferro trouxera a público "as grandes questões do momento"[153] e preparara o seu terreno escolhendo interlocutores de primeiro plano, incluindo Mussolini e Hitler[154]. Quando em finais de 1932 Salazar acedeu finalmente aos seus pedidos de entrevista, permitindo que lhe fixasse o retrato que os portugueses ainda não conheciam, já Ferro se tinha demarcado das aventuras futuristas de juventude, se insinuara como o *realizador*[155] que faltava para colocar a nação a compasso com a época, e se apresentara como o homem capaz de aproximar o ditador e a multidão[156]. As cinco conversas que teve com Salazar ganharam repercussão

---

[149] Itálicos nossos. Ver António FERRO, *A Fé e o Império*, Lisboa: SPN, 1935, p.6.

[150] *Idem*, *ibidem* pp.11-15.

[151] Margarida ACCIAIUOLI, *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes - restauração e celebração,* texto policopiado, tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1991, p.487.

[152] Dos quais se destaca Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Bizâncio, 2013. Ver também Jorge Ramos do Ó, *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949*, Lisboa: Estampa, 1999.

[153] Margarida ACCIAIUOLI, *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes - restauração e celebração*, p.496.

[154] A curtíssima entrevista de Ferro com Adolf Hitler, realizada em Munique, foi publicada com grande destaque pelo *Diário de Notícias* a 23/11/1930.

[155] António FERRO, "Falta um Realizador", *Diário de Notícias*, 14/5/1932.

[156] António FERRO, "O Ditador e a Multidão", *Diário de Notícias*, 31/10/1932.

nacional e internacional[157], convencendo o ditador a confiar-lhe a condução da "política do espírito" mas sem lhe dar o peso institucional ou orçamento de ministério.

Até então, a prioridade cultural do regime fora a *reconstituição* dos monumentos nacionais, iniciada em 1929[158] e pouco depois assumida como missão ideológica para devolver o País a uma "essência perdida"[159]. Porém, faltava ainda, como dizia Ferro, que a arte, a literatura e a ciência ajudassem a construir a "*grande fachada*" da nacionalidade, pois o importante, dizia, era o que se via "lá de fora"[160]. Para tal recorreria a duas estratégias: a publicação, com traduções noutras línguas[161], do pensamento político de Salazar e de numerosas monografias; e a construção de uma identidade visual que distinguisse o País como singular.

Reunindo artistas e arquitectos modernistas com quem em 1930 co-organizara o I Salão dos Independentes, António Ferro cria uma "equipa de renovadores"[162] que, de 1933 a 1949 – os anos do seu consulado no SPN/SNI -, o vai ajudar a montar essa imagem de Portugal e do seu governo[163], tomando como modelos as propagandas do fascismo italiano e do nacional-socialismo alemão – e que, em bom rigor, se haviam apropriado, por sua vez, de experiências das vanguardas russas já enquadradas pelo regime soviético, do cinema ao uso dinâmico da fotografia e da fotomontagem em

---

[157] Inicialmente publicadas no *Diário de Notícias*, essas conversas foram reunidas (com revisão e prefácio de Salazar) no livro *Salazar, o Homem e a sua Obra* (Lisboa: ed.Empresa Nacional de Publicidade, 1933), que teve uma primeira tiragem de 125 mil exemplares - à época já se considerava um êxito uma edição de três mil cópias. O livro foi traduzido para francês (1934, pref. Paul Valéry), castelhano (1934, pref. Eugénio d'Ors), inglês (1935, pref. Austen Chamberlain), italiano (1934) e polaco (1936), sendo reeditado em Inglaterra em 1939, ano em que sairá em Portugal a terceira reedição – segundo fonte documental existente no arquivo da Fundação António Quadros (caixa 5B). Recorremos aqui à reedição mais recente, que reúne outros textos: António FERRO, *Entrevistas a Salazar* (pref. F. Rosas), Lisboa: Parceria A.M.Pereira, 2007.

[158] Com a criação da DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

[159] Ver Margarida ACCIAIUOLI*, Exposições do Estado Novo*, *1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998 pp.13-15.

[160] António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, (pref. F. Rosas), Lisboa: Parceria A.M.Pereira, 2007, p.57.

[161] Sobre este assunto ver João Pedro COTRIM, *Tradutores e Propagandistas: Da tradução como ferramenta de propaganda do Estado Novo no estrangeiro e da indústria que se desenvolveu em torno desta no Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Tradução apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

[162] António FERRO, "Catorze anos depois", *Arte Moderna*, Lisboa: Edições SNI, 1949, p.40.

[163] Sobre a Política do Espírito e a relação de António Ferro com aquela a que o historiador José-Augusto França chama a "segunda geração" dos artistas modernistas (ver José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp.260-335), ver Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Bizâncio, 2013; e ver Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

exposições e publicações. A acção de Ferro, porém, teria necessariamente de ser temperada pela "moral" e pela "brandura dos nossos costumes"[164].

Salazar já lhe tinha dito que não gostava de "discursos inflamados, cortejos, festas", resumindo, de "número[s] de circo" para povo impaciente. Reconhecia a necessidade de "propaganda intensa conscientemente organizada", mas sem que "a verdade precis[asse] de tanto barulho para se impor, de tantas campainhas, bombos e tambores, dos mesmos processos, exactamente, com que se divulga a mentira"[165]. A intenção do ditador até poderia ser essa. Mas do discurso à prática vai longa distância.

Enfim, explicava Salazar, era preciso "renovar o indivíduo", fazer "descer a temperatura" e ir *moldando "devagarinho" as mentalidades*[166], numa grande obra "educativa" nacionalista, porque "*só se ama o que se conhece*". E como o prometido "ressurgimento" implicava um "acto de fé" na pátria[167], havia que reforçar a unidade da "raça" cuja vocação imperial se ambicionava projectar no século XX.

Mas que "raça" portuguesa seria essa, afinal? Que fique claro: o racismo, a descriminação de um Outro considerado "inferior", com base numa diferenciação genética e fenotípica[168], foi uma realidade em todos os impérios e o português não foi excepção. Já aqui referimos esse facto, de resto, ao apontar a hierarquização racial em diplomas anteriores e posteriores ao Acto Colonial, ou a discriminação dos "pretos"

---

[164] António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, (pref. F. Rosas), Lisboa: Parc. A.M.Pereira, 2007 pp.50-51.
[165] *Idem*, *Ibidem* pp.122-123.
[166] *Idem*, *Ibidem*, pp.98-99.
[167] *Idem*, *Ibidem*, pp.245.
[168] Recorde-se que já Platão, na *República*, falava do aperfeiçoamento da raça humana, que os espartanos praticavam a eugenia e que a Nietzsche se deve o mito do "super-homem". Porém, só no século XIX se procura fundamentação "científica" para as diferenças raciais, no contexto do imperialismo europeu e em resultado da transposição das teorias de Darwin para o campo da antropologia e sociologia. Ao francês Joseph Gobineau e aos ingleses Herbert Spencer e Houston Stewart Chamberlain se deveram os textos que radicalizaram esta perspectiva de "darwinismo social" (como comummente é designada, embora este conceito só se generalizasse na década de 1940 pela mão do historiador Richard Hofstadter), textos esses que alimentam o pan-germanismo fundado na supremacia ariana. Na senda positivista de Augusto Comte, Teófilo Braga (1843-1924) foi quem em Portugal se aproximou dessa abordagem rácica (ver *A Pátria Portuguesa - O Território e a* Raça, 1894), que posteriormente influenciou o Integralismo Lusitano (que teve em António Sardinha o seu primeiro ideólogo) e o Nacional-Sindicalismo de Rolão Preto, movimento com relevo político nos primeiros anos da ditadura mas perseguido por Salazar na década de 1930. O médico e antropólogo António Mendes Correia (1888-1960) chegou a defender o apuramento da raça portuguesa – ver Maria da Conceição Meireles PEREIRA, "Ocidente – Imagens e fronteiras da Europa e da cultura ocidental (1938-1948)", *Ideias da Europa: Que Fronteiras?*, Coimbra: Quarteto, 2004, pp.329-356. Para uma abordagem mais ampla, aprofundada e transversal da questão do racismo, ver Francisco BETHENCOURT, *Racisms. From the Crusades to the Twentieth Century*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2013.

na carta de Armindo Monteiro a Salazar. Mas por "raça", e muito ambiguamente[169], se entendia também uma espécie de linhagem *moral* baseada nos (supostos) predicados da nação. É justamente com esta vaga acepção colectiva que encontramos a palavra "raça" em textos fundamentais do pensamento cultural desde o século XIX. Assim aparece na análise cáustica feita por Antero de Quental n'*As Causas da Decadência Peninsular*, no poema *Pátria* de Guerra Junqueiro, na fantasiosa visão que Teixeira de Pascoaes ensaiou em *A Arte de Ser Português* ou na desassombrada amargura de Fernando Pessoa, já em 1935, ao escrever em *Elegia na Sombra*:

> "Oh, que ha de ser de nós? Raça que foi
> Como que um novo sol occidental
> Que houve por typo o aventureiro e o heroe
> E outrora teve nome Portugal..." [170]

Quando Salazar diz a Ferro que havia que reforçar a unidade da "raça" para o "ressurgimento", será nesse âmbito nacionalista do termo. Um uso que será frequente na propaganda imperial, como aliás já o demonstrou um estudo académico[171], ainda que com muitas contradições e deslizes de significado. Salazar compreendera que sem exaltação da "raça" não haveria sequer idealização do "Portugal maior". Os exemplos abundavam. Nesse tempo de inflamados nacionalismos, a *invenção da tradição*, como lhe chamaria Eric Hobsbawm[172], continuava a ser estratégia de muitos países para assegurar o *continuum* histórico, independentemente da natureza dos seus regimes.

Assumindo-se quase como mediúnico porta-voz das "profundezas da consciência nacional" e do "estado de espírito do País", o ditador justifica no prefácio aos seus *Discursos* o *reaportuguesamento* que tenciona levar a cabo, assente no "culto das boas, sãs, fecundas tradições nacionais, tão próprias para nos darem originalidade e carácter"[173]. Uma visão nacionalista que incorpora, evidentemente, as colónias.

A glorificação da "raça" passará, assim, pelo fortalecimento do culto aos heróis. Que os programas comemorativos vão transformar em modelos para a nação

---

[169] Ver José Manuel SOBRAL, "O Norte, o Sul, a raça, a nação – representações da identidade portuguesa (séculos XIX-XX)", *Análise Social*, vol.XXXIX, n.º171, 2004, pp.275-284.

[170] Ver *Novas Poesias Inéditas. Fernando Pessoa.* (direcção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno), Lisboa: Ática, 1973.

[171] Ver Patrícia Ferraz de MATOS, *As Côres do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2006.

[172] Permanece como referência teórica sobre esta questão: Eric HOBSBAWM e Terence RANGER (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge U. P., 1983.

[173] Itálicos nossos. António de Oliveira SALAZAR, "Para servir de prefácio", *Discursos (1928-1934)*, pp.XV-XIX.

aquém e além-mar, seja actualizando celebrações em honra de figuras do passado como o Infante D.Henrique ou Mouzinho de Albuquerque, seja promovendo a heróis modernos homens como Gago Coutinho e Sacadura Cabral, pela travessia aérea do Atlântico Sul em 1922.

Foi porém em torno de Camões, já considerado pelo republicanismo demoliberal como "expoente máximo da raça"[174], que se concentrou a essência desta renovada mitificação. Ao poeta da gesta quinhentista tinham os republicanos lisboetas dedicado grandes festejos em 1880, por ocasião do tricentenário da sua morte. Assim fixado o dia 10 de Junho como Dia de Portugal, e elevado a feriado nacional em 1929, a Salazar bastou, mais uma vez, dar continuidade a uma prática instituída – embora o aproveitamento da data para lhe colar o epíteto de "Dia da Raça" só acontecesse em 1966[175] -, desse modo sublinhando os valores *originais* da nação e do seu império[176].

Mas não bastava celebrar a "raça". Era preciso que ela se revisse numa imagem actual e consentânea com a propalada renovação política e espiritual do País. Havia, portanto, que "estilizar a raça"[177], como uma década antes alvitrara António Ferro, o primeiro a compreender e a afirmar que Portugal era um "país sem pose", que se "furta[va] constantemente à objectiva", e ao qual *só a fotografia* poderia revelar o retrato e a "força"[178]. Ferro, o ex-jornalista irreverente e ambicioso, sempre dera importância à imagem no sentido lato do termo[179]. Agora, à frente da propaganda do regime, tinha mais do que ninguém conhecimentos e condições para estilizar o tal retrato que dizia faltar. Só que o seu entendimento sobre a imagem a dar das colónias (assunto pelo qual não se interessava particularmente, note-se), não só escapará ao seu raio de acção como vai colocá-lo em rota de colisão com outros protagonistas.

---

[174] *Apud* Maria Isabel JOÃO, *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002, p.132.

[175] Por ocasião dos 40 anos da chamada Revolução Nacional e já em plena guerra colonial. A comemoração da "Raça" nada teve de original, e já em 1929 houvera quem a defendesse dando como exemplo a Fiesta de la Raza celebrada na Exposição Ibero-Americana de Sevilha – ver Francisco BETHENCOURT, "A memória da Expansão", *História da Expansão Portuguesa*, vol.5 (dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri), Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, pp.469 e 472.

[176] O "Dia da Raça" seria celebrado em Portugal até à Revolução de 1974. Sobre as comemorações do 10 de Junho, ver Maria Isabel JOÃO, *op. cit.*, pp.126-141.

[177] *Apud* Margarida ACCIAIUOLI, *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes - restauração e celebração,* texto policopiado, tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1991, p.494.

[178] António FERRO, "O Elogio do Outono", *Ilustração Portuguesa*, 5/10/1921.

[179] Veja-se a sua prosa sugestivamente cinematográfica, o impulso que deu à reportagem fotográfica e ao grafismo no *Notícias Ilustrado*, ou os convites a amigos pintores para lhe ilustrarem os livros.

1.2 – A palavra na fabricação de um imaginário colonial

Embora a revolução gráfica que marcou a imprensa portuguesa em finais dos anos 20 (com a introdução de novas técnicas de impressão) tenha aberto, como mais adiante veremos, novas vias estéticas ao uso propagandístico da imagem fotográfica, foi sobretudo pela palavra que começou a difundir-se a "mística" imperial.

São inúmeros os exemplos de monografias, opúsculos, relatórios, discursos, conferências ou artigos na imprensa que por essa altura se publicaram sobre assuntos coloniais. O sector editorial e tipográfico encontrara aí um novo filão, que muito se deveu ao impulso dado por organismos governamentais – designadamente o SPN e a Agência Geral das Colónias –, que incumbidos de promover o império dentro e fora de portas desenvolveram intensa actividade neste domínio.

Pela mão do Estado se multiplicam então os boletins e revistas, colecções temáticas e brochuras de propaganda. Como o célebre *Decálogo do Estado Novo*, cartilha doutrinária que o SPN de António Ferro publica em 1934 com grafismo modernista, onde se apresenta a ditadura de Salazar como "síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo", uma ditadura na "vanguarda moral, social e política" da pátria, e que pretende "reintegrar Portugal na sua *grandeza histórica*, na plenitude da sua *civilização universalista de vasto império*" para lhe devolver o estatuto de "*uma das maiores potências espirituais do mundo*"[180].

Claro que é questionável a efectividade da palavra como veículo de propaganda em Portugal, se 61,8% da sua população era ainda analfabeta em 1930[181]. Mas importa considerar dois factores: por um lado, o peso simbólico que num país iletrado tinha a letra de forma como "prova" material de uma qualquer "verdade"; por outro, a difusão radiofónica de palestras, discursos e programas doutrinários a partir da Emissora Nacional, criada para "levar a palavra lusíada a todos os portugueses espalhados pelo [...] vasto império, pelo Brasil e pela América do Norte"[182].

---

[180] Itálicos nossos. Ver *Decálogo do Estado Novo*, Lisboa: SPN, 1934.

[181] Ver Rui RAMOS, *História de Portugal*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2012 [1ª ed.2009], p.641.

[182] Decreto n.º 22.783, de 29 de Junho de 1933, *apud* Nelson RIBEIRO, *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo 1933-1945*, Lisboa: Quimera Editores/Bond-Books on Demand, 2005, p.109.

1.2.1 – A ideia de império através da rádio e da imprensa

A Emissora Nacional (EN), "o mais poderoso instrumento de propaganda directa" que existia no País, como reconheceu António Ferro[183], cedo procurou fazer chegar a sua programação às colónias. Mas só em meados da década de 1950 o Estado Novo, já sob a ameaça de desmoronamento do império, investirá efectivamente nessa vertente das emissões. Isto é, Salazar demora a compreender e a financiar um meio de comunicação de massas cujo potencial era há muito explorado por outros países.

Herdeira da telefonia sem fios inventada em finais do século XIX por Marconi, desde os anos 20 que a rádio era usada ao serviço da propaganda. E se nos Estados Unidos da América os primeiros tempos foram marcados pela iniciativa privada e só em vésperas da II Guerra Mundial o governo de Washington faria avançar as emissões para o exterior, já na Europa cedo se apostou neste *media*.

A União Soviética (em 1922) e a Holanda (1927) foram pioneiras nas transmissões regulares em onda curta, captadas a milhares de quilómetros. Estaline criaria mesmo em 1930 a Rádio Moscovo, mais tarde (inclusive) com emissões destinadas a Portugal e às colónias portuguesas. Os holandeses, pela mesma altura, emitiam já em mais de vinte línguas[184]. França e Bélgica começaram a transmitir para as suas colónias em 1931. Um ano depois, a Inglaterra iniciaria a ligação radiofónica ao seu império. Com a Itália de Mussolini e a Alemanha de Hitler a apostarem também em força nas suas emissões de propaganda para o estrangeiro[185].

Portugal despertou tarde para essa nova realidade e só fundou a Emissora Nacional em Junho de 1933, inspirando-se no modelo alemão da Reichs Rundfunk Gesellschaft e na taxa radiofónica que em 1925 a República de Weimar instituíra[186]. Porém, a separação de competências no domínio da propaganda marcou, nos primeiros anos, a convivência conflituosa da rádio oficial portuguesa com o SPN.

António Ferro, como já se referiu numa tese, "à semelhança de Goebbels" defendia a centralização da propaganda numa única autoridade[187]. Mas a tutela da EN foi confiada ao Ministério das Obras Públicas e Comunicações, na época a cargo do

[183] António FERRO (discurso de tomada de posse como diretor da EN,12/6/1941), *apud* Nelson RIBEIRO, *op. cit*., p.240.
[184] *Idem*, *ibidem*, p.51.
[185] *Idem*, *ibidem*.
[186] *Idem*, *ibidem*, p.45.
[187] *Idem*, *ibidem*, p.111.

engenheiro Duarte Pacheco (1900-1943), o visionário que lançou a modernização do País através da construção de infra-estruturas e equipamentos públicos. A disputa ao mais alto nível torna-se evidente em 1935, aquando da inauguração oficial da EN[188].

Na sequência de uma polémica entre Ferro e o comissário político nomeado por Salazar para controlar os conteúdos da rádio, de modo a conciliar a função educativa com a propaganda política, o ditador demite o seu homem na EN e nomeia uma nova Comissão Administrativa, dirigida pelo capitão Henrique Galvão (1895-1970). O que evidentemente também não agradou ao director do SPN[189].

Para o africanista Galvão - figura cuja importância para o nosso objecto de estudo mais adiante analisaremos -, as emissões em onda curta para o ultramar eram prioritárias. Tal como o eram para o ministro Duarte Pacheco, que "considerava *inconcebível que uma emissora supostamente nacional não se ouvisse em nenhum ponto do império fora da metrópole*"[190]. Só que tal ambição esbarrava numa política financeira fortemente restritiva e na incipiente cobertura territorial dos transmissores, pois até no Porto e em Coimbra a recepção das emissões era deficiente.

Com factores técnicos e orçamentais a condicionar a expansão em território nacional, nos primeiros 12 meses de emissões oficiais "58,3% da programação foi preenchida por música gravada, 4,8% por música executada ao vivo e 17% por espaços de palavra"[191] - entre os quais se incluíram 662 palestras, 41 delas sobre matérias coloniais. Os números revelam bem a orientação pretendida para a estação e os seus públicos-alvo, com a temática colonial a ocupar a *sexta* posição na lista de palestras realizadas, cada uma com duração média de dez minutos[192].

A "Defesa do Império" inspiraria, no entanto, um ciclo de palestras promovido pela revista *Defesa Nacional* e iniciado em Dezembro de 1935, cuja direcção foi confiada ao então capitão-aviador Humberto Delgado (1906-1965) - que viria a ser um dos mais proeminentes opositores a Salazar, desafiando o regime nas eleições

---

[188] Após um período de emissões experimentais, a Emissora Nacional foi oficialmente inaugurada a 4 de Agosto de 1935.

[189] Nelson RIBEIRO, *op. cit*., pp.113-116.

[190] Itálicos nossos. *Apud* Nelson RIBEIRO, *op. cit*., p.117-118.

[191] *Idem*, *ibidem,* p.121.

[192] O *ranking* era liderado pelos assuntos femininos (com 63 conferências), desporto (58), política (51), higiene e profilaxia (46) e literatura (42). Espaço de antena substancialmente inferior teriam o teatro (9 palestras), a política do "Bom Gosto" lançada por António Ferro (8), a música e a arte (7 palestras cada), a ciência (5) e o cinema (2). Ver Nelson RIBEIRO, *op. cit*., p.131.

presidenciais de 1958. Durante dois anos esse ciclo contou, entre outros, com a participação regular[193] de Henrique Galvão e da escritora Maria Archer (1899-1982), cuja vivência em África estaria na origem de vários dos seus livros, incluindo infantis.

Mas será só em 1936, ano em que por todo o País se organizam manifestações anticomunistas, que se iniciam as emissões experimentais em onda curta dirigidas às colónias, Brasil e América do Norte. No Verão de 1937 essas emissões totalizam nove horas diárias, a que se somavam outras transmissões para quatro zonas geográficas[194].

A par da música orquestral e de "fados e guitarradas", a programação para as colónias contemplava, como se esperaria, blocos informativos próprios. E incluía já aquele que viria a ser um dos programas de maior êxito: a *Meia Hora de Saudade* (depois transformada em *Hora*), preenchida com mensagens dos ouvintes destinadas a familiares e amigos residentes no ultramar[195] – um formato, note-se, que nos anos 60 e 70 seria adaptado às emissões televisivas por ocasião do Natal, já no contexto da guerra do ultramar. Em sentido inverso criar-se-ia em 1938 a rúbrica *Falam as Nossas Colónias*, para divulgação de palestras ou crónicas da população ultramarina.

A contratação de um locutor quimbundo trazido de Angola, "para dar notícias em línguas indígenas e gravar discos de bem necessária propaganda"[196], fora introduzida pouco antes, em finais de 1937, por iniciativa de Henrique Galvão e em resultado da sua estada de seis meses em missão oficial naquele território. Da mesma altura data o aumento da potência de transmissão em onda curta (ainda que fraca, se comparada com emissões britânicas, alemãs, francesas ou italianas), um investimento totalmente suportado pelas poupanças nos gastos correntes da EN e só viabilizado pela dedicação da equipa técnica, pois o Estado não afectaria qualquer verba[197].

Os discursos de Salazar[198] e do Presidente Carmona, as viagens presidenciais às colónias, as celebrações do regime, as mensagens de Natal do Cardeal Cerejeira, a participação portuguesa em exposições no estrangeiro e as Comemorações

---

[193] *Idem*, *ibidem,* p.134.

[194] Para Índia, Moçambique e Angola; São Tomé, Guiné, Cabo Verde, Madeira e Açores; Brasil, e América do Norte. Ver Nelson RIBEIRO, *op. cit*., p.165.

[195] No espaço de dois anos foram transmitidas 5800 saudações. *Idem*, *ibidem,* pp.174-175.

[196] *Apud* Nelson RIBEIRO, p.165.

[197] *Idem*, *ibidem,* p.167.

[198] Ver Maria Filomena C. ABREU, *Salazar e a Telefonia na Implantação do Estado Novo*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em História dos Séculos XIX e XX apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp.36-38.

Centenárias de 1940 mereceram grande destaque nas emissões da EN. Que dedicou ainda espaço de antena ao folclore, a jogos florais e actividades de tempos livres, às mães e crianças, à Mocidade Portuguesa e à Legião, assim se doutrinando ouvintes de diversas faixas etárias e origens sociais.

Contemporânea de duas importantes rádios privadas - Rádio Clube Português e Rádio Renascença -, a EN lançara logo em 1935 a venda de aparelhos de TSF a preços reduzidos, assim aumentando o seu campo de penetração junto das camadas mais desfavorecidas. À falta de outros indicadores, a eficácia deste órgão de propaganda só poderá ser aferida pelo número de aparelhos legalizados: em 1935 havia 40.409 receptores na metrópole; em 1941 chegavam já a 113.730[199].

É inegável que a EN teve uma função determinante na consolidação do Estado Novo. E na propaganda sobre, e para, as colónias. Mas por falta de verbas Galvão não conseguiu concretizar o seu programa de acção. Em finais de 1940, no âmbito de uma reestruturação da emissora, o capitão abandonou a EN e foi substituído interinamente por outro director administrativo. A aproximação ao SPN foi quase imediata. Em Maio de 1941 Ferro pôde finalmente entrar em cena, assumindo a liderança da rádio oficial e imprimindo-lhe orientação mais consentânea com a sua "política do espírito".

É claro que muito antes da palavra ouvida através da rádio se difundiu pela palavra impressa o ideário colonial. Tidos por Salazar como "alimento espiritual do povo"[200], os jornais estavam já *moralizados* pela legalização da Censura prévia[201] – e importa lembrar que essa poderosa arma ideológica antecedeu a criação da PVDE[202] (mais tarde PIDE), a polícia política encarregue de fazer funcionar, pela acção e pela prevenção, o sistema repressivo do Estado Novo em todos os domínios do quotidiano.

---

[199] O facto de se cobrar então uma taxa mensal de seis escudos por cada receptor leva a crer que os números fossem superiores. Ver Nelson RIBEIRO, *op. cit*., pp.124 e 140.

[200] António FERRO, *Entrevistas a Salazar*, (pref. F. Rosas), Lisboa: Parceria A.M.Pereira, 2007, p.33.

[201] A censura prévia à imprensa foi prática assumida desde 22 de Junho de 1926, por ordens do governo de Gomes da Costa, e oficializou-se a 11 de Abril de 1933 com um diploma que instituía o exame prévio a publicações periódicas mas também a todos a cartazes ou panfletos que versassem "assuntos de carácter político ou social". Em 1936, a Direcção-Geral dos Serviços de Censura, tutelada pelo Ministério do Interior, viu alargadas as suas competências e passou a autorizar ou confiscar a circulação de livros. Ver Jorge Ramos do Ó, "Censura", *Dicionário de História do Estado Novo* (dir. F.Rosas e J.M.Brandão de Brito), vol. 1, pp 139-141.

[202] A PVDE-Polícia de Vigilância e Defesa do Estado foi criada pelo Decreto-Lei n.º 22.992, de 29 de Agosto de 1933, substituindo a Polícia Internacional Portuguesa e Polícia de Defesa Política e Social. Integrada no Ministério do Interior, dependia directamente do Presidente do Conselho e visava controlar (quer de modo preventivo quer pela via repressiva) todas as "atividades políticas".

No que à palavra impressa diz respeito, e como atrás apontado, já a I República sentira necessidade de um canal privilegiado para veicular doutrina, notícias e informação de carácter utilitário relativamente ao ultramar. Assim surgiu o *Boletim da Agência Geral das Colónias*, editado mensalmente entre Julho de 1925 e 1970 (embora com várias designações ao longo dos anos, decorrentes das reestruturações da AGC, tutelada pelo Ministério das Colónias[203]).

Dos discursos aos trabalhos técnicos e científicos, da propaganda cultural à informação administrativa ou estatística, os boletins da AGC (de que se editaram frequentes números temáticos) são fonte indispensável a qualquer investigação sobre a política colonial portuguesa. Mas também neles se reflecte muito do atavismo da propaganda colonial estado-novista: os volumes mensais ultrapassam em média 200 páginas, o grafismo é antiquado (para o que já se publicava à época)[204], e além das resenhas de imprensa nacional e estrangeira sobre as colónias portuguesas traduziam-se os principais artigos para inglês e francês; ou seja, tratava-se de uma publicação para consumo interno e exportação, dirigia-se a um público restrito e interessado, mas dificilmente cativaria para a vida colonial a juventude mais ilustrada. Como se verá.

Em todo o caso, e para o que agora nos interessa, importa acrescentar que à Agência Geral das Colónias coube um vasto rol de actividades: da organização de exposições e congressos coloniais à edição de monografias, catálogos de exposições (como a que em 1936 celebrou os 40 anos da tomada de Chaimite por Mouzinho de Albuquerque) e estudos da mais variada índole (figuras da colonização, missões religiosas, geografia, geologia, zoologia, agricultura e pescas, etnografia, línguas vernáculas, economia, finanças, higiene e assistência aos indígenas ou legislação). Foram cerca de 1600 os volumes publicados, num total de mais de dois milhões de exemplares, como refere uma tese recente dedicada à acção da AGC[205].

---

[203] Criado pelo Diploma Legislativo Colonial n.º43, de 30/9/1924, o *Boletim da Agência Geral das Colónias*, órgão oficial de propaganda e divulgação colonial, passou a designar-se *Boletim Geral das Colónias* em Janeiro de 1932. Em Agosto de 1951, no âmbito da renomeação da agência, mudou de nome para *Boletim Geral do Ultramar*.

[204] Foi já defendida uma tese de Doutoramento na FCSH-Universidade Nova de Lisboa sobre grafismo e ilustração em Portugal nos anos 40, da autoria de Ana Maria Quintas, que permite uma visão mais alargada da cultura visual do País por esses anos.

[205] José L. L. GARCIA, *Ideologia e Propaganda Colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924-1974*, texto policopiado, tese de Doutoramento em História Contemporânea, apresentada à Faculdade de Letras da Univ. de Coimbra, 2011, p.213.

Paralelamente, na imprensa de maior circulação o tom elegíaco e a *fé* nesse "Portugal maior" tornavam-se lugares-comuns, como se constata pela análise de exemplares do *Diário de Notícias*, do *Diário de Lisboa* ou do *Século* ao longo da década de 1930. Todos os discursos de Carmona ou Salazar ocupavam aí lugar de destaque; seguiam-se com atenção as manobras diplomáticas de outros países em relação a África; acompanhava-se com reportagens a projecção da nova imagem imperial através das exposições, das viagens dos homens do regime e das conferências sobre o ultramar que levavam ao estrangeiro as mais diversas personalidades. Constantes eram também as secções diárias de informação colonial, com partidas e chegadas de navios, actualizações normativas ou nomeações para cargos. A par desta cobertura feita pelos jornais generalistas da metrópole, a questão colonial despertaria ainda, pontualmente, a atenção de outros títulos.

Naturalmente, aos jornais especializados cabia dar maior relevo a tudo quanto dissesse respeito ao ultramar português. Foi o caso, entre outros, de A *Gazeta das Colónias*, surgida ainda no período republicano[206], do jornal *Acção Colonial*[207], e de *Portugal Colonial– Revista mensal de propaganda e expansão do Império Português*, que se publicou em Lisboa de 1931 a 1937 dirigida por Henrique Galvão. O processo de *mentalização* para as colónias contou, aliás, com o apoio de dezenas de outros títulos, já referenciados e estatisticamente analisados[208].

Pelo programa ideológico, anunciado em título, cumpre destacar entre essas publicações *O Mundo Português – Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*. Com direcção do jornalista Augusto Cunha (1894-1947), foi lançada em Janeiro de 1934 e publicar-se-ia até 1947, em edição conjunta da AGC e do SPN (sendo uma das primeiras parcerias de António Ferro com aquele organismo). Nas suas páginas reflectia-se uma aposta na cultura como instrumento de formação e valorização do "homem novo" estado-novista[209] - e que mais não seria do que a reformulação do velho e mitificado "carácter" português, adaptado a novos tempos e ordeiramente enquadrado em todos os aspectos do quotidiano.

---

[206] Propriedade da Empresa de Publicidade Colonial e editada em Lisboa de Junho de 1924 a Outubro de 1926, assumia-se em cabeçalho como "semanário de propaganda e defesa das colónias".

[207] Que se publicou no Porto, entre 1930 e 1934, sob direcção de Frederico Filipe.

[208] Ver José L. L. GARCIA, *op. cit*., pp.215-226.

[209] Ver Fernando ROSAS, "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", *Análise Social*, vol. XXXV, n.º 157, 2001, pp.1031-1054.

A linha editorial d' *O Mundo Português* é definida, logo no primeiro número, pela mão do próprio ministro das Colónias, Armindo Monteiro:

> "Destina-se esta Revista à gente nova – e traz grandes ambições. Vem para alentar a fé, o ideal patriótico, a esperança no grande futuro de Portugal, que as gerações de scépticos [*sic*], de desanimados, de descrentes, que para trás de nós viveram, com pertinácia e inteligência tentaram apagar. Pretende trazer à larga mocidade das nossas escolas de aquém e de além-mar a certeza de que, vinda de glorioso passado, dispõe ainda dos elementos precisos para construir próspero e prestigioso destino. Quere [*sic*] dar-lhe a visão, o amor e o orgulho do verdadeiro Portugal – que se estende por mais de 2.100.000 quilómetros quadrados em quatro partes do mundo e abrange mais de 15 milhões de habitantes."[210]

Empenhada em dar "representação exacta e heróica" da "missão da pátria na história da civilização", a revista, acrescenta o ministro, fará "dos feitos e das qualidades dos velhos, espelho e guia dos novos" (o que em capa se ilustra com uma caravela, uma sereia e anjos apoiando a esfera armilar); mas não esquecerá os defeitos da raça – o sentimentalismo exagerado, a falta de método, a maledicência e a terrível leviandade dos juízos, a persistência raquítica, o espírito de condescendência com as culpas próprias e alheias" -, para ver se, com insistência, se atenuam facetas "que aos olhos dos estranhos às vezes avultam mais do que as próprias qualidades"[211].

Lançado "em hora de angustia na vida dos povos" com o objectivo de afastar os mais jovens dos "humanitarismos destruidores", *O Mundo Português* pretendia, segundo o ministro das Colónias, ser "um soldado novo"[212]. Em bom rigor, apesar de mais atraente que o *Boletim* da AGC, também aqui não há grandes rasgos de modernidade visual: alguma fotografia (e a preto e branco), gravura e muito texto, eis a fórmula gráfica que até final da II Guerra Mundial se manterá, para um público que, pelo menos em Lisboa, tinha já contacto rotineiro com a impressão a cores e o cinema[213]. Ou seja, mais do que a *imagem* do império será o *imaginário* do império que ali se reforça por via da palavra – reconheça-se, contudo, o valor de muitos dos textos publicados, incluindo vários sobre arte a que mais adiante faremos referência.

Quanto ao panorama da imprensa sediada nas colónias, o seu indispensável estudo só recentemente começou a ser aprofundado numa perspectiva contextualizada

---

[210] Armindo MONTEIRO, "O Mundo Português", *O Mundo Português*, n.º1, Vol.1, Jan. 1934, pp.1-6.
[211] *Idem*, *ibidem*.
[212] *Idem*, *ibidem*.
[213] Ver Margarida ACCIAIUOLI, *Os Cinemas de Lisboa – Um Fenómeno Urbano do Século XX*, Lisboa: Bizâncio, 2012.

e comparatista[214]. Iniciada em Goa no século XVI e introduzida em África em meados do século XIX com os *Boletins* oficiais de cunho governamental, essa imprensa teria como contraponto os jornais e revistas da chamada "imprensa livre", muitos dos quais com interesses comerciais ou políticos, que progressivamente se profissionalizaram e amiúde veiculavam críticas à colonização portuguesa ou reivindicações de autodeterminação[215]. Nessa categoria se incluíram o *Notícias* de Lourenço Marques, *Moçambique*, *A Província de Angola*, o *Jornal de Benguela* ou *O Comércio da Guiné*.

O intercâmbio de informação entre jornais das colónias e o "intenso e contínuo diálogo" entre estes e as publicações da metrópole – fosse pelas frequentes citações e transcrições de artigos de uns jornais pelos outros ou pelas polémicas que alimentavam entre si – apontam, segundo investigação recente, para a existência de um campo específico de circulação que incluía o "círculo de leitores leigos e gerais" mas também o "campo da política partidária ou dos grupos administrativos"[216].

Mas até que ponto seria fidedigna a informação de carácter colonial veiculada pela imprensa generalista da metrópole? Excede o âmbito deste estudo tratar essa questão, mas vale a pena recordar as críticas feitas em 1943 pela repórter Fernanda Reis (1911-1978)[217], numa conferência publicada pelo *Boletim da AGC*. A jornalista atribuía aos fins comerciais da imprensa e às rotinas das redacções a produção de informação acrítica, desinteressante e pejada de erros, fruto do desconhecimento da realidade ultramarina e da má interpretação dos telegramas recebidos:

---

214 Ver Antonio HOHLFELDT, "Imprensa das colónias de expressão portuguesa: uma visão de conjunto", *Interin*, Curitiba, vol.12, n.º2, Jul-Dez 2011 – em linha: www.http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/56) [acesso a 24/8/2013]. Ver também José TENGARRINHA, *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1989. Ver ainda Jorge Pedro SOUSA, *O Pensamento Jornalístico Português: das origens a Abril de 1974*, Covilhã: LabCom, 2010 – em linha: http://pt.scribd.com/doc/71076489/48/Vida-profssional [acesso a 24/8/2013].

215 Recordem-se como exemplo os artigos sobre a "Independência de Angola" publicados por José de Fontes Pereira em 1886 no jornal *O Futuro de Angola*, e o encerramento em 1922 do jornal *Angolense*, acusado de fomentar a revolta das populações nativas contra as autoridades.

216 Antonio HOHLFELDT, *op. cit*., pp.11-12.

217 Fernanda Lima dos Reis foi uma das primeiras repórteres portuguesas, ao serviço do *Diário Popular*. Considerada pessoa de "moral duvidosa" pela PVDE em 1940, na década seguinte radicou-se no Rio de Janeiro, trabalhou para jornais como *O Globo* e naturalizou-se brasileira (1955). Entre os seus entrevistados destacaram-se Clark Gable e outros actores de Hollywood, Salazar e Américo Thomaz, e os presidentes brasileiros Getúlio Vargas (que instituiu o Estado Novo brasileiro, governando em ditadura de 1937 a 1945), Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros. Ver Gonçalo PEREIRA, "Fernanda Reis, repórter intrépida na guerra da Coreia" – em linha: http://ecosferaportuguesa.blogspot.be/2015/06/fernanda-reis-reporter-intrepida-na.html [acesso a 3/9/2015].

> "É vulgar encontrarmos nos jornais de Angola e Moçambique amargas queixas a respeito dos grandes jornais metropolitanos sobre alguns dos maiores problemas coloniais. Outras vezes, as queixas transformam-se em sangrentas ironias, a propósito de erros cometidos pela imprensa da metrópole, na localização de uma cidade, na grafia do nome de uma região ou de um rio dos territórios ultramarinos. A imprensa metropolitana, sempre que mete a fouce em temas coloniais, pratica erros flagrantes e deslizes que descem ao ridículo mais confrangedor. (...) Os grandes jornais industrializados operam autênticos prodígios de prestidigitação: há meses, um deles, dizia haver tigres perto de Luanda, mas acrescentava, poucas linhas abaixo, que se tratava de corpulentos leopardos... (...) Outro visionou 'ursos negros' no Maiombe e garantia que os habitantes do Maiombe são os 'quiôcos'... Mas outro ainda, não querendo ficar em má posição neste verdadeiro chorrilho de disparates, noticiava que os caçadores do Ambrizete faziam grandes batidas aos ferozes 'tzé-tzé'."[218]

Naturalmente, de erros como estes se alimentou também a visão *fantasiada* do império. As publicações estatais sobre as colónias, concluía a repórter, quer pelo preço quer pelo "cunho científico, complexo ou oficial" estavam "longe do contacto com o povo"[219]. A maioria dos metropolitanos ignorava, pois, o que fosse o ultramar.

1.2.2 – Os concursos de literatura colonial

A disseminação de um *imaginário* ultramarino terá porventura sido mais popular e eficaz através da literatura colonial, subgénero literário indissociável dos imperialismos europeus e que sucessivos governos portugueses estimularam.

Instituídos pelo regime republicano em Janeiro de 1926[220], os Concursos de Literatura Colonial promovidos pela Agência Geral das Colónias foram inicialmente justificados como instrumento de *propaganda educativa* e de *disseminação da língua* – prática bastante vulgarizada noutros países de vocação marítima, sobretudo em Inglaterra e França, cujos exemplos eram frequentemente citados –, e tiveram a sua primeira edição dois meses após a instauração da ditadura.

Cinco obras disputaram então os dois prémios financiados por subscritores privados[221]: o primeiro, no valor de 5000 escudos (o equivalente a 25 dias do

---

[218] Fernanda REIS, "O jornalismo colonial na metrópole", *Boletim Geral das Colónias*, n.º 220, Outubro de 1943, pp.109-126.

[219] Fernanda REIS, *ibidem*.

[220] Iniciativa do agente-geral das colónias, Armando Zuzarte Cortesão, foram criados pela portaria n.º4565, de 9 Janeiro de 1926, publicada no *Diário de Governo*, 1ª série, nº.10, de 12 Janeiro 1926.

[221] Entre os 17 patrocinadores da primeira edição, todos estabelecidos ou com interesses nas colónias, destacavam-se o Banco Ultramarino, a Companhia do Príncipe, a Sociedade Agrícola Vale Flor, a Companhia dos Diamantes de Angola e a Companhia do Petróleo de Angola.

ordenado mensal do ministro das Finanças[222]), foi atribuído a Gastão Sousa Dias (1857-1955) por *África Portentosa*, numa edição da *Seara Nova* com capa ilustrada por José Tagarro (1901-1931), que o júri considerou um "verdadeiro livro às imperecíveis e extraordinárias qualidades da nossa raça"[223]. O segundo prémio, de 2500 escudos, foi para *Pretos e Brancos*, de Brito Camacho (1862-1934).

Mais do que recordar os premiados, importa aqui chamar a atenção para um trabalho que, embora excluído do primeiro concurso por não cumprir o requisito regulamentar de ter entre 200 a 400 páginas, seria considerado pioneiro. Referimo-nos a *Mariazinha em África*, da poeta e escritora Fernanda de Castro (1900-1994), então já casada com António Ferro. Essa obra, que os organizadores louvaram como "bela tentativa de literatura colonial infantil"[224], abriu campo à propaganda ultramarina junto do público mais jovem. Livro autobiográfico centrado na Guiné[225], foi publicado em 1925, teve várias reedições e deu origem a duas sequelas[226], em versões que foram acompanhando o ar do tempo e suavizando, como foi já notado, a "carga conceptual e preconceituosa pejorativa" em relação aos negros[227].

Mariazinha em África foi também o primeiro romance colonial ilustrado por pintoras que se afirmariam no contexto modernista português. Sarah Afonso concebeu os desenhos estilizados da primeira edição, explorando, como foi notado, "o lado mágico e sensual da África negra, cuja arte tribal influenciou as vanguardas estéticas ocidentais e os ritmos endiabrados das jazz-bands dos *night clubs* lisboetas da década de vinte"[228]. Ofélia Marques, em registo mais pormenorizado de livro infantil, assinou

---

[222] O ordenado do ministro das Finanças, em 1926, era de 6000 escudos. Refira-se, no entanto, que à época os ministros não auferiam o mesmo ordenado (como viria a ser imposto por Salazar): o ministro dos Negócios Estrangeiros, por exemplo, recebia 7800 escudos. Ver *Orçamento Geral e Proposta de Lei das receitas e despesas ordinárias e extraordinárias do Estado na Metrópole para o ano económico de 1926-1927*.

[223] Armando Zuzarte CORTESÃO, "Primeiro Concurso de Literatura Colonial", *Boletim da Agência Geral das Colónias*, n.º 14, Ano II, Agosto 1926, pp.152-158.

[224] *Idem*, *ibidem*.

[225] Fernanda de Castro tinha 12 anos quando foi com a família para a Guiné (o pai, oficial da Marinha, tinha sido nomeado capitão de porto). A morte da mãe, no ano seguinte, fê-la regressar a Lisboa com o irmão, mas voltaria várias vezes àquela colónia para passar férias.

[226] *Mariazinha em África* teve edições em 1925, 1947, 1959 e 1973. Fernanda de Castro publicou ainda *As Aventuras de Mariazinha em África* (1929) e *As Novas Aventuras de Mariazinha* (1959, com ilustrações de Viviane). Em 2007, o Círculo de Leitores reuniu estes títulos numa única edição. Todas estas obras podem ser consultadas no arquivo da Fundação António Quadros, em Lisboa.

[227] Ver Leopoldo AMADO, "A literatura colonial guineense", *Revista ICALP* [Instituto de Cultura e Língua Portuguesa], vols.20 e 21, Julho-Outubro 1990, pp.160-178 e .p.8.

[228] Jorge SILVA, "Mariazinha africanista", em linha: https://almanaquesilva.wordpress.com/2012/01/26/mariazinha-africanista/ [acesso a 24/2/2012].

as ilustrações das edições de 1947 e 1959. Quanto a Fernanda de Castro, uma das poucas escritoras a candidatar-se ao prémio[229] e a primeira mulher a integrar o júri dos concursos da AGC, publicaria ainda outras obras inspiradas nas colónias, como o romance *O Veneno do Sol* (1928), a antologia poética *Exílio* (1952), o poema *África Raiz* (1966) e o romance de aventuras *Fim-de-Semana na Gorongosa* (1969).

À época dos primeiros concursos, Portugal não tinha tradição na literatura colonial, apesar da via literária que tomara como paradigma as narrativas de viagem de João de Barros, Fernão Mendes Pinto ou Wenceslau de Moraes e o poema épico de Camões. Muitos foram os que escreveram sobre as colónias, e entre eles, até finais da década de 1920, se destacaram militares e literatos como Roberto Ivens e Hermenegildo Brito Capelo, Serpa Pinto, António Enes e Mouzinho de Albuquerque, Osório de Castro, Brito Camacho, Augusto Casimiro, Teixeira de Vasconcelos, Carlos Selvagem (pseudónimo de Carlos Afonso dos Santos) ou os jornalistas Norberto Lopes e Julião Quintinha (que a partir de 1925 se notabilizaria pelas suas reportagens nas colónias e pelos livros que inspiraram[230]). Porém, raros eram os exemplos que escapavam à escrita pouco apelativa dos relatórios e ficções que se iam publicando[231].

---

[229] Além de Fernanda de Castro, ao longo da primeira década dos concursos de literatura colonial candidataram-se aos prémios Veva de Lima, Maria Leonor Correia de Matos (sob o pseudónimo de Branca de Portugal), Maria Amélia Rodrigues, Propércia de Figueiredo, Amália de Proença Norte, Guilhermina de Azevedo, Maria da Luz Sobral e Maria Archer (que em 1938 obteria um prémio literário do SNI na categoria de literatura infantil, com *Viagem à Roda de África*). Várias das obras apresentadas por mulheres seriam, no entanto, excluídas com argumentos regulamentares. Ver Ana Maria Rosário PEDRO, *Concursos de Literatura Colonial (1926-1936): Um Instrumento do Império*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2003, pp.104-105.

[230] Julião Quintinha(1885-1968), jornalista e ficcionista, colaborou com vários jornais e revistas (entre os quais *O Século*, *Diário Popular*, *O Diabo*, *A Batalha*, *Diário de Lisboa, Ilustração Portuguesa, Seara Nova* e *República*), tendo sido também chefe de redação, entre outros, do *Jornal da Europa* - ao serviço do qual partiu para África em 1925 e passou dois anos a percorrer as colónias portuguesas, o Egipto, o Índico, o Mar Vermelho e o Mediterrâneo. Dessa experiência resultariam livros como *A Derrocada do Império Vátua e Mouzinho de Albuquerque* (em parceria com Francisco Toscano, livro premiado em 1930 no concurso literário da AGC), *África Misteriosa. Crónicas e Impressões duma Viagem Jornalística nas Colónias da África Portuguesa* (1929), *Oiro Africano: Crónicas e Impressões duma Viagem Jornalística na África Oriental Portuguesa* (1929), *Novela Africana* (1933) e *Terras do Sol e da Febre: Impressões do Congo Belga e África Equatorial Francesa* (1932). Quintinha integrou a Subcomissão de Propaganda e Imprensa do Movimento Pró-Colónias (ver "Movimento Pró-Colónias", *O Século*, 15/5/1931), era um republicano próximo de opositores ao regime tanto no campo das letras como no da política (Ferreira de Castro, Augusto Casimiro, Arlindo Vicente, entre outros), e viria a ser Presidente do Sindicato dos Jornalistas e da Casa da Imprensa.

[231] A primeira sistematização do assunto foi publicada em 1927 pelo ficcionista e crítico literário José Osório de Oliveira (1900-1964), então chefe de gabinete do Governador Geral de Cabo Verde. Nela se questionava o desinteresse dos literatos pela escrita inspirada na vida colonial (citando-se os longínquos exemplos das narrativas de viagens de Fernão Mendes Pinto e Wenceslau de Moraes) e se apontava *África Nostra* (1922), de Augusto Casimiro (1889-1967), como a obra que deu início

Faltava uma literatura portuguesa de "ambiente exótico", como então se considerou[232], ao contrário do que há muito sucedia no estrangeiro graças ao impulso dado por autores como o inglês Kipling e os franceses Pierre Loti e Claude Farrère.

Claro que os concursos da AGC serviam fins políticos, entre os quais se apontam dois: cativar escritores para a divulgação da causa e da política ultramarina; e estimular a leitura de obras de pendor exótico (o Ministério da Instrução financiava até a aquisição de exemplares para as escolas da metrópole e do ultramar), de maneira a despertar "na mocidade o gosto e o desejo de conhecer e trabalhar por estes enormes prolongamentos da Pátria que ficam além Atlântico" [233].

Mas uma outra função social se esperava ainda dessas obras literárias: contribuir para a *fixação de famílias* portuguesas nas colónias e, consequentemente, para a sua *moralização*. Em 1927, o chefe de gabinete do Governador de Cabo Verde afirmava que o "erro" dos colonialistas era "irem sós, sem mulher, sem família, e não construírem um lar", só pensando "no regresso, ou [em] cafrializarem-se"; e o erro das mulheres era recusarem-se a acompanhar os maridos, "num receio de África que só a ignorância explica[va]". Por essa razão, entendia ser necessária:

> "(...) uma literatura que esclareça as mulheres e as anime a fazer como as inglesas que seguem os maridos para toda a parte, levando com elas o 'home' e mantendo os homens na sua dignidade e na consciência da pátria."[234]

A mesma critica se encontra no livro de crónicas *Terra de Pretos* (1929), de Henrique Galvão, que participaria em vários desses concursos. Os colonos, dizia, pretendiam "fazer fortuna e voltar rapidamente" à metrópole; consumia-se álcool em excesso e a escassez de mulheres brancas em Angola resultava em "cafrealização"[235].

---

em Portugal à literatura colonial africana, por ser o "*primeiro livro de impressões exclusivamente literárias sobre tipos, costumes e paisagens da nossa África e dos seus mais recônditos recessos, feito, como foi, da delimitação das fronteiras de Angola*". O autor aludia ainda criticamente a outros títulos de Brito Camacho, Eduardo Pimenta, Hipólito Raposo, Carlos Selvagem, Francisco Aragão e Manuel Kopke, entre outros, bem como à peça de teatro *Ninho de Águias*, de Carlos Selvagem (estreada em 1920 no Teatro da Trindade, em Lisboa). Ver José Osório de OLIVEIRA, "Literatura Colonial", *Boletim da Agência Geral das Colónias*, Ano III, n.º20, Fevereiro 1927, pp.25-42.

[232] O militar, escritor e dramaturgo Carlos Selvagem (1890-1973) defendeu em 1925 que a inexistência de "literatura portuguesa de ambiente exótico" era "sintoma flagrante da nossa decadência de nação colonizadora". Ver *Boletim da Agência Geral das Colónias*, n.º8, Fevereiro 1926, pp.3-16.

[233] Armando Zuzarte CORTESÃO, "Primeiro Concurso de Literatura Colonial", *Boletim da Agência Geral das Colónias*, n.º 14, Ano II, Agosto 1926, p.152.

[234] José Osório de OLIVEIRA, *op. cit*., p.31.

[235] Henrique GALVÃO, *Terra de Pretos*, p.44 e 77, *apud* Alberto Oliveira PINTO, "Henrique Galvão *Em Terra de Pretos* e em conflito com os brancos da Agência Geral das Colónias", *Revista Rascunhos Culturais* [ed.Universidade federal do Mato Grosso do Sul], vol.1, n.º1, pp.123-144.

Considerações racistas à parte, por aqui se vê que faltava *fabricar um imaginário* que estimulasse na população portuguesa o desejo de partir e fixar raízes no ultramar.

O "espírito" destes concursos será, porém, redefinido na sequência do Acto Colonial. Em 1932 passam a ser consagrados à "propaganda do Império Português" e a não admitir obras de "carácter político"[236]. Fica claro o cunho ideológico e pragmático. Não nos deteremos aqui sobre as polémicas que envolveram certas obras, a repetição regular de candidatos ou a restrita lista de personalidades que integraram os júris desses concursos que se realizariam até 1974 (com sucessivos ajustes de formato e inclusão de novas categorias como a poesia, História ou reportagem). Tal história já se encontra sistematizada[237]. Mas valerá a pena chamar a atenção para o facto de os concursos da AGC terem popularizado autores como Julião Quintinha (autor de *África Misteriosa*, *Oiro Africano* ou *A Derrocada do Império Vátua*); Castro Soromenho (*Rajada*, *Homens sem Caminho*); Brito Camacho (*Contos Selvagens*); Ferreira da Costa (*Na Pista do Marfim e da Morte*) ou Augusto Casimiro (*Nova Largada*, *Portugal Crioulo*, *Portugal Atlântico-Poemas de África e do Mar*).

Em traços largos poder-se-á dizer que grande parte desta produção literária tem em comum o cenário tropical ou de mato, e o facto de veicular estereótipos raciais e culturais na perspectiva etnocêntrica europeia. Protagonizadas por brancos e destinadas a leitores brancos (da metrópole ou das colónias), estas são histórias escritas maioritariamente por funcionários administrativos, militares, missionários e jornalistas, num tom que oscila entre o fascínio e o repúdio paternalista – como, de resto, tem vindo a ser recentemente estudado em perspectiva crítica pós-colonial[238].

Interessante é também verificar de que modo, e por quem, foram ilustrados esses romances, contos e novelas coloniais. Sendo a figuração - de maior ou menor grau modernizante - o registo gráfico eleito, uma breve análise a estas obras permite

---

[236] De acordo com os artigos 46º e 56º do Decreto n.º 21.001, publicado no *Diário do Governo* de 14/3/1932 (I Série, n.º 62), que reestrutura a AGC e os seus concursos literários.

[237] Sobre este assunto, consultar por exemplo: Ana Maria Rosário PEDRO, *Concursos de Literatura Colonial (1926-1936): Um Instrumento do Império*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2003. Ver também José L.L. GARCIA, "Propaganda no Estado Novo e os Concursos de Literatura Colonial", *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações*, coord. Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo, Imprensa Universitária de Coimbra, 2008, pp.131-143.

[238] Ver Francisco NOA, "Literatura Colonial em Moçambique: o paradigma submerso", *Revista Via Atlântica* [ed. Universidade de São Paulo], n.º3, Dezembro 1999, pp.58-68. Ver também Moema Parente AUGEL, *O Desafio do Escombro. Nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*, Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

encontrar, sem grandes surpresas, trabalhos assinados por modernistas que em 1930 expuseram no I Salão dos Independentes (caso de José Tagarro[239] ou Bernardo Marques[240]), alguns dos quais haveriam de colaborar como decoradores em representações oficiais no estrangeiro e em iniciativas promovidas pelo SPN de António Ferro. Mas também artistas ligados à oposição ao Estado Novo, como se verá no terceiro capítulo deste trabalho.

A importância da fotografia e da ilustração em obras de literatura colonial só muito recentemente começou a ser analisada em Portugal[241]. Porém, e para que se descortinem novas articulações e contradições nos discursos visuais sobre o império, haverá que inscrever essa produção no respectivo contexto artístico e cultural e ter atenção às relações deslizantes que artistas, fotógrafos e outros agentes foram mantendo com o poder ao longo da ditadura. Não sendo essa a questão nos move, valerá a pena destacar, de entre os romances que na fase de lançamento da "mística" imperial se premiaram em concursos da AGC, três visões bem distintas do ultramar.

1.1.2.1 – Três romances, três visões: *O Caminho do Oriente*, *O Velo de Oiro* e *Auá*

O *imaginário sobre as colónias* foi, frequentemente, um prolongamento ficcionado da metrópole - quando não absolutamente fantasioso, no caso de autores que nunca foram sequer ao ultramar.

Não era, de todo, o caso de Jaime do Inso (1880-1967). Com vasta experiência ultramarina, este oficial da Marinha, historiador daquele ramo militar e mais tarde director do Museu de Marinha[242] fez, em 1932, um retrato dos portugueses que partiam para Macau à procura de fortuna e se deixavam deslumbrar pela estranheza dos costumes e pela realidade da "jóia antiga" que o País teimava em ignorar.

O Caminho do Oriente – premiado no VI concurso da AGC, *ex-aequo* com o *Velo d'Oiro* (de Henrique Galvão) e *Poetas e Prosadores* (José Ferreira Martins) –

---

[239] José Tagarro ilustrou, por exemplo, *África Portentosa* (1926), de Gastão Sousa Dias, e *Nova Largada* (1929), de Augusto Casimiro.

[240] Bernardo Marques ilustrou, por exemplo, as capas de *África Misteriosa* (1928), de Julião Quintinha, e de *Novela Africana* (1933), do mesmo autor.

[241] Rita CARVALHO, "Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo", *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa Lowndes Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014, pp.305-317.

[242] Ver J.L.Leiria PINTO, "Jaime do Inso", *Revista da Armada*, n.º 390, Setembro/Outubro 2005, pp.18-21. Jaime do Inso publicou também, entre outras obras, *Em Socorro de Timor* (1912), *Visões da China* (colectânea de artigos em jornais da metrópole, do Brasil e de Macau publicada em 1933), *China* (edição de luxo em 12 tomos dada à estampa em 1936) e *A Arte de Navegar* (1943).

resultou da vivência de Inso em Macau como comandante da canhoneira *Pátria*. O livro, com "leves deslocações de época e de meio" no que toca a personagens e factos, é dedicado pelo autor aos "novos" e ao "ressurgir da pátria"; dando um "quadro" do quotidiano colonial a uma metrópole que não se esforçava para o integrar[243]. O Oriente, outrora associado a grandeza e decadência, tinha "desaparecido" aos olhos dos portugueses diante da "fascinação" por África, e qualquer "escaramuça em Cabinda" ocupava mais espaço nos jornais do o que se passava em Timor e Macau[244].

O romance narra a viagem de negócios de dois amigos lisboetas e começa por nos apresentar essa China "perturbante, enigmática e fatal", que "tantas vezes arrasta o europeu desprevenido", para lhe contrapor a outra faceta de um lugar que acompanha o progresso ocidental e onde o português pode "civilizar-se"[245]. Mas as amizades que os dois amigos vão travando pelo caminho (com viajantes, comerciantes e altos funcionários coloniais de outros países) são pretexto para o autor introduzir tanto apontamentos históricos e patrióticos como considerações críticas sobre o colonialismo português. Se há "divórcio" entre Portugal e o Oriente, acusa, será por negligência dos homens do Terreiro do Paço: na Missão Portuguesa de Singapura o ensino era "exclusivamente em inglês", os ministros não faziam ideia sequer do que fosse o porto interior de Macau, e havia até "pessoas com cursos superiores" que endereçavam correspondência para o território como "Macau – Índia Portuguesa"[246].

Aquela era, segundo Jaime do Inso, uma terra de oportunidades. Onde, ao invés do que os ingleses fizeram em Hong Kong, Portugal desperdiçava um legado de boas relações diplomáticas e descurava o potencial do comércio e indústria locais, criando pautas de importação proibitivas, deixando as exportações entregues a estrangeiros, e tratando os portugueses do território como "indesejáveis" - apesar de a colónia ter "prosperado sem precisar dos benefícios da metrópole"[247], argumentava.

---

[243] Recorremos aqui à segunda edição de *O Caminho do Oriente*, publicada em 1996 pelo Instituto Cultural de Macau - com nota introdutória de Ana Paula Laborinho e pontuada por cinco fotografias de época, de autor não identificado (não incluídas na versão original). A primeira edição, datada de 1932, foi prefaciada pelo Conde de Penha Garcia, ex-representante no Parlamento lisboeta dos territórios de Macau e Timor, e que nesse texto confessava nunca os ter visitado senão "espiritualmente" através de gravuras, fotografias, relatos de viagens, estudos administrativos, narrativas históricas, relatórios e "literatura nacional e estrangeira" consagrada àquelas colónias.

[244] Jaime do INSO, *O Caminho do Oriente*, Macau: Inst. Cultural de Macau, 1996, pp.15 e 121-122.

[245] *Idem*, *ibidem*, pp.79 e 146.

[246] *Idem, ibidem*, pp.55, 140 e 95.

[247] *Idem, ibidem*, pp.115-124.

Estocadas políticas não faltam n' *O Caminho do Oriente* de Inso. Mas é o mundo de contrastes e contradições que ressalta. Ali está a Macau dos pagodes e ruas electrificadas, das multidões, dos "jerinxás" e "riquexós", das Pi-Pa-T'chai sedutoras do bazar, dos fumatórios de ópio e casas de jogo, da cozinha exótica, dos rituais e flores, essa Macau chinesa que o autor revela delicada e cruel. E a Macau portuguesa que se estende aos muros da Penha, a cidade da Gruta de Camões e do Farol da Guia, de "afinidades" com Coimbra, pitoresca, de "sossego idílico", "casas de cores alegres" e "igrejas como as da nossa terra"[248]. O correspondente, portanto, a "duas almas, a duas vidas, a duas civilizações"[249] que há séculos iam convivendo por ali.

No plano do imaginário, percebe-se a importância deste tipo de relatos para a ideia do são convívio e do Portugal replicado nos quatro cantos do mundo. E já veremos como na Exposição Colonial Portuguesa de 1934 se vai apostar em cenografias e figurantes para demonstrar tal presença *efectiva* e *afectiva* no ultramar.

Henrique Galvão, director técnico dessa exposição colonial no Porto, também fez dos contrastes e semelhanças entre terras angolanas e portuguesas o fiel do romance *O Velo d'Oiro*, que como atrás se disse foi premiado pela AGC, *ex-aequo* com *O Caminho do Oriente* – não certamente por coincidência, apesar de haver mais a separar as duas obras do que a distinção, que as une, entre um Nós e o(s) Outro(s).

Com título inspirado na mitologia grega e na demanda dos argonautas pelo tosão de ouro do carneiro ofertado por Zeus, este romance de 1931 é uma aventurosa perspectiva das ilusões que se procuravam e desfaziam em África. Escrita na primeira pessoa do singular, a ficção narrativa de *O Velo d'Oiro*, porventura a obra mais popular de Galvão, conta a saga de um jovem lisboeta em busca de fortuna em Angola, atraído pelo primo colono que lhe propusera expedição arriscada a um suposto tesouro. Para um escriturário que desbaratara a herança e vivia inconformado "com a mediocridade a que o condenavam os novecentos escudos do ordenado", África, "que tantos encaravam como triste purgatório de condenados e desacreditado pousio de aventureiros", parecia "terra de Promissão, generosa, hospitaleira, libertadora"[250]. Não tardará a perceber os enganos que circulavam em Portugal:

---

[248] *Idem, ibidem*, pp.72, 88 e 178.
[249] *Idem*, *ibidem*, p.75.
[250] Henrique GALVÃO, *O Velo d'Oiro*, Lisboa: Livraria Popular, 1933 [4ª edição], pp.5-6.

> "(...) a maior parte dos portugueses que ainda não saíram a barra do Tejo – quase todos, afinal -, ou têm a África como um papão e sentem em si a sobrevivência mórbida das velhas lendas do Mar Tenebroso, ou a imaginam campo de largo mistério, onde podem retouçar com ar de realidade, todas as fantasias. Duas ideias opostas – duas ideias erradas e perigosas!"[251]

Claro que aquela era a África dos grandes espaços e das caçadas, das tardes tórridas e manhãs de "frio cortante"[252], das febres, crimes violentos, degredados e missionários, dos negros que nas cidades o "miserável pudor europeu" vestia com "fatos para indígena"[253] e das tribos em distintas fases de "civilização", das paixões arrebatadoras e da vida brutal no interior, onde os brancos regressavam amiúde às "formas primárias do gentio" e a mulher era vista como "inferiormente animal"[254].

Mas seria também a África da liberdade – "abstracção macabra que na Europa é e tem sido apenas uma palavra sangrenta, sem o menor significado real"[255], diz o narrador –, terra de oportunidades e solos férteis, que com "trabalho e inteligência"[256] daria fartas recompensas. Assim quisessem os filhos "desgarrar-se do lar paterno" e compreender a "unidade espiritual duma Pátria que está na Europa e na África"[257].

A pontuar as previstas descrições de terras com nomes estranhos, selvas e planícies de capim, fazendas, sanzalas e deserto, Galvão recorre à familiaridade de certas imagens: às janelas de Moçâmedes acudiam meninas garridas com "ar lisboeta da Rua dos Douradores"; das lojas saíam "figuras europeias" para ruas geométricas de casas baixas como as do Algarve, e a cidade até poderia estar na outra banda do Tejo porque tudo ali era "enternecedoramente português - português da província, ora tristonho e suave, macambúzio e monótono, ora vivo e alvo", ao contrário do que imaginara o protagonista[258]. Em Moçâmedes, "amanhada à custa de ignorados heroísmos", sentia-se o "selo da Raça"[259]. E na Umpata, outro "cantinho de Portugal", os telhados, rebanhos no pasto e campos de trigo e milho"[260] faziam lembrar o Minho.

---

[251] *Idem*, *ibidem*, pp.10-11.
[252] *Idem*, *ibidem*, p.121.
[253] *Idem*, *ibidem*, p.36.
[254] *Idem*, *ibidem*, p.101.
[255] *Idem*, *ibidem*, p.55.
[256] *Idem*, *ibidem*, p.265.
[257] *Idem*, *ibidem*, pp.269 e 267.
[258] Henrique GALVÃO, *op. cit.*, pp.55 e 21-28.
[259] *Idem*, *ibidem*, pp.21.28.
[260] *Idem*, *ibidem,* pp.55 e 21-28.

"*Portugal estava em Trás-os-Montes como nas chanas generosas do Planalto, no Minho como em Malange, no Alentejo como no Selles, desde que [se] encarasse a África na sua expressão real e não como alfobre de lendas ou liça de aventuras*"[261]. Tal era a *lição* de Henrique Galvão aos leitores, a coberto das peripécias, amores e desamores do protagonista. E apondo-lhe no final local e data - Sá da Bandeira (Angola) 1930 -, Galvão pretendia garantir a autenticidade das "verdades" narradas.

Por altura desta edição, já o tenente Galvão era um autor conhecido e africanista em carreira ascendente. Sidonista convicto, apoiara a ditadura desde início mas a sua colaboração no chamado Golpe dos Fifis valera-lhe a deportação para Angola em 1927, como assessor do alto-comissário Filomeno da Câmara, sendo pouco depois promovido a governador do distrito de Huíla. Demitido do cargo e regressado a Lisboa em 1929, Galvão veria em Salazar e na sua política ultramarina o "rumo do império"[262]. A aproximação ao homem forte do regime e ao ministro Armindo Monteiro, que o contratou para organizar feiras e exposições coloniais[263], conduziu-o a cargos de confiança política (incluindo director da Emissora Nacional e Inspector Superior da Administração Colonial). Anos antes de se tornar um feroz dissidente do regime – denunciando em meados dos anos 40 a corrupção e o trabalho forçado nas colónias e protagonizando em 1961 o mediático assalto ao paquete Santa Maria, como veremos -, Henrique Galvão conciliava as actividades de político, publicista e escritor, o que se traduz no pragmatismo e moralismo dos seus romances.

Paradoxalmente, apesar da sua preocupação com a verosimilhança, Galvão confiou a ilustração de *O Velo d'Oiro* a Eduardo Malta (1900-1967), que nunca esteve nas colónias. Pintor, ilustrador e cenógrafo, Malta era já o "retratista favorito do mundo elegante"[264], graças sobretudo às suas representações a óleo do ditador Primo

---

[261] *Idem*, *ibidem*, pp.269 e 267.

[262] Ver Henrique GALVÃO *No Rumo do Império*, il. Carlos Carneiro, Porto: Litografia Nacional, 1934.

[263] Ver Luis Miguel Solla de Andrade PERES, Henrique *Galvão, 1895-1970: Aspects of a Euro-African Crusade*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em História apresentada à University of South Africa, 2009 – em linha: http://uir.unisa.ac.za/handle/10500/3153 [acesso a 2/10/2012]. Ver também Nelson Moreira ANTÃO e Célia Gonçalves TAVARES, "Henrique Galvão e o assalto ao Santa Maria. Percurso de uma dissidência do Estado Novo e suas repercussões internacionais", *Sapiens: História, Património e Arqueologia*. N.º 0 (Dezembro 2008), pp.84-110 – em linha: http://www.revistasapiens.org/Biblioteca/numero0/ henriquegalvao.pdf [acesso a 2/10/2012]. Apesar de quase não indicar fontes, o que reduz o seu interesse científico, ver ainda Francisco Teixeira da MOTA, *Henrique Galvão: um herói português*, Alfragide: Oficina do Livro, 2011.

[264] Fernando de PAMPLONA, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. IV, Lisboa: Civilização Editora, 1988 [2.ª ed], pp.42-46.

de Rivera (1928) e de vários aristocratas espanhóis; acrescentando depois ao currículo um *giocondesco* Salazar sobre fundo de paisagem beirã (1933), o Cardeal Cerejeira em pose de príncipe da Igreja e diversas figuras de Estado nacionais e estrangeiras.

Embora nunca tendo ido ao ultramar, a proximidade de Malta com os homens do poder e a relação que entretanto construiu com Henrique Galvão podem explicar o facto de ter sido o principal pintor da Exposição Colonial do Porto, para a qual procurou criar um tríptico sobre o império e fez as ilustrações do álbum comemorativo – a que daremos atenção no segundo capítulo. Quanto a *O Velo d'Oiro,* a promessa de linguagem gráfica modernizante sugerida em capa (com perfil estilizado de uma cabeça feminina africana) não se cumpre no interior. As dez estampas traçadas a grafite (ora em delicado entendimento de volumes e sombras ora tratando esquematicamente corpos e cenários), limitam-se a ilustrar cenas do livro e a imaginação do artista. Tal como sucederia com os cenários da adaptação teatral[265].

Eduardo Malta faria ainda ilustrações para *Outras Terras Outras Gentes: Viagens na África Portuguesa* (1944), de Galvão, obra em dois volumes que contará com a colaboração de homens que conheciam bem o *terreno*: o fotógrafo Elmano da Cunha e Costa e os pintores Fausto Sampaio, Neves e Sousa, António Ayres e Rui Filipe, que como depois veremos tinham já assinalável produção feita no ultramar.

Pela experiência ultramarina e pela sua perspectiva singular se justifica ainda lembrar, nesta brevíssima incursão pelo imaginário que a literatura colonial dos anos 30 veiculou, o escritor Fausto Duarte (1903-1953). Nascido em Cabo Verde, mestiço "assimilado" com dupla formação universitária na metrópole e estágios em Itália, França e Alemanha, este autor viveu mais de 30 anos na Guiné, conciliando as funções de agrimensor com a actividade de ensaísta e investigador da história da Guiné, cronista desportivo, crítico literário, ficcionista e guionista de cinema[266].

---

[265] Recorde-se que em 1936 Eduardo Malta concebeu os cenários para a adaptação teatral de *O Velo d'Oiro*, levada à cena pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, cujos cartões se encontram no arquivo do Museu Nacional do Teatro e da Dança.

[266] Pouco antes de morrer Fausto Duarte integrou a equipa responsável pelo guião de *Chickwembo! (Sortilégio Africano)*, com realização de Carlos Marques, apresentada como a primeira-longa metragem de ficção totalmente filmada em África e estreada no Cinema Tivoli a 31 de Agosto de 1953. Sobre Fausto Duarte ver Tatiana Sousa de JESUS, *Fausto Duarte e as suas representações em Auá: Novela Negra*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Estudos Românicos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2010 – em linha: http://repositório.ul.pt [acesso a 27/10/2012].

Auá – Novela Negra, estreia literária daquele que viria a ser considerado um dos primeiros romancistas africanos, teve publicação em vésperas da Exposição Colonial do Porto[267] e foi distinguida, logo em 1934, com o 1.º prémio do concurso da AGC. Ainda que "filtrada" pela formação[268] deste homem culto e apreciador da literatura europeia (chega a citar Schiller), esta obra ficcional dá-nos uma outra visão de África, levando-nos a acompanhar as dificuldades de adaptação de um jovem de etnia fula, ex-criado do Administrador de Bissau, que regressa à tabanca para casar.

As paisagens, as populações, os modos de trabalho, os usos e costumes, os rituais e os vocábulos fulas, mandingas e crioulos entretecem uma narrativa de contrastes entre o negro aculturado e os do seu povo, entre a cidade de ruas largas onde "os brancos fizeram grandes coisas"[269] e a aldeia de palhotas e gado à solta. Colocando os brancos no plano secundário de figurantes, *Auá* aborda questões sensíveis como a exploração do trabalho, a elevada tributação de impostos, o machismo violento da sociedade guineense e a resistência à aculturação.

Crítico de certa literatura colonial feita de "referências superficiais a vagos episódios" e "apontamentos tomados ao desembarcar em África e logo trazidos para a Europa", o escritor procurara fixar em *Auá* alguns traços identitários. Justificando numa entrevista ao jornal *O Diabo* que os romances coloniais deveriam basear-se "na compreensão profunda da vida dos negros" e na evolução da sua "mentalidade rudimentar", ou seja, naquilo que despertava já "vivo interesse entre os escritores franceses que atravessa[va]m o Mediterrâneo" mas que por cá não tinha expressão:

> "Nós, portugueses, ainda estamos no descritivo, na paisagem iterada, no crepúsculo ligeiro dos trópicos – palmeira ao fundo e gorjeio das aves."[270]

A Guiné de Fausto Duarte é a que "não sonhávamos", dirá no prefácio de *Auá* o escritor Aquilino Ribeiro, que considerou o autor o segundo descobridor daquelas terras depois de Tristão da Cunha, lhe enalteceu as "finas qualidades de observação" e

---

[267] Fausto Duarte apresentou também nessa exposição a conferência *Da Literatura Colonial e da 'morna' em Cabo Verde*, editada pela organização em 1934 (Porto: Tip.Leitão Araújo). Ver Tatiana Sousa de JESUS, *op. cit*.. Ver também Sérgio NETO, *Colónia Mártir, Colónia Modelo*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, p.58.

[268] Tatiana Sousa de JESUS, *op. cit*., p.49.

[269] Fausto DUARTE, *Auá – Novela Negra*, (pref. Aquilino Ribeiro), Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1934, p.28.

[270] "Fausto Duarte fala-nos da sua novela 'Auá', *O Diabo*, 21/7/1934, *apud* Ana Maria Rosário PEDRO, *Concursos de Literatura Colonial (1926-1936): um instrumento do império*, pp.30-31.

a prosa de "simplicidade encantadora, sem difusões, nem peripécias de cinema"[271]. Via que Duarte prosseguirá noutros romances, como *A Revolta* ou *O Negro sem Alma.*

Importante é ainda referir que Fausto Duarte não fixa ao texto de *Auá* qualquer ilustração; estende a toda a capa, com ousadia para o Portugal de então, o corpo nu de uma jovem negra a esconder o rosto em pose degasiana, segundo cliché de Francisco de Oliveira que já se exibira no Salão Internacional de Fotografia de Paris de 1933[272].

Além do retrato original que o texto constrói, outro retrato nos dá Fausto Duarte na introdução de *Auá*. Devolvendo-nos em reflexo, e numa extraordinária síntese, a imagem de como os portugueses ainda viam e imaginavam os africanos:

> "Em Setembro de 1932, ali no Parque Eduardo VII (...) construiu-se cinematograficamente uma 'tabanca', aldeia indígena, onde alguns fulas chegados a Lisboa foram expostos à doentia curiosidade do nosso público. A ideia não era nova. Ingleses em Wimbledon e franceses no Parc des Princes, tinham feito, anos antes, o mesmo. E os dois povos aplaudiram os negros. Quiseram os nossos ilustres coloniais, numa época em que os grandes diários respigavam da ementa dos *fait-divers* certos sintomas da marcha progressiva dos nossos domínios de além-mar, mostrar ao lisboeta sempre ávido de sensações novas o que era a vida íntima de uma aldeia de negros. O pequeno núcleo de palhotas tornou-se o 'clou' da Exposição e o público, generoso, acudiu em massa.
>
> Apedrejados de início pela garotada, que assim os queria obrigar a sair das cubatas, os negros foram mais tarde admirados, sujeitos a um exame minucioso com se fossem novos exemplares da escala zoológica e depois adulados com recepções em palacetes onde coleccionaram algumas prebendas. O número de visitantes aumentou extraordinariamente. Todos queriam ver os régulos - oficiais duma opereta tropical -, as raparigas e as danças gentílicas. Entre a assistência destacavam-se, pelo número, senhoras que nunca faltam a espectáculos profusamente anunciados em revistas da especialidade.
>
> E ali, também, não faltaram certas meninas românticas desejosas de ver o príncipe que sabia sorrir. Para elas esse príncipe de lenda, cujas fotografias foram admiradas na sociedade burguesa, constituiu um novo capítulo no romance da sua imaginação. O trajo árabe e o 'cofió' vermelho assentavam-lhe bem. E, Abdu, o príncipe encantado, deixou uma noiva...
>
> Lisboa viu assim os fulas, mas não os conheceu."[273]

Essa aldeia "cinematográfica", montada pela AGC para a Grande Exposição Industrial Portuguesa de 1932, trouxera a Lisboa 36 guineenses com dupla finalidade: exibir a "vida dos indígenas, supostos pela maioria dos portugueses uma malta de farroupilhos, sem beleza, sem manifestações de atividade industrial e artística"; e "fazer ver aos régulos, chefes, e a alguns do seu povo, a beleza de Portugal, da

---

[271] Fausto DUARTE, *Auá – Novela Negra*, p.XIV.
[272] Cliché cedido pela Fotografia Portugália (Rua Pascoal de Melo, Lisboa), de acordo com o *cólofon*.
[273] Fausto DUARTE, *Auá – Novela Negra*, pp.XIV-XVII.

Metrópole, cabeça do Império"[274]. Assim se fez, com recepções no Palácio de Belém e Câmara Municipal, visita aos Jerónimos e à CUF, e excursão à Figueira da Foz[275].

Naturalmente, este contacto encenado com o "outro", registado até em filmes documentais[276], recriou e criou estereótipos. Numa ilusão colonialista que, segundo Fausto Duarte, não entendeu de todo "a alma enigmática do Islão":

> "O ambiente que lhes foi criado [aos fulas] pelos jornais, o contraste das epidermes com os albornozes foram, sem dúvida, o aguilhão que acicatou a curiosidade feminina até aí habituada aos africanos civilizados, que passam pelo Chiado vestidos no rigor da moda. (...) Mas não julgue o leitor que o fula é o negro boçal que habita o *Hinterland* da Guiné. (...) O Alcorão, oráculo infalível que preside aos destinos da população muçulmana, modelou o carácter do fula, incapaz de se submeter inteiramente à civilização do ocidente ou ainda de reconhecer nela essa superioridade aceite pelo negro autóctone, melhor cooperador da nossa colonização."[277]

Ao situar-se assim no mosaico ambíguo da "nossa" colonização, o escritor toma uma posição. Mas uma posição distanciada, que o distingue entre os seus pares.

Auá chocou os mais conservadores, que quiseram mesmo proibi-lo devido ao tom "lascivo" e "pornográfico"[278] – porventura, por narrar os encontros sexuais entre o protagonista e uma ex-patroa alemã. Mas a polémica traria ainda mais fama ao romance, muito elogiado pela imprensa metropolitana, ultramarina e brasileira[279].

Fausto Duarte diria que quis fazer de *Auá* um "documentário etnográfico" em prosa, consentâneo com o "novo capítulo da psicologia indígena" revelado desde os anos 20 a uma Europa que se deixara conquistar pelo "jazz, [pel]as danças lascivas, [pel]as pernas de Josephine Baker e [pel]o contorcionismo do bailarino [Louis] Douglas"[280]. O Portugal de então teria ainda de esperar alguns anos para apreciar ao vivo a "Vénus negra" [281], mas há muito que as danças exóticas e o jazz enchiam os

---

[274] Palavras de Júlio Garcez de Lencastre, Agente Geral das Colónias – ver "A participação colonial na grande Exposição Industrial Portuguesa", *Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, n.º 86-87, Agosto-Setembro 1932, p.6.

[275] Ver "Grande Exposição Industrial Portuguesa – participação colonial", *Boletim Geral das Colónias*, vol. VIII, n.º 86-87, Agosto-Setembro 1932, pp.132-134.

[276] *África em Lisboa – Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Portuguesa* (271 metros de película) e *Guiné – Aldeia Indígena em Lisboa* (222 metros).

[277] Fausto DUARTE, *op. cit*., pp. XIV-XVII.

[278] Nomeadamente através da revista *Portugal Colonial* e de uma queixa anónima enviada ao ministro do Interior. Ver Tatiana Sousa de JESUS, *op. cit*., pp.46-49.

[279] Ver Tatiana Sousa de JESUS, *op. cit*.

[280] Fausto DUARTE, *op. cit*, pp. XIV-XVII.

[281] A bailarina norte-americana esgotou em 1941 o Teatro da Trindade e regressaria a Portugal para espectáculos em 1958 e 1960. Mas passou várias vezes por Lisboa entre 1939 e 1960. Ver João Moreira dos SANTOS, *Josephine Baker em Portugal*, Lisboa: Casa Sassetti, 2011.

cabarés lisboetas. E por muito que os tradicionalistas diabolizassem, até de modo racista, a música que António Ferro começara por divulgar em livro[282], ao jazz se deveria não só papel determinante na renovação gráfica da imprensa portuguesa mas também, como já foi observado[283], algum interesse pela música negra do ultramar e influência na produção literária e musical nacional nos anos 30. Com todas essas imagens se moldando também um certo imaginário sobre o ultramar.

1.3 – As imagens que Portugal via das colónias

À falta de uma Josephine Baker das colónias, assistia-se no País aos espectáculos e desfiles de africanos organizados por ocasião de feiras e exposições. Assim era, pelo menos, desde que em 1894, para a Exposição Insular e Colonial do Porto, se apresentou no Palácio de Cristal a banda municipal de São Tomé[284]. Assim foi de cada vez que marcharam companhias de soldados indígenas. Mas havia quem acusasse a "falta de sentido" de não se promover a "apresentação de artistas negros na metrópole", sugerindo-se até o apoio do Estado para a criação de uma trupe com os "melhores bailadores e músicos africanos"[285].

Claro que a "herança africana" tinha séculos de existência em Portugal, sobretudo em Lisboa, fazendo parte do seu quotidiano, da genética à toponímia, do trabalho às representações visuais[286]. Mas esses eram os africanos ou afro-descendentes que - embora em posições sociais e raciais de subalternidade -, estavam já integrados na vida da metrópole. Refira-se, no entanto, o paradoxo de o contacto pioneiro dos portugueses com esse(s) Outro(s) não ter resultado em abundância de representações pictóricas, e por comparação ao que a Europa do Norte fez desde o

[282] António FERRO, *A Idade do Jazz Band*, São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

[283] Manuel Deniz SILVA, "Os sons de África nos primeiros anos do Estado novo: entre exotismo e 'vocação imperial', *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 13, Lisboa, 2003, pp.113-143 – em linha: http://www.rpm-ns.pt/index.php/rpm/issue/view/13 [acesso a 11/10/2014].

[284] Amadeu CUNHA, "A arte negra a propósito da Exposição", *Boletim Geral das Colónias*, n.º86-87, Agosto-Setembro 1932, p.52.

[285] "Portugal, país colonial, não tem artistas negros", *Notícias Ilustrado*, n.º 312, 3/6/1934.

[286] Ver Isabel Castro HENRIQUES, *A Herança Africana em Portugal*, Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2009.

século XV, como bem observou a antropóloga Jill Dias, o que não se compreenderá se retirado dos contextos que moldaram a própria noção de identidade europeia cristã[287].

Quando se lêem na imprensa dos anos 30 essas defesas da música e das *performances* negras (à semelhança do que sucedia com o desporto, sobretudo em relação a competições internacionais[288]), há que ter em atenção que tais invectivas tentavam contrariar a ideia que se fazia dos africanos que viviam *lá*, e que inevitavelmente interferia com a imagem dos que viviam *cá*. Mas sejamos claros: o que estava ali em causa era um entendimento do espectáculo africano como meio de propaganda colonial *para fora* e para multidões ávidas de novidade[289].

De igual modo, eram usuais as exibições de máscaras, manipansos e estatuetas provenientes das colónias, e há que reconhecer o continuado empenho da Sociedade de Geografia na divulgação dessa "arte gentílica". Com outros objectivos, reconheça-se também a exposição de estatuetas nalus e bijagós[290] que em 1936 o pintor e escritor João Augusto Silva organizou na Galeria UP – criada por António Pedro (Cabo Verde, 1909-Caminha, 1966), o pintor, dramaturgo e dinamizador que um ano antes apresentara a Lisboa o abstracionismo lírico de Maria Helena Vieira da Silva (1902-1998), e que começava a introduzir o surrealismo em Portugal.

O potencial civilizacional do além-mar e a existência de uma produção cultural "primitiva" (no sentido de arcaica) com valor intrinsecamente artístico foi visto, por alguns, como objecto de estudo e reflexão a ter em conta, num momento em que as relações do modernismo com a propaganda das ditaduras colocava às artes renovados problemas. Entre essas vozes cumpre destacar aqui a do escultor e pintor Diogo de Macedo (1889-1959), que estudara e expusera em Paris, modelara uma *África* (1930) para a entrada do Parque Eduardo VII[291], colaborara já em representações nacionais no estrangeiro, como veremos, e a quem, em 1944, vai ser

---

[287] Para uma síntese sobre este assunto ver Jill DIAS, "África e os africanos no imaginário europeu", *Oceanos*, n.º 11, Julho 1992, pp.47-56.

[288] "10 milhões de negros sob o domínio de Portugal e não ganhamos nos Jogos Olímpicos", *Notícias Ilustrado*, n.º 224, 25/9/1942. Refira-se que, entre os atletas negros, se destacaram nomes como o do são-tomense Pascoal de Almeida, recordista e campeão nacional de salto em altura (ver "Portugal, país colonial, não tem artistas negros", *Notícias Ilustrado*, n.º 312, 3/6/1934.

[289] "Portugal, país colonial, não tem artistas negros", *Notícias Ilustrado*, n.º 312, 3/6/1934.

[290] Ver José Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991 [3ª ed.], p.218.

[291] No âmbito desse projecto o escultor Francisco Franco representou a *Ásia* (1930). Ver José Augusto FRANÇA, *op. cit.*, p.185.

confiada a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea[292]. Entre outras publicações, Macedo colaborou com *O Mundo Português* desde o seu primeiro número[293], e aí se debruçou com perspicácia sobre a importância da "arte indígena":

> "Giotto e Cimabue – para não citarmos mesmo Nuno Gonsalves [*sic*] – são considerados pela maior parte dos pintores sábios do seu ofício como *amadores* de pintura. Pedem-lhes desenhos, ciência, manejos de mão e de composição, conhecimentos escolares, enfim, esquecendo que eles são os fundadores de tudo, os reveladores da alma da própria pintura. E o que acontece com estes, acontece com os escultores arcaicos, com os inventores das várias artes de todas as raças – mortas ou vivas – com os desenhadores das cavernas, com os escravos da fé, com os iluminadores da beleza. (...) E hoje, a esses precursores, há quem os classifique de exóticos e de bárbaros..." [294]

Por tais razões advoga Diogo de Macedo a necessidade de um outro entendimento da "arte negra", "tida pelo vulgo e até pela maioria dos cultivados, apenas como uma arte pitoresca, bizarra e selvagem" mas, segundo considera, na realidade superior porque reveladora de uma estética original, da visão individual de cada artista e até da concepção colectiva da "tribo"[295]. Algo que não se coadunava com as dinâmicas culturais imperialistas, que o escultor - sem particularizar - ataca:

> "Meia dúzia de monstros potentes, apoiados mais na força do que na razão, arvoraram-se em civilizadores e, em vez de respeitarem as civilizações estranhas, experimentaram destruí-las, iguala-las à sua, arrumá-las para as catacumbas dos museus como a fósseis duma fauna extinta. O que ensaiaram com as religiões ensaiam agora com a arte. Em nome de um deus especial atacam todos os outros deuses. Mas como a conquista não consegue absorver as crenças, estas subsistem através de tudo, e a arte, sendo eterna, fragmentada ou intacta, também resiste ao vandalismo das teorias e dos sistemas, cada dia mais engrandecida pelo ataque e vivificada pela sua fé original. (...) A arte dos aztecas, dos mayas [*sic*], dos incas, enfim, toda a brilhante arte prècolombiana [*sic*], assim como a oceânica, a islamita e agora a africana são meros artigos de negócio da moda, rendoso e pitoresco, que explicam a sua falsificação industrial nas fábricas clandestinas da Europa."[296]

---

[292] Diogo de Macedo não só defendeu a criação de um Museu de Arte Comparada e de um Museu de Arte Colonial como escreveu a partir dos anos 30, na revista *O Mundo Português*, vários ensaios sobre "A Arte dos Negros de Portugal", "A Arte Indígena" da Guiné, Moçambique, Angola ou Congo Português, bem como textos sobre exposições de "arte gentílica".

[293] Alguns dos primeiros textos publicado em *O Mundo Português* foram reunidos em Diogo de MACEDO e Luís de MONTALVOR, *Arte Indígena Portuguesa*, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1934. Entre Janeiro de 1934 e Abril de 1937 Diogo de Macedo publicou nessa revista 12 artigos sobre arte "indígena", "negra" ou "colonial". Fazendo ainda nas páginas de *O Mundo Português*, anos mais tarde, uma "Defesa da arte dos negros" (n.º 1, II série, ano XIII, 1946), reviu também "Um álbum de desenhos" de Miguel Ângelo Lupi inspirado em África (n.º 7, II série, ano XIV, 1947).

[294] Diogo de MACEDO, "Arte Indígena II- Angola", *O Mundo Português*, n.º 2, Vol. 1, Fevereiro 1934, pp.93-93.

[295] *Idem*, *ibidem*.

[296] *Idem*, *ibidem*.

Diogo de Macedo vai mesmo defender a criação de um museu colonial onde a arte das colónias tivesse representação – um projecto que nos anos 50 assumirá outro peso e dimensão, mas que, como no terceiro capítulo deste trabalho se verá, não vai sair do papel, arrumando-se então o assunto com outro tipo de musealização.

Embora a arte negra fosse "grande assunto para um espírito moderno"[297] e, até certo ponto, se admitisse uma mútua influência[298], a visão predominante entre as elites portuguesas dos anos 30 era a do negro como artífice de "mão hábil", que fixava "no bronze, na madeira, no marfim a imagem dos seus deuses e dos seus mortos", com um "estilo rude, misterioso tantas vezes e outras tão delicado"[299]. Tratava-se, pois, de uma visão centrada no etnográfico e/ou no antropológico.

Gauguin mudara o entendimento da própria pintura quando foi viver para as colónias francesas em finais do séc.XIX. Picasso e Matisse rasgaram os cânones artísticos ocidentais quando olharam para a arte africana nos primeiros anos do séc.XX. Mas em Portugal, como é sabido, foi grande o hiato entre as intuídas experiências de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), o pintor ímpar que a morte precoce transformou em mito dos modernistas nacionais, e a compreensão das vias abertas pelo cubismo e outras vanguardas. Apesar de certo entusiasmo da imprensa pela arte africana e da admiração dos "modernos" e de António Ferro[300].

Sucede que até à década de 1950 – e à excepção de dois pintores a que já daremos maior atenção - o que se mostrou em Portugal era, na maior parte das vezes, pintura fantasiada *sobre as colónias*. Com o fluxo praticamente reduzido a sentido único, o que por estes anos se defendia era uma arte imperial (ou, como se dizia, colonial)[301]. Isto é, uma arte produzida pelo colonizador.

---

[297] Aarão de LACERDA, "Arte Negra", Resumo da Conferência proferida em sessão plenária do I Congresso de Antropologia Colonial (Extracto das Actas do Congresso), Porto: Edições da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934, p.7.

[298] Ver F.de Almeida MOREIRA, "As influências coloniais na pintura primitiva portuguesa", *Extracto das Actas do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial*, Porto: Edições da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934; e Amadeu CUNHA, "A arte negra a propósito da Exposição", *Boletim Geral das Colónias*, n.º86-87, Agosto-Setembro 1932, p.52.

[299] Amadeu CUNHA, "A arte negra a propósito da Exposição", *Boletim Geral das Colónias*, n.º86-87, p.52.

[300] Ver José-Augusto FRANÇA, *op. cit*., pp.217-218.

[301] Ver Jorge PELAYO, "Necessidade da Criação de uma arte moderna imperial", *O Mundo Português*, nº 69,Vol.VI, 1939, p.361.

A representação pictórica de gentes e lugares, fauna e flora de além-mar, não sendo abundante, é tão antiga quanto a própria Expansão portuguesa[302]. Mas veja-se como Grão Vasco transformou o rei negro Baltazar num índio brasileiro, no retábulo *Adoração dos Reis Magos* (1501-06) que se encontra na Sé de Viseu. Ou como Miguel Ângelo Lupi, que vivera dois anos em Luanda, retratou *Os Pretos de Serpa Pinto* (c.1879) como escravos europeizados. Se é certo que estes olhares ocidentais determinaram o que se convencionou chamar de *arte colonial* portuguesa, e que existem até algumas colecções, não se criou propriamente *escola* de pintura colonial.

Assim, as visões actualizadas que os portugueses iam tendo do ultramar seriam, na ausência de uma produção pictórica regular, fornecidas pelas missões religiosas e pelas expedições científicas e militares[303]. É o caso dos desenhos dos cadernos de viagem de Serpa Pinto, Hermenegildo Brito Capelo e Roberto Ivens[304], os exploradores que por iniciativa da SGL ligaram Angola a Moçambique pelo *hinterland*, para o celebrizado Mapa Cor-de-Rosa a que o Ultimato de 1890 pôs fim.

Os registos de Ivens, de singular expressividade, deram mesmo origem a numerosas gravuras que a imprensa amplamente divulgou (com destaque para a revista ilustrada *O Occidente*[305]), e a que a publicação dos livros *De Benguela às Terras de Iaca* e *De Angola à Contracosta* conferiu necessária contextualização. Não se tratando de desenhos científicos mas de apontamentos de viagem, cuja importância documental e didáctica foi recentemente estudada[306], esses esboços de tipologias étnicas e sociais, de paisagens e espécies botânicas e animais acompanhavam o levantamento cartográfico do terreno e as descrições da realidade observada e vivida, funcionando como complemento aos clichés fotográficos feitos durante da missão.

---

[302] Ver Isabel Castro HENRIQUES, *op. cit*.

[303] Alguns desses exemplos são referidos por Teresa Matos PEREIRA, "Desenhos de África, Desígnios Coloniais, desejos Suspensos: artes plásticas e colonialidade", *7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos* [actas], 9, Lisboa: CEA, 2010, p.2-3 – em linha: http://hdl.handle.net/10071/2533 [acesso a 7/4/2014].

[304] Foram realizadas duas expedições, em 1877-1880 e 1884-1885. Serpa Pinto e Roberto Ivens ilustraram os seus cadernos, que se conservam na Sociedade de Geografia de Lisboa.

[305] Sobre a importância das imagens divulgadas por essa publicação ver Leonor Pires MARTINS, "Imaginar o império através da revista ilustrada 'O Ocidente' (1878-1915)", *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português* (1860-1960), org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Edições 70, pp.277-289.

[306] Mara TAQUELIN, *Os Cadernos de África de Roberto Ivens*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Univ. de Lisboa, 2008, p.52.

A interdependência destas imagens na fixação de um imaginário colonial português - cujas consecutivas reproduções já num plano de afirmação identitária seria *devolvido* às colónias, sendo disso exemplo os azulejos da Fortaleza de Luanda[307] -, parece ter sido bem compreendida por Roberto Ivens:

> "Transportei-vos pela imaginação à África, suponde-vos ao nosso lado, e entrai connosco na senzala que a pena se encarrega de desenhar."[308]

Não sendo neutras, na medida em que existe sempre perspectiva de autor nestes registos documentais, tais representações foram assim reapropriadas e fantasiadas – com a imprensa ilustrada a ter papel determinante na construção de uma iconografia do império, como foi recentemente estudado[309] -, delas se alimentando também um imaginário que inevitavelmente contaminaria o olhar de sucessivas gerações de artistas.

É muito provável que os acontecimentos políticos e sociais que agitaram o País nas primeiras décadas do século XX e as dificuldades financeiras tivessem demovido os pintores de se interessaram mais pelas colónias. Mas também é certo que, para quem tinha meios próprios ou conseguia bolsa de estudo, Paris continuava a ser o destino de eleição, epicentro mundial do ensino artístico e de todas as expectativas. Para lá convergiam os aspirantes a pintores e os protagonistas das vanguardas, muitos dos quais levando já na bagagem experiências abstraccionistas, expressionistas ou dadaístas. Partir para o longínquo ultramar português implicava outra disponibilidade de tempo e, sobretudo, de recursos. Ainda assim, duas excepções houve: Jorge Barradas e Fausto Sampaio. Atendendo a que Cristiano Cruz (Leiria 1892-Silva Porto, Angola 1951), aclamado nos Salões dos Humoristas pelo seu traço sintético e inovador e pelas experiências expressionistas, interrompera "uma carreira que foi a mais bem iniciada de todas as do seu tempo"[310] para rumar em 1919 a Moçambique e, mais tarde, a Angola, mas se afastara de toda a actividade artística

---

[307] Os desenhos de Ivens com motivos da fauna angolana foram reproduzidos em gravuras que, por sua vez, inspiraram os painéis de azulejos concebidos para a Fortaleza de Luanda. Ver em linha: https://sites.google.com/site/azulejosdafortalezadeluanda/fauna-angolana [acesso a 8/4/2014].

[308] Hermenegildo CAPELO e Roberto IVENS, *De Benguela às Terras de Iaca*, vol.1, Lisboa: Publicações Europa-América, 1996, p.209, *apud* Mara TAQUELIN, *Os Cadernos de África de Roberto Ivens*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Desenho apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008, p.52.

[309] Ver Leonor Pires MARTINS, *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*, Lisboa: Edições 70, 2012.

[310] José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991 [3ª ed.], p.48.

("ao ponto de se tornar, na história do modernismo nacional, uma espécie de mito"[311]), dedicando-se em exclusivo à medicina veterinária.

1.3.1 – A pintura colonial e as colónias na pintura

O que à época se ia pintando e mostrando sobre as colónias resultava, quase sempre, da iniciativa individual dos artistas. Embora algumas das exposições tenham contado com apoio de organismos governamentais (como a AGC e o SPN/SNI) e, atendendo à depressão económica dos anos 30 e aos seus efeitos na venda de obras de arte e nos recursos dos artistas[312], não seja descabido supor que num ou noutro caso tenha havido pontual incentivo à produção. Como sucedeu mais tarde.

Quando comparada com o que se fez em relação ao cinema documental e à fotografia, é verdade que a produção pictórica sobre o ultramar mereceu pouca atenção ao Estado Novo. Em Setembro de 1939, o mês em que o mundo entrou de novo em guerra, sublinhava-se n'*O Mundo Português* "a necessidade de criação de uma arte moderna imperial":

> "Estudando as causas primárias para a unificação do Império notamos que um dos principais factores que nela influem é a Arte. Desde que se unifique a Arte está meia tarefa feita. (...) A necessidade de criação duma arte moderna imperial impõe-se no actual momento para oposição a curiosas reivindicações."[313]

Porém, tal como para a arte negra havia ainda dificuldade de encontrar estatuto e até designação, também para a arte colonial, ou imperial (os termos eram usados indistintamente), o que se defendia radicava em duas concepções estéticas opostas. No texto acima citado, o que se propunha era a arte "dos novos", a arte do movimento, da "sintetização do traço" e "anulação do supérfluo", da abertura a todas as formas de expressão artística, da olaria macaense aos marfins do Congo[314]. No *Roteiro* que Henrique Galvão fará um ano depois para a Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, o que se defende é um "cunho nacionalista" na arte:

---

[311] *Idem*, *ibidem*, p.46.

[312] O pintor Álvaro Canelas, a exemplo do que se fazia já em Paris, chegou então a propor leilões semanais de arte em que as obras se trocariam por espécies e géneros alimentares; e em 1935 terá promovido uma exposição onde se trocavam desenhos por bens de primeira necessidade. Ver Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013, p.112. Ver também José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp.200-201.

[313] Jorge PELAYO, "Necessidade da criação de um arte moderna imperial", *O Mundo Português*, n.º 69, vol. VI, Setembro 1939, pp.359-361.

[314] *Idem*, *ibidem*.

> "Escreve-se à francesa, pinta-se à espanhola, constrói-se à americana – mas nem na forma nem nos motivos isto é: nem na técnica nem na inspiração, os artistas são portugueses."[315]

O ataque dirigia-se, evidentemente, ao SPN "modernista" de António Ferro, com quem Galvão, então à frente da Emissora Nacional, se envolvera já em várias polémicas[316]. Não poupava sequer a "exploração" da arte popular (outra área que, como se sabe Ferro, chamou a si), pela forma "atrabiliária" com que se reavivava através das "chamadas estilizações". Louvando "o esforço de um ou outro artista cujo espírito criador pretend[ia] reagir contra o seu internacionalismo", o capitão exortava os artistas a procurarem no ultramar inspiração para a arte *nacionalista* e *original* que advogava, mas lamentava que apenas dois o tivessem feito:

> "Infelizmente, as nossas colónias não têm sido visitadas por artistas. Apontam-se um Jorge Barradas, pintando durante algumas semanas em S.Tomé e demonstrando depois – através das suas obras – que não lhe chegou o tempo de que dispôs para ver e sentir a ilha – e um Fausto Sampaio, cuja dedicação e sacrifício pessoal nos está dando o primeiro e grande valioso documentário artístico do Império."[317]

Galvão não se eximia, como vemos, de criticar a série produzida por um dos pintores modernistas que colaborava com Ferro, e de enaltecer Fausto Sampaio, que viria a ser seu pintor de eleição. Todavia, a Jorge Barradas (1894-1971) se deveu a primeira tentativa, em ditadura, de representar na tela uma parcela do império.

Quando em 1930 partiu para África, Barradas era já um artista consagrado. Conhecido pelo traço elegante com que caracterizava tipos sociais e considerado "o

---

315 Henrique GALVÃO, "Prefácio", *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, [S.l.: s.n.], 1940, s.p.

316 Henrique Galvão e António Ferro trabalharam em Angola com o comandante Filomeno da Câmara, e tinham alguma proximidade (Ver Carta de Galvão a Ferro enviada de Luanda a 4/4/1929, Arquivo da Fundação António Quadros, AFC/001/0511, cx.36). A relação entre ambos deteriorou-se devido à Emissora Nacional, onde Galvão chamava a si maior protagonismo na área da propaganda. Em 1938, Ferro publicaria no *Diário de Notícias* (1/1/1938) um artigo intitulado "1938! Anda Hoje à Roda", onde entre outros votos para o novo ano incluía "uma orquestra sinfónica que nos [desse] concertos todos os domingos", "a realização duma alegre feira" de arte popular em Lisboa e "maior acordo entre certos organismos públicos que fingem não se conhecer, apesar de trabalhar[em] para o mesmo fim". Galvão respondeu com uma carta – da qual deu conhecimento a Salazar, e que enviou ao DN, fez ler aos microfones da EN (3/1/1938) e publicou *n'O Jornal do Comércio e das Colónias* (8/1/1938) e na revista *Rádio Nacional* (9/1/1938) –, onde sarcasticamente reagia às críticas, defendendo a orquestra da EN, revelando que a EN tinha já proposto ao ministro das Obras Públicas a realização (prevista para Agosto de 1938) de uma Exposição Etnográfica de Portugal no Parque Eduardo VII, e que "já há muito faz[ia] todo o possível" para cooperar com o SPN. Ferro não alimentou publicamente a polémica, mas a 5/1/1938 escreveu a Salazar dando-lhe conta do seu desagrado (Ver Arquivo da Fundação António Quadros, Escritos de António Ferro, Cx.16A, pasta 29). Em 1939, como adiante veremos, Henrique Galvão chegará a pedir a sua demissão da comissão organizadora da Exposição do Mundo Português, da qual fazia também parte António Ferro.

317 Henrique GALVÃO, "Prefácio", *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, s.p.

mais popular dos ilustradores lisboetas"[318], passara pelos salões dos Humoristas de 1911 (onde a par de Cristiano Cruz e Almada Negreiros se distinguira) e tinha vasta obra publicada numa imprensa periódica que, pelo desenho, se procurava renovar. Era já também um pintor em ascensão, após os óleos inspirados na viagem que fizera ao Brasil[319], os quadros para o café *Brasileira* do Chiado e para o *Bristol Club*, e os grandes painéis com cenas rurais e pitorescos citadinos que concebeu para o salão de festas do Pavilhão de Portugal na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, onde foi reconhecido como "grande artista contemporâneo"[320].

No mesmo ano em que participou no I Salão dos Independentes, Barradas rumou a São Tomé e Príncipe e aí passou seis meses, tendo pintado "trinta e quatro óleos e quinze guaches" exibidos em Dezembro de 1930 na Associação Comercial daquela ilha[321]. Um ano depois, apresentou na Sociedade Nacional de Belas Artes 50 "quadros e apontamentos de paisagens tropicais que entendeu decorativamente e que havia de sublimar, mais tarde, na sua imaginação"[322]. A imprensa não lhes poupou elogios, considerando-os "o melhor documentário da[quel]as ilhas"[323]. Mas o público não terá reagido de igual forma, o que terá levado o pintor a destruir a maioria dessas obras[324] - algumas porém, sabemos hoje, sobreviveram em colecções particulares [325].

Embora não tivesse estimulado esta faceta de Barradas, o Estado também não ignorou o seu potencial propagandístico. Em 1932 o *Boletim Geral das Colónias*

---

318 José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, pp.160-162.

319 Dessa viagem resultou, por exemplo, o óleo sobre cartão *Paisagem, Pernambuco* (1923), actualmente na coleção do CAM-Fundação Calouste Gulbenkian.

320 Luís Dias Amado HERRERO, "A Exposição de Sevilha: O Pavilhão de Portugal. Breves notas sobre as suas decorações – ideias sobre turismo", *Ilustração*, n.º87, 1/8/1929, p.18. Também José de Figueiredo elogiou Barradas, sugerindo até que o Salão de Festas de Sevilha fosse "depois transportado para Lisboa" – Ver "Os artistas portugueses em Sevilha", *Diário de Notícias*, 27/5/1929.

321 Maria João CASTRO, "O pintor viajante e o ultramar português: Fausto Sampaio e Jorge Barradas", *Arte & Viagem* (coord. Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues), Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2012, p.172.

322 José-Augusto FRANÇA, *op. cit.*, p.162.

323 Rogério PEREZ, enviado especial do *Diário de Lisboa* à Viagem Presidencial às Colónias, "A Ilha do príncipe e o príncipe da Ilha", *Boletim Geral das Colónias*, n.º163, vol.XV, 1939, p.231.

324 As obras de Barradas foram elogiadas nomeadamente por Carlos Coelho (em desenho no *Sempre Fixe*), Augusto Pinto (*Diário de Notícias*) e Artur Portela (*Diário de Lisboa*). Ver Maria João CASTRO, *op. cit.*, pp.172-173.

325 Em anos mais recentes foram levadas a leilão, em Lisboa, pelo menos duas pinturas feitas em São Tomé: a tela *Lavadeiras*, de 198x198 cm (pelo Palácio do Correio Velho, a 18/6/2007 lote 193), e o pequeno óleo sobre cartão *Negra Estendendo Roupa* (pela Renascimento Avaliações e Leilões, a 26/10/2011, lote 32). Em *sites* internacionais especializados em leilões encontrámos ainda referência a um óleo sobre madeira de 39x39,5 cm, intitulado *Indígenas Conduzindo Fruta*, levado à praça em Portuga a 12/12/1998 (não nos foi possível apurar nem a data da obra nem a leiloeira).

louvava a "tentativa, nova entre nós", de "reproduzir pela pintura trechos da vida colonial portuguesa", ainda que com alguns reparos quanto aos motivos:

> "A maioria desses trabalhos são bem apresentados, com técnica e feliz concepção. Mais as paisagens do que os tipos, encontram-se nalguns muita verdade, especialmente na reprodução das tonalidades da luz, que foi bem compreendida pelo artista e nem sempre apreciada pelos que não conhecem as cores especiais do Sol no Equador ou a sombra húmida das florestas de cafeeiros e cacaueiros.
> Jorge Barradas não pôde dar-nos a África escaldante, de tons avermelhados nem a aridez das 'chanas' mordidas pelos imbondeiros colossos – localizou a sua acção a aspectos, um tanto repetidos, da Ilha de S.Tomé. Mas nem por isso a sua iniciativa merece menos louvor e incitamento, pois é indispensável criar uma modalidade de motivos entre os artistas nacionais, habilitando-os, se necessário for, a poderem executar, para o futuro, uns frisos ou 'panneaux' num pavilhão nacional duma exposição colonial ou a tomarem conta da decoração duma sala dum Museu colonial."[326]

Alguns dos seus quadros com motivos são-tomenses tinham sido incluídos na representação nacional na Exposição Colonial Internacional de Paris de 1931 e, ao que conseguimos apurar, pelo menos três foram integrados em colecções estatais[327]. O artista seria, de resto, o único dos pintores modernistas acarinhados por Ferro e com presença regular nos salões de arte moderna do SPN que, em 1934, participaria na Exposição Colonial do Porto dirigida por Henrique Galvão.

Recorrendo a soluções formais progressivamente depuradas em obras de pendor decorativo, Barradas conceberia mais tarde, em 1958, painéis cerâmicos de inspiração exótica para o Instituto de Higiene e Medicina Tropical – para onde Lino António (1898-1974), outro modernista que expôs no I Salão dos Independentes mas que nunca foi às colónias, criou também um painel e cinco frisos sobre fauna e flora tropical. Devendo também acrescentar-se que Jorge Barradas voltaria a trabalhar o tema nos painéis de azulejos encomendados para a residência do governador do Banco de Angola em Luanda (1967), para o Centro Cultural da Fundação Gulbenkian de Paris (1964) e para a Quinta da Compostela em Famalicão (1966)[328].

---

[326] Mimoso MOREIRA, "A Exposição Jorge Barradas", *Boletim Geral das Colónias,* n.º79, vol.VIII, Janeiro 1932, pp.190-191.

[327] *Paisagem Tropical* e *Perto do Obó* foram adquiridos em 1933 para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, por inciativa do seu diretor, o pintor Adriano Sousa Lopes (1879-1944). Segundo informação que agradecemos ao Dr.Miguel Fialho de Brito, da AICEP-Agência para o Investimento e Comércio Externo de Portugal, um outro quadro, *Coqueiro*, permaneceu longos anos na Casa de Portugal em Paris e foi depois para a Embaixada de Portugal na capital francesa.

[328] Rui Afonso SANTOS, "O design e a decoração em Portugal (1900-1994), *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p.423 e p.468.

Ainda nos anos 30, ao mesmo pintor se deveram ilustrações para livros de Ferreira de Castro (incluindo *A Selva* e *Emigrantes*) e os vitrais do luxuoso Café Portugal, entretanto desaparecido, projectado no Rossio lisboeta pelo arquitecto Cristino da Silva. Um desses painéis de influência *art déco*, de que recentemente foi a leilão um estudo[329], intitulava-se precisamente *O Império*, e apresentava "duas figuras de negras sustendo um escudo sobre um fundo de fauna e flora exóticas estilizadas"[330]. No entanto, era já de uma rememoração que se tratava, mais próxima de uma via alegorizante de representação do que dos motivos que a originaram.

Bem diferente foi a experiência e a obra de Fausto Sampaio (1893-1956), que viria a ser considerado *o pintor do Ultramar*. Tal como Barradas, a formação artística que recebera em Paris nos anos 20 marcou o seu percurso, tendo mesmo exposto nos *Salons* de 1928-29, ano em que também vendeu todas as obras expostas na mostra individual que realizou no Salão Bobone, em Lisboa. Porém, ao contrário de Jorge Barradas, as estadias de Fausto Sampaio em Paris prolongaram-se por cinco anos. E o fascínio pelo exotismo e o interesse pela obra de Delacroix (o pintor de *Mulheres de Argel*, de 1834), Klee, Renoir, Matisse e Gauguin, bem como pelo japonismo de Whistler, levaram-no a explorar uma abordagem pictural ecléctica, "entre um academismo realista, uma espécie de impressionismo e uma marcação expressionista, por vezes com fortes pinceladas curvilíneas e gestuais"[331]. Ou seja, uma tradução plástica do real bem mais próxima dos gostos de uma elite política e cultural conservadora do que as "estilizações" assinadas por Barradas.

À semelhança deste, também Sampaio teve em São Tomé o primeiro contacto com as colónias portuguesas. Os meses que aí passou em 1934 dariam mesmo origem a um "discurso artístico baseado na alteridade"[332], que logo no ano seguinte se apresentou em exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA). Foi então que o seu irmão, destacado em Macau como Chefe de Serviços da Administração Civil em 1936-37, o convidou a ir para o Oriente, onde permaneceu um ano a pintar e a dar aulas na escola gratuita que fundou. Talvez devido à condição de artista surdo-mudo, as suas telas tornaram-se então viva expressão de um mundo contrastante. Um

---

[329] Lote 224 da hasta realizada a 8/3/2010 pela Cabral Moncada Leilões, entretanto retirado de venda.
[330] Rui Afonso SANTOS, *op. cit.*, p.423 e 468.
[331] Maria de Aires SILVEIRA, *Fausto Sampaio (1893-1956) – Viagens no Oriente*, Lisboa: Fundação Oriente, 2009, pp.10-12.
[332] *Idem*, *ibidem*, p.10.

mundo de cruzamentos culturais que procurou captar tanto em composições dinâmicas, de figuras orientais sintetizadas em cenas de rua de exuberante cromatismo, como em ruínas e monumentos de nostálgico tratamento espatulado, retratos pormenorizados de anónimos e de gente elegante ou panorâmicas brumosas da cidade e do seu porto - que remetem já para a visão alargada da paisagem característica dos clichés fotográficos[333]. A reacção a estas obras foi imediata e positiva, por ocasião da sua exibição em Macau.

Quando em 1937 visitou algumas ilhas da Indonésia e Timor, Fausto Sampaio parecia ter já um objecto definido, "como se pretendesse captar paisagens e momentos de terras portuguesas, distantes e pouco conhecidas, enquanto viajado correspondente pelo Oriente"[334]. Apresentadas nesse ano na Câmara de Dili, as sua obras começava a reflectir "a aceitação dos objectivos de um espírito nacionalista do regime", povoadas que estavam de referências ao passado das descobertas e do domínio português, e consentâneas que eram com uma ideia de nação imperial a que os estudos antropológicos e etnográficos procuravam dar enquadramento[335].

O reconhecimento do pintor seria crescente. As boas relações que estabelecera em Macau, incluindo com o Governador Tamagnini Barbosa[336], e a exposição individual que faz em 1939 na SNBA (onde já tinha exposto e continuaria a expor com regularidade), levaram Henrique Galvão a dar-lhe amplo destaque na Secção Colonial da Exposição do Mundo Português, que analisaremos no segundo capítulo.

Note-se, para já, que Fausto Sampaio terá nessa Secção Colonial honras de sala em seu nome, em "edifício especial" construído ao lado do pavilhão de Macau para homenagear "o primeiro pintor que foi às colónias, por iniciativa própria, com o fim de realizar um grande documentário artístico do Império pela pintura" [337]. Com mais obras expostas em dependências da "Rua de Macau" e nos pavilhões de Timor e São Tomé, exibe nessa exposição um total de 91 quadros[338] - alguns dos quais

[333] *Idem*, *ibidem*, p.11.
[334] *Idem*, *ibidem*, p.14.
[335] *Idem*, *ibidem*, p.15.
[336] Artur Tamagnini Barbosa (1880-1940) foi um dos colecionadores de obras de Fausto Sampaio que cedeu obras para a secção colonial da Exposição do Mundo Português. Ver *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, [S.l.: s.n.], 1940, p.294.
[337] *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, [S.l.: s.n.], 1940, p.278.
[338] Obras que representavam aspectos de São Tomé (26), Timor (24) e Macau (40).

ilustram o frontispício e várias páginas do álbum-catálogo da secção, onde se inclui um auto-retrato e o retrato que pintou de Galvão no cenário colonial a que deu forma.

Sampaio será enaltecido como "intérprete das especificidades de terras longínquas", traduzindo, como já foi dito, uma "unicidade patriótica que interessava divulgar"[339]. Prontamente reconhecido no plano de um "investimento ideológico"[340] pela via da pintura, logo em 1942 expõe com assinalável êxito na SNBA. É então que o director desta sociedade, o coronel e caricaturista Arnaldo Ressano Garcia (1880--1947), o consagra como "pintor do Ultramar português" numa série de conferências reunidas em volume editado pela AGC. E nessas conferências se inclui um elogio de Jaime do Inso aos quadros de Macau, visão pictórica de ambientes que facilmente se associam aos que o militar descreveu no seu romance colonial *O Caminho do Oriente*.

Não deixando de registar também aspectos e paisagens da sua Anadia natal, Fausto Sampaio percorrerá ainda o continente africano e a Índia, numa "peregrinação" que se traduz em 115 telas e em nova exposição na SNBA, em 1945. Pelas temáticas e soluções formais, a sua obra será tida como *verosímil* representação da *grandeza espiritual* do império, assim se adequando os desígnios de uma propaganda colonial que o Ministério do Ultramar reconhece com a aquisição de telas. Por outro lado, serve de contraponto à pintura promovida nos salões de arte moderna do SPN. Não por acaso a parece ignorar Ferro e a defende Ressano Garcia, fervoroso opositor do modernismo, numa altura em que o panorama artístico nacional se polariza entre a SNBA e o SPN. Só após a morte de Ferro a pintura de Fausto Sampaio será acolhida nas salas do secretariado da propaganda (que no contexto do pós-guerra se renomeara como SNI, Secretariado de Informação Nacional), em exposição individual sobre a Índia (1954) e em dois salões "dos Novíssimos" (na década seguinte).

Não se depreenda daqui que António Ferro excluiu a vertente colonial do seu programa de acção. Nem poderia. Mesmo com os campos separados e arredado do protagonismo nesta matéria – fosse por distanciamento auto-imposto ou, porventura, devido a superior imposição -, o SPN promoveu desde cedo, e como legalmente lhe competia[341], várias publicações sobre as colónias[342]; organizou representações em

[339] Maria de Aires SILVEIRA, *op. cit.*, p.19.

[340] A expressão é de Lopo Vaz de Sampaio e Melo, professor na Escola Colonial, em "A arte ao serviço do Império", *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português* - *apud* M.A. SILVEIRA, *op. cit*., p.16.

[341] Ver Art. 5º, alínea c, Decreto-Lei n.º 23.054, *Diário do Governo*, 1ª série, n.º 218, 25/11/1933.

exposições coloniais; apresentou fotografias de Elmano da Cunha e Costa (1892--1955) sobre Angola no seu Salão de 1938, e mostraria as telas pintadas na Guiné por João Martins da Costa (1921-2005), discípulo de Dordio Gomes, numa exposição em 1949, o ano seguinte a lhe ter sido atribuído o Prémio António Carneiro[343]. Essa vertente da actuação do SPN/SNI permanece, de resto, ainda por aprofundar.

Por outro lado, haveria também que estudar devidamente o trabalho realizado neste âmbito por João Augusto Silva (Cabo Verde, 1910-Paço de Arcos, 1990), o pintor e escritor que em 1936 organizou a exposição de arte indígena na galeria UP. Tendo passado parte da infância na Guiné, João Augusto Silva (que assinava igualmente "Augusto" e "João Augusto") notabilizou-se na cena artística lisboeta durante os anos 20 como pintor, decorador e ilustrador, fez várias exposições em parceria com Thomaz de Mello (Tom) e no final dessa década partiu para África. Regressando a Lisboa em 1936 – ano em que publica o romance *África - Da Vida e do Amor na Selva* (com prefácio de Eduardo Malta), distinguido com o primeiro prémio de Literatura Colonial da AGC –, e dando à estampa em 1937 *Grands Chasses dans l'Afrique Portugaise*, para distribuição na Exposição Internacional de Paris.

João Augusto Silva voltará a África e, como funcionário colonial, fez a maior parte da sua carreira em Moçambique entre as décadas de 40 e 60. Apaixonado pela caça, cedo terá trocado as armas pela câmara fotográfica, dedicando-se ao estudo da vida selvagem – o que é manifesto quer nas suas narrativas de carácter naturalístico quer em fotografias e desenhos estilizados que seriam reproduzidos tanto em livros como em publicações de propaganda (incluindo *O Mundo Português*). Director do Parque da Gorongosa, investigador da junta de Investigações do Ultramar e, mais tarde, curador do Jardim Zoológico de Lisboa, irá assinar obras como *Animais Selvagens: Contribuição para o Estudo da Fauna de Moçambique* (1956), *O Comportamento dos Animais Selvagens perante o Homem* (1963) e *Gorongosa: Experiências de um Caçador de Imagens* (1964).

---

[342] Quer em português quer em línguas estrangeiras, e sobre assuntos tão diversos como os discursos do Presidente da República à Assembleia Nacional após a viagens às colónias africanas (1939) ou sobre Timor (1941); *uma Introdução ao Império* na colecção Pátria; a conferência de Penha Garcia sobre *L'Empire Colonial Portugais,* ou *Tourisme dans l'Afrique Portugaise*. Ver Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Bizâncio, 2013, pp.315-323.

[343] Sobre os prémios do SPN/SNI ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.,* pp.181-196 e pp.403-408.

No contexto das décadas de 1940 e 1950, que analisaremos nos próximos dois capítulos, a representação colonial ganharia alguma expressão graças aos trabalhos que foram sendo apresentados pelos pintores acima mencionados. Mas ao cinema e à fotografia couberam funções de maior relevo na propaganda iconográfica do império.

1.3.2 – Dos filmes documentais ao *Feitiço do Império*

Fenómeno do século XX sem o qual não se poderá pensar a produção artística ocidental, o cinema foi a nova *fábrica de ilusões* para as populações citadinas, influenciando hábitos e "penetra[ndo] de tal modo no imaginário das suas vidas", que, como bem viu Margarida Acciaiuoli, porventura não terá havido "construção mais criadora de promessas do que aquela que os cinemas de bairro representaram"[344].

O País tinha poucas salas[345], se comparado com outros. Mas em Lisboa proliferaram rapidamente e a taxa de ocupação era elevada – em 1930 havia cerca de 15 mil lugares e foi necessário introduzir sessões contínuas[346]. Tendo compreendido cedo a importância do cinema para enquadrar as massas, a Ditadura Nacional instituiu, logo em 1927, a controversa Lei dos Cem Metros, que impunha a exibição em todos os espectáculos cinematográficos de uma película com aquela metragem produzida pela indústria portuguesa. Desse modo provocando uma "explosão documental"[347] de que o Estado Novo tirará partido.

Não obstante a discutível qualidade e a curta duração de muitos desses filmes, os documentários terão certamente feito mais pela propaganda do império do que as exposições de pintura organizadas na metrópole. E não por acaso o cinéfilo António Ferro cria em 1935 os Cinemas Ambulantes, tal como criara o Teatro do Povo e haverá de lançar mais tarde as Bibliotecas Ambulantes, desse modo estendendo à província e ao mundo rural a doutrinação do "homem novo".

Se é certo que nessa época de exaltação imperial se intensificou a produção de documentários sobre o ultramar, a sua genealogia recua ainda a finais do século XIX

---

[344] Margarida ACCIAIUOLI, *Os Cinema de Lisboa – Um Fenómeno Urbano do Século XX*, Lisboa: Bizâncio, 2012 p.103.

[345] No início da década de 40 haveria 250 salas em Portugal continental. Ver Maria do Carmo PIÇARRA, *Salazar vai ao Cinema II – A "Política do Espírito" no Jornal Português*, Lisboa: DrellaDesign, 2011, p.26.

[346] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit*., p.129.

[347] José de Matos CRUZ, "Cinema Português – Síntese" – em linha: http://www.instituto-camoes.pt/cvc/cinema/sintese02.html [acesso a 30/3/2011].

com dois curtos filmes mudos de autoria desconhecida: *Os Mergulhadores na África Portuguesa*, um dos primeiros (se não o primeiro) filmes existentes sobre África[348], e *Jogos Malabares em Lourenço Marques*, ambos de 1897 e exportados[349].

Indiciando já, em período monárquico, a existência de uma certa preocupação documental relativamente ao ultramar, a par destes títulos se encontraram ainda referências ao filme A *Viagem do Príncipe Real às Colónias*[350], registado em 1907 por João Freire Correia, e a filmes de 1909 de Ernesto de Albuquerque e Cardoso Furtado sobre o trabalho indígena e as culturas de café e cacau em São Tomé[351].

A República, que logo em 1910 legaria à posteridade o seu momento de proclamação e alguns episódios que considerou relevantes, terá visto, até à entrada de Portugal na Grande Guerra, pelo menos 11 documentários relacionados com a partida de tropas para as colónias, ou nelas filmados - caso de *O Caminho de Ferro de Benguela* e de *Luanda*, ambos realizados em 1913 por Artur Pereira, também autor de imagens incluídas em *Across Africa in the Film via Rhodesia to Katanga and Lobito Bay*, apresentado na Europa em 1914[352].

Após a euforia gerada em 1922 pela travessia aérea de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, captada em diversos documentários filmados em Portugal e no Brasil, às salas de cinema terão chegado ainda, no habitual formato de "actualidades

---

[348] Ver Andrew L. KAYE, "The Film Score and the African Musical Experience: some comments on a work in progress", *TRANS – Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n.º 11, 2007 – em linha: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/126/the-film-score-and-the-african-musical-experience-some-comments-on-a-work-in-progress [acesso a 30/3/2011]. Esse filme terá sido apresentado em várias cidades brasileiras em 1897-98, pela Companhia de Variedades Dramáticas Germano Alves da Silva, em conjunto com outros "quadros" cinematográficos, incluindo *Irrigação do Passeio da Estrela* e *O Comboio de Recreio a Sintra* – ver Alice Dubina TRUSZ, *Entre Lanternas Mágicas e Cinematógrafos: as origens do espectáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*, texto policopiado, tese de Doutoramento em História apresentada à Universidade Federal de Rio Grande do Sul (Brasil) 2008, p.131 – em linha: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15547/000678213.pdf [acesso a 30/3/2011].

[349] Ver nota anterior. A projecção de *Jogos Malabares em Lourenço Marques* é referida a propósito da "Sala de Cinema Germano Alves" pela Universidade Federal Juíz de Fora (Brasil), em linha - http://www.ufjf.br/cinema/espacos/sala-de-cinema-germano-alvos/ [acesso a 30/3/2011].

[350] Além do referido documentário sobre a viagem de D.Luís Filipe (1887-1908) terão sido ainda realizados em 1907 os filmes *Cortejo Fluvial e Embarque de S.A. o Príncipe Real para Bordo do Vapor "África"*, e *Um Trecho do Batuque a que o Príncipe Real assistiu em África* – informação em linha: http://cinemaportugues.ubi.pt, [acesso a 28/3/2011]). Ver também José de Matos CRUZ, "Cinema Luso-Moçambicano", *Revista Camões*, n.º 6, 1999, pp.38-48 – em linha: http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/ [acesso a 30/3/2011].

[351] José de Matos CRUZ, *op. cit*.

[352] Joana PIMENTEL, "La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema", *Journal of Film Preservation*, n.º64, Abril 2002, p.24.

filmadas"[353] exibidas antes das longas-metragens, vários dos 23 filmes mudos de que encontrámos registo até 1925 - apontamentos centrados sobretudo na agricultura, indústria extractiva e caminhos de ferro ultramarinos[354], numa época em que as campanhas de "pacificação" ainda decorriam no Norte de Angola e na Guiné.

Com o advento da ditadura assistiu-se, portanto, a um "surto do documentarismo português" que denotava a "preocupação humana, social e estética dos seus melhores nomes"[355]. O ênfase foi então colocado nas populações autóctones, na acção colonizadora dos portugueses, no quotidiano escolar, nas paisagens e na fauna do ultramar. E é claro que o "cinema de propaganda regional", como então também se chamava, não servia apenas para apresentar ao estrangeiro o "Portugal maior" e para fomentar uma mentalidade imperial na metrópole. Destinava-se igualmente à população das colónias, pelo que muitas destas obras circularam pelos diversos territórios, por vezes sem qualquer apoio financeiro do Governo de Lisboa.

Um dos mais activos agentes desse intercâmbio terá sido Manuel Antunes Amor (1881-1940), inspector escolar no Estado Português da Índia, fotógrafo, pintor e "cinegrafista" amador que, depois de ter filmado em Angola, estreou em 1924 o documentário que, "pela primeira vez", revelou o "progresso" de Macau em alguns cinemas de Lisboa e Porto[356]. A este entusiasta do cinema, que instituiu na Índia portuguesa a exibição de "filmes instrutivos" às crianças do ensino primário[357], se deveram igualmente os primeiros filmes sobre a vida escolar na mais antiga colónia do Oriente, apresentados na Exposição Marítima e Colonial de Antuérpia de 1930.

---

353 Apesar de existir alguma produção nacional, a maior parte das "actualidades filmadas" era comprada em pacote às distribuidoras estrangeiras das longas-metragens.

354 Refiram-se, a título de exemplo, *Angola-Exposição Provincial, Agrícola, Pecuária e Industrial* (produzido pela Agência Geral das Colónias); *Aspectos de Macau*; *Porto da Beira*; *Indústria Mineira de Moçambique*; *Aspectos da Índia Portuguesa*; *Cultura do Algodão no Território da Companhia de Moçambique* ou *Nas Estradas de Nyassaland*. Esta informação, a par da supracitada obra de José de Matos Cruz, resultou também do cruzamento das bases de dados (em linha) sobre cinema geridas pela Cinemateca Portuguesa e pela Universidade da Beira Interior.

355 Luís de PINA, *Documentarismo Português*, Lisboa: Instituto Português do Cinema, 1977, *apud* Maria do Carmo PIÇARRA, *Salazar vai ao Cinema II – A "Política do Espírito" no Jornal Português*, Lisboa: DrellaDesign, 2011, p.17.

356 "Filmes portugueses – Documentários das nossas colónias", entrevista a Manuel Antunes Amor por R.S., *Cinéfilo*, n.º 98, 5/7/1928, pp.7-8.

357 M.Antunes Amor introduzira, anos antes, a educação física no ensino primário de Macau (ver Cândido do Carmo AZEVEDO, "O ensino e a ginástica pró-pátria em Macau, entre os séculos XVIII e XX", *Administração*, n.º60, vol.XVI, 2003, pp.719-733). Sobre o potencial pedagógico do cinema, Antunes AMOR publicou *Revolução nas Escolas*, Nova Goa: Casa Editora Livraria Coelho, 1925.

Apesar da incipiente cultura cinematográfica do público e da generalidade da crítica[358], o Portugal dos anos 30 era um país rendido à imagem em movimento e fascinado pelo sonoro – introduzido na produção nacional pelo fonofilme *A Severa* (1931), de Leitão de Barros -, o que logo impôs a reconversão das salas. Tal apetência pelo cinema faria surgir, entre 1917 e 1936, publicações como a *Cine-Revista*, *Cine Jornal*, *Cinéfilo*, *Imagem*, *Kino*, *Animatógrafo*, *Espectáculo* e *Estúdio*[359], e levou a Emissora Nacional a incluir na sua grelha o programa *Meia Hora de Cinema.*

Até à criação do SPN coube à AGC e aos governos provinciais patrocinarem vários desses documentários. Entre os quais se destacam a primeira longa-metragem documental sobre o ultramar, *Angola* (1931), e mais de uma dezena de curtas--metragens realizadas pelas equipas da I Missão Cinematográfica às colónias[360].

Encomendados em 1928 para exibição nas exposições internacionais de Sevilha, Antuérpia e Paris (pelo Agente-Geral das Colónias, Armando Cortesão), esses filmes fizeram-se em condições excepcionais para a época: as equipas tiveram meios operacionais, película e total liberdade de movimento nos territórios ultramarinos[361]. Pela mesma altura, como já se escreveu, partiria também para Angola a Missão Académica organizada por Luís Carrisso, director do Instituto Botânico da Universidade de Coimbra, registada em filme pelo catedrático Maximino Correia[362].

Os filmes da Missão Cinematográfica tiveram larga difusão até finais da década de 1930, tanto nas escolas como no circuito comercial - embora, num efeito perverso da Lei dos Cem Metros, tenham sido projectados em datas diferentes por diferentes distribuidores[363]. Mas os documentários de São Tomé e Guiné feitos por

---

358 Margarida ACCIAIUOLI, *Os Cinemas de Lisboa – Um Fenómeno Urbano do Século XX*, p.167.

359 *Idem*, *ibidem*, p.165.

360 Missão formada pelas equipas dos Serviços Cartográficos do Exército (a que se juntou o operador Augusto Seara, e que recolheu imagens de São Tomé e Príncipe e Guiné); da Missão Cinegráfica de Angola (chefiada por César de Sá e António Antunes da Mata) e da Brigada Cine-Portuguesa (liderada por Fernandes Tomás e encarregue das filmagens em Moçambique). Ver Maria do Carmo PIÇARRA, *Salazar vai ao Cinema II – A "Política do Espírito" no Jornal Português*, Lisboa: DrellaDesign, 2011. Ver também Joana PIMENTEL, "Um filme de amigos", *Missão Botânica-Transnatural-Angola 1927-1937* (aut.Paulo Bernaschina), Lisboa: Artiz, 2007, pp.132-133.

361 Ou seja, 20 000 metros para Angola e cerca de 3 000 para a Guiné. Ver Joana PIMENTEL, "La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema", *Journal of Film Preservation*, n.º64, Abril 2002, p.26.

362 Ver Joana PIMENTEL, "Um filme de amigos", *Missão Botânica-Transnatural-Angola 1927-1937* (aut.Paulo Bernaschina), Lisboa: Artiz, 2007.

363 Joana PIMENTEL, "La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema", *Journal of Film Preservation*, n.º64, Abril 2002, p.27.

Augusto Seara, e de Angola com assinatura de António Antunes da Mata foram mal recebidos em Lisboa. Criticando-se a má qualidade da fotografia, a iluminação e enquadramento, falta de sentido artístico e de conhecimentos científicos, antropomórficos, etnográficos ou geográficos, o que era evidente até nos títulos[364].

Apesar do investimento e das expectativas neles depositados, esses documentários acabariam por ser relegados, como notou Joana Pimentel, para sessões de propaganda colonial ou conferências, em virtude da rejeição dos espectadores:

> "É preciso não esquecer que este público do início dos anos 30 tinha podido ver nos ecrãs portugueses *O Cruzeiro Negro*[365]; estava habituado aos documentários da UFA[366] e os nomes de Flaherty, Murnau e Shoedsack eram-lhes familiares. *Sombras Brancas nos Mares do Sul* de W.P. van Dick [*sic*] foi o primeiro filme sonoro projectado em Portugal[367], rapidamente seguido por *Trader Horn*. O público sonhava, assim, com um exotismo para si, um exotismo de 'nossa casa'."[368]

E no entanto, acrescenta, "são bastante comovente e belas, raras mesmo, essas imagens que nos chegaram de longe, modestas, sem artifícios, trazidas pelo olhar fascinado de Augusto Seara, António Antunes da Mata e Fernando [*sic*] Tomas: as grandes árvores da floresta, os homens e mulheres trabalhando nas plantações de São Tomé, a criança que desenrola o fio de tecelagem na Guiné, o embondeiro vizinho/próximo da estrada que se perde ao longe na planície em Angola, ou ainda a

---

[364] *Idem*, *ibidem*, p.28.

[365] Documentário sobre a expedição automóvel ao centro de África promovida pela Citroën com fins comerciais e turísticos, que ligou as colónias francesas e teve enorme impacto político, científico e cultural. Apresentado em França em 1926, estreou em Portugal a 11 de Maio de 1928.

[366] Universum Film AG, o mais importante estúdio alemão entre 1917 e 1945, responsável pela produção de filmes como *Nosferatu* (de F.W.Murnau, 1922), *Metropolis* (de Fritz Lang, 1927) e *O Anjo Azul* (de Josef von Sternberg, 1930), mas também por documentários de propaganda para a República de Weimar. A vertente doutrinária acentuou-se com a ascensão de Hitler ao poder.

[367] Este filme do americano Woodbridge Strong van Dyke estreou em Portugal em Abril de 1930.

[368] Tradução da autora. No original, em francês: "*Il ne faut pas oublier que ce publique du début des années trente avait pu voir sur les écrans portugais* La Croisière Noire*; il était habitué aux documentaires de la UFA el les noms de Flaherty, Murnau et Shoedsack lui étaient familiers.* White Shadows of the South Seas *de W.P. van Dick fut le premier film sonore projeté au Portugal, rapidement suivi par* Trader Horn*. Le publique rêvait donc d'un exotisme à lui, d'un exotisme de 'chez nous'. Et pourtant, elles sont plutôt émouvantes et belles, rares même, ces images qui nous arrivent de loin, modestes, sans artifices, portée par le regard fasciné d'Augusto Seara, António Antunes da Mata et Fernando Tomas: les grands arbres de la forêt, les hommes et les femmes au travail sur les plantations de Sao Tomé, l'enfant qui démêle le fil de tissage en Guinée, le baobab avoisinant la route qui se perd au loin sur la plaine en Angola, ou encore ça cavalcade sur de dos d'un zèbre dans le désert de Namibie, les danses des Macondes ou l'extraction de l'or jaune sur une rivière de Mozambique, et tant et tant d'autres*"- Joana PIMENTEL, "La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema", *Journal of Film Preservation*, n.º64, Abril 2002, p.28.

cavalgada no dorso de uma zebra no deserto da Namíbia, as danças dos Macondes ou a extracção ou ouro amarelo num rio de Moçambique, e tantos, tantos outros"[369].

Os portugueses tinham começado já a *compor um imaginário* de África alimentado por cinematografias importadas, que não encontrava paralelo nos filmes da missão da AGC. Em 1932 uma revista da especialidade lembrava que, sendo um "país de coloniais e de cinéfilos", Portugal ainda não tinha produzido "um filme colonial que mostrasse ao mundo um pedaço da África Portuguesa"; faltava incutir "optimismo na mocidade", e optimismo que tivesse "ideias com inteira finalidade":

> "O cinema moderno, instrumento precioso de orientação e cultura, tem um lugar preponderante na 'integração colonial' da nossa juventude. [...] Pois não têm os documentários uma grande preferência, como disse a *Imagem*, em resultado de um inquérito? Aproveitemos essa preferência.
> Que admiráveis filmes os realizadores portugueses poderiam dar-nos, se se dignassem olhar para a história, para a natureza, para os costumes da nossa África!" [370]

Recordando o exemplo de Jorge Barradas, o texto, não assinado, desafiava os realizadores a partirem para as colónias em "campanha nacionalista para a realização de filmes portugueses sobre motivos africanos", numa altura em que "parec[ia] caminhar-se para uma coordenação do problema cinematográfico português"[371].

Essa "coordenação" seria assumida por António Ferro, mas sem imediata concretização. Faltavam, mais uma vez, verbas para atender a todos os pedidos de apoio que chegavam ao SPN[372] e para lançar uma política estrutural para o sector, que só em 1948 se definirá com a Lei da Protecção do Cinema Nacional e a criação do Fundo Cinematográfico Nacional[373]. Ferro manifestara ainda em 1933 a intenção de criar um jornal sonoro de actualidades[374], mas só quatro anos depois o *Jornal Português*, dirigido por António Lopes Ribeiro (de 1938 a 1951), se tornou realidade.

A demora fez retrair a produção de filmes coloniais. Entretanto, a Guerra Civil de Espanha trouxera preocupações mais imediatas, canalizando boa parte dos recursos afectos à propaganda para a intensa campanha anti-comunista que o Estado Novo

---

[369] *Idem*, *ibidem*, p.28.
[370] "Um documentário da África portuguesa", *Imagem*, n.º48, 21/1/1932.
[371] *Ibidem*.
[372] Maria do Carmo PIÇARRA, *op. cit*., p.16.
[373] Lei n.º 2.027, de 18 de Fevereiro de 1948.
[374] "Uma Entrevista Oportuna – O Director do Secretariado da Propaganda Nacional expõe-nos o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto que criou aquele organismo", *Diário de Lisboa*, 11/10/1933.

promoveria. Não por acaso foi em 1937 que o Cinema Ambulante (criado dois anos antes) arrancou em força para doutrinar o interior do País sobre os "perigos" do comunismo. E aí, como veremos, concentrará o SPN muitos dos seus recursos.

Por outro lado, a intensificação da actividade censória, o elevado custo das filmagens no ultramar e o facto de ser praticamente impossível projectar imagens que não se coadunassem com a ideologia oficial[375] eram entraves de peso à realização de filmes sobre temática ultramarina. Ainda assim, vários foram os documentários feitos nas colónias ou sobre temas coloniais que por esses anos se produziram. Citem-se os filmes de Aníbal Contreiras (entre os quais, *A 1.ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa*, *Primeira Exposição Colonial Portuguesa e Cortejo Colonial do Porto* e *Por Terras de África*); a *Viagem Lisboa-Lobito-Lisboa de Automóvel Lancia* produzida e realizada em 1933 por Gonçalo Cabral, e dois filmes estrangeiros que a crítica elogiou em 1935: *Angola Pullman*, que "faz[ia] justiça à obra portuguesa em África"[376], e *S.Tomé – Jóia do Império*, ambos do francês René Ginet[377].

A AGC continuou, entretanto, a garantir algumas produções. Caso do registo da *Visita do Ministro das Colónias a África* (1932) e do *I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente* (1935) – périplo organizado pela revista *O Mundo Português*[378] para formar "uma opinião pública colonial consciente e construtiva"[379], e sintetizado numa longa-metragem muda confiada ao fotógrafo de arte Manuel Alves de SanPayo (1890-1974), mas que não aguentaria o teste de uma primeira projecção privada apesar do interesse no assunto das personalidades presentes (incluindo Marcelo Caetano, o escritor Jorge de Sena e o agrónomo, antropólogo e poeta Ruy Cinatti)[380].

---

[375] Joana PIMENTEL, *op. cit*., p.29.

[376] António Lopes RIBEIRO, "Angola - Pullman: Um filme Francês em que se faz justiça à obra portuguesa em África", *Portugal Colonial*, n.º 42, 1934, pp.18-19.

[377] Joana PIMENTEL, *op. cit*., p.29.

[378] O n.º 41/42/43, de Maio-Julho 1937, é inteiramente dedicado a esse cruzeiro. Como seria de esperar, *O Mundo Português* deu grande destaque à iniciativa que promoveu, sendo numerosos os autores e textos (entre o nº 19/20, de Julho-Agosto 1935 e o n.º 56/57, de Agosto-Setembro 1938).

[379] Alves de AZEVEDO, "Iniciativa Interessante – Cruzeiros de férias às colónias", *Diário de Lisboa*, 4/5/1935. Sobre a "necessidade" destas viagens ver por exemplo Francisco VELOSO, "As vocações coloniais e os cruzeiros escolares" (conferência no Porto, a 26/6/1931), *O Mundo Português*, n.º 19/20, vol. II, Julho-Agosto de 1935, pp.219-246.

[380] Joana PIMENTEL, *op. cit*., p.30. Refira-se que Ruy Cinatti (Londres 1915 – Lisboa 1986), que anos mais tarde dedicaria vários estudos e poemas a Timor, publicou dois textos em *O Mundo Português* sobre a sua experiência nesse 1º Cruzeiro às Colónias (ver n.º 24, Dez.1935; e n.º 26, Fev.1936).

Também por iniciativa da AGC se promoveu, de Fevereiro a Outubro de 1938, por ocasião da primeira visita do Presidente Oscar Carmona ao Ultramar, a Missão Cinegráfica às Colónias de África, que Firmino Marques da Costa (1911-1992) registou em fotografia[381], como já veremos. Sob a direção técnica de António Lopes Ribeiro (1908-1995) e com meios de captação de som que permitiam "ouvir a própria selva", algo inédito na cinematografia nacional[382], dessa expedição resultariam vários documentários que misticamente sintetizavam o colonialismo português.

Será desses documentários que se extraem, como é sabido, as sequências africanas de *O Feitiço do Império*, a primeira longa-metragem de propaganda ficcionada sobre as colónias. Tal como sucedera com a *A Revolução de Maio* - a primeira ficção documental de propaganda do Estado Novo, em que António Ferro participou activamente [383] e que o seu SPN produziu para levar à Exposição Internacional de Paris de 1937 -, é de novo Lopes Ribeiro quem toma em mãos esta construção cinematográfica laudatória do regime e das suas obras.

À semelhança de *A Revolução de Maio*, também *O Feitiço do Império* narra a conversão de um "descrente". Mas se o primeiro tratava a conversão de um comunista a um Estado que garantia "o sossego e o pão" e fez o País "entrar nos eixos"[384], o segundo versa a conversão do filho de emigrantes ao progresso e acção "civilizadora" dos portugueses nas colónias, a ponto de desistir de adoptar a naturalidade americana. Repare-se como, do ponto de vista político, o filme enlaça três objetivos: contrariar a vaga de emigração para o outro lado do Atlântico e atrair colonos para África, defender a soberania do império através do cinema (a melhor arma de propaganda) e posicionar-se relativamente aos Estados Unidos, a grande potência democrática em ascensão. Não é por acaso que Carmona e Salazar (que não gostava de cinema) presidem à gala de estreia no Cinema Eden, a 23 de Maio de 1940, já após a entrada dos americanos na guerra e em plenas Comemorações Centenárias.

---

[381] Rogério PEREZ, "A Ilha do príncipe e o príncipe da Ilha", *Boletim Geral das Colónias*, n.º163, vol.XV, 1939, p.231.

[382] Patrícia VIEIRA, apresentação de *O Feitiço do Império*, em sessão realizada pela Cinemateca Portuguesa a 8/5/2012.

[383] Com argumento de António Lopes Ribeiro (sob o pseudónimo de Baltazar Fernandes) e António Ferro (sob o pseudónimo de Jorge Afonso), *A Revolução de Maio* inclui planos de "14 documentários filmados anteriormente", entre os quais cenas das comemorações em Braga do décimo aniversário do 28 de Maio. Ver *A Revolução de Maio – Filme Português,* brochura de apresentação do filme, Arquivo Nacional Torre do Tombo, AOS/CO/PC 12B.

[384] Dos diálogos de *A Revolução de Maio*, visionado em sessão da Cinemateca Portuguesa a 7/5/2012.

A tónica do filme seria totalmente colocada nas virtudes de Portugal e da sua missão imperial, numa visão estilizada, exotizante e até fetichista do império, como já se analisou e escreveu[385]. E tanto assim foi que o argumento altera consideravelmente a história de amor que lhe serviu de trama, escrita pelo jornalista portuense Joaquim Pereira Júnior e seleccionada num concurso que a ACG promovera para o efeito[386]. A construção no Lumiar do "maior e mais importante cenário para um filme português", os três cartazes que o publicitaram[387] e um elenco de actores bem populares[388] são dados reveladores do empenho da ditadura nesta produção. Mas, paradoxalmente, não se acautelou a sua preservação (durante anos julgou-se o filme perdido e hoje a Cinemateca Portuguesa apenas guarda uma cópia, incompleta e sem som[389]). Em todo o caso, importa reter que através deste cruzamento de ficção e documentário se enalteceram os supostos valores históricos e morais de um país colonizador que se apresentava como racialmente tolerante, ainda que subalternizando os negros, e apostado no desenvolvimento das suas possessões ultramarinas, de que é exemplo a sequência aérea que mostra as novas estradas e pontes de Moçambique.

Da diversidade étnica da Guiné às paisagens luxuriantes de São Tomé, da atividade portuária e prosperidade de fazendeiros e comerciantes em Angola à modernidade de Lourenço Marques, *O Feitiço do Império* pretende ser uma *lição em movimento*. A que não faltam as esperadas doses de exotismo e aventura, exploradas em imagens de danças nativas e cenas de caça, nem sugestivos apontamentos que reiteram toda uma iconografia simultaneamente doméstica e imperial. Note-se como se ensina a *Cartilha Maternal* aos meninos negros, como aparecem os retratos oficiais de Carmona e Salazar por cima de uma máscara indígena ou como a câmara enquadra a discussão entre o protagonista e a sua noiva americana, tendo em fundo um avião

---

[385] Ver Patrícia VIEIRA, "O império como fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o sortilégio colonial", *Portuguese Cultural Studies*, n.º 3, Spring 2010, pp.126-144 - em linha: http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/VolumeTHREE.htm [acesso a 5/4/2012].

[386] Ver Luís Reis TORGAL, "Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo – A 'conversão dos descrentes'", *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, pp.87-90.

[387] José de Matos CRUZ, texto de apresentação de *O Feitiço do Império* que acompanhou a projecção realizada 8/5/2012 na Cinemateca Portuguesa.

[388] *O Feitiço do Império* tem como protagonista Luís de Campos, que já trabalhara em *A Revolução de Maio*, e conta, entre outros, com António Silva, Ribeirinho, Estêvão Amarante e Emília de Oliveira, actores que se popularizaram em comédias e dramas.

[389] Estima-se que faltem cerca de 400 metros de película (genérico e início da acção) à cópia, sem pista sonora, preservada e restaurada pela Cinemateca Portuguesa. Os diálogos, tal como foram encontrados no primeiro manuscrito, foram compilados por José de Matos Cruz e divulgados no catálogo que a Cinemateca editou por ocasião da retrospectiva dedicada a António Lopes Ribeiro.

que ostenta a Cruz de Cristo. E em todas estas referências se alicerçariam também a imagem e o imaginário sobre o império, que os portugueses iam completando.

1.3.3 – Três retratos do "Portugal Maior": fotografia e propaganda

Já atrás se referiu que à fotografia coube, como será por demais óbvio, papel de relevo na propaganda iconográfica do império. A Europa colonialista, de resto, compreendeu cedo o potencial desse meio de representação para fins políticos.

A fotografia carreou desde início um pressuposto de "fidelidade" mecânica ao real. E rapidamente se disseminou e popularizou a partir de meados do século XIX, quer através de exposições e reproduções na imprensa, livros ou postais ilustrados quer, graças ao aparecimento de câmaras cada vez mais pequenas e acessíveis, dos registos particulares que a familiarizaram. Essa história é conhecida. E desde as rupturas epistemológicas nela operadas por Walter Benjamin (ao introduzir o inconsciente óptico e a reprodução técnica numa equação que obrigou a repensar os próprios conceitos de real e de obra)[390] e por Roland Barthes (que desmontou o sistema discursivo da imagem fotográfica e o modo como ela nos leva a acreditar no que vemos)[391], que tal história deixou de se poder pensar e fazer do mesmo modo.

Não é objetivo deste trabalho tratar a história da relação da fotografia com o império português, mas sim abordar alguns modos em que a fotografia contribuiu para a criação da imagem e do imaginário desse império. Na medida em que a fotografia ordena um espaço físico e mental, perspectivado pelo fotógrafo, e que a imagem resultante desse processo adquire sentido e poder de legitimação do real – o que no caso das colónias ultramarinas se torna ainda mais relevante.

Vimos já como o Portugal dos anos 30 reforçou o peso da palavra escrita e falada, e como houve resistências ao uso moderno da fotografia nos periódicos oficiais de propaganda colonial. Por outro lado, apesar do atraso, cumpre recordar que à época da expansão dos impérios europeus se editaram revistas como *A Arte Photographica* (1884-85) e *O Occidente-Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* (1879-1915), tendo esta reproduzido muitas gravuras feitas a partir de

[390] Ver Walter BENJAMIN, "A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica, 3ª versão" (pp.207-241) e "Pequena história da fotografia" (pp, 243-261), *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

[391] Ver Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2006.

fotografias, mas também dado a ver, *fotograficamente*, acontecimentos como a viagem às colónias, em 1907, do Príncipe Luís Filipe[392].

As imagens pioneiras feitas no ultramar português e o seu papel a vários níveis, incluindo o das identidades locais, tem vindo a ser objecto de vários estudos académicos, designadamente os que já se debruçaram sobre a casa fotográfica Souza & Paul (estabelecida em Goa em 1864)[393] ou a família Cunha Moraes (com estúdio comercial em Luanda desde 1868 e vasta produção sobre a África Ocidental)[394]. De igual modo, têm sido em anos recentes aprofundadas investigações que se debruçam, nomeadamente, sobre a produção fotográfica no âmbito de disciplinas como a Antropologia, Etnografia ou Botânica, posteriormente posta a circular em livros científicos, revistas de propaganda ou exposições coloniais[395]. Graças ao impulso dado pelos estudos culturais e visuais à historiografia dos impérios europeus, numa vaga de interessantes contaminações disciplinares e resultados, Portugal encontrou já base para prosseguir estudos de fotografia que fazem do império objecto ou pretexto.

A relação entre fotografia e império "tem muitas dimensões", adverte James Ryan, muito embora a maioria da fotografia comercial e amadora feita em territórios coloniais ou sob influência imperial tenha sido "feita por, e para, europeus ou americanos, e por isso tendia a servir os interesses e prioridades de quem a fazia e de quem a via"[396]. Mas como nos diz também Ryan, e sabendo-se que mais do que reflectir realidades coloniais a fotografia as *construía*, "apesar do seu poder para moldar os modos coloniais de ver o mundo, a fotografia nem sempre, nem inevitavelmente, foi uma arma do poder colonial"[397].

---

[392] Enviadas em paquetes com destino a Lisboa, várias dessas fotografias são atribuídas a M.Lopes, Arnold Keizer, Torres & Irmão, J.&M.Lazarus. E.Osório e João L.Carreira. Ver *O Occidente – Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro*, n.º 1026 (30/6/1907) a n.º 1037 (20/10/1907).

[393] Ver Filipa Lowndes VICENTE, "Viagens entre a Índia e o arquivo: Goa em fotografias em exposições (1860-1930), *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014, pp.319-342.

[394] Ver Maria de Fátima S.G. Marques PEREIRA, *Casa Fotografia Moraes – A Modernidade Fotográfica dos Cunha Moraes*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001 – em linha: http://dited.bn.pt/29544/578/754.pdf [acesso a 21/1/2012].

[395] Para uma perspectiva actualizada sobre essas investigações, ver *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014.

[396] James R. RYAN, "Introdução. Fotografia colonial", *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014, p.39.

[397] *Idem*, *ibidem*.

Será preciso então questionar a designação "fotografia colonial", que internacionalmente se vulgarizou mas que nos merece reservas, pelos problemas que coloca a uma perspectiva que assuma como pilares a História e a Arte. Desde logo, porque reduzir estas representações visuais a um domínio, a um poder exercido sobre o Outro, será condicionar as próprias imagens enquanto instrumento e enquanto objecto (haverá que analisar como e por quem essas fotografias foram registadas, por que critérios de construção se pautaram, que usos lhes foram dados desde então e qual o seu valor como imagem em si). Paralelamente, a prolongada relação de Portugal com as colónias foi tecendo complexas articulações identitárias quer para um lado quer para o outro, o que implicará uma perspectivação de longa duração que ultrapassa os contextos do aparecimento da fotografia, dos imperialismos do séc.XIX e da "mística imperial" que Armindo Monteiro procurou instaurar.

Para o que aqui nos importa, centremo-nos por agora em três visões do império, diferenciadas entre si mas indiciadoras do modo como por clichés (no duplo sentido da palavra), se foi também *revelando* o império *cá*, *lá* e noutras partes.

Pelo que revela enquanto *enquadramento* de um real que não é só colonial nem fotográfico, comecemos por Firmino Marques da Costa (1911-1982), repórter do *Diário de Notícias* que em 1938-39 fez a cobertura das duas viagens presidenciais de Oscar Carmona ao ultramar, acompanhando por essa razão a Missão Cinegráfica liderada por António Lopes Ribeiro e a inauguração da Exposição Feira de Luanda[398]. Essa é a visão de um jornalista, organização imediata de um olhar que visa transmitir algo nos *timings* próprios da imprensa, e assim o sugerem os aspectos depois reunidos nos (cinco volumes) dos álbuns dessas viagens presidenciais editados pela AGC[399].

Nem todas as imagens desses álbuns de visitas presidenciais serão da autoria de Marques da Costa[400]. No entanto, entre as centenas que ali foram reunidas (e

[398] As imagens no álbum comemorativo dessa feira, realizada em 1938, são atribuídas a C.Duarte, que segundo o crítico de arte Alexandre Pomar seria pseudónimo de Marques da Costa. Ver Alexandre POMAR, "Luanda 1938" (28/8/2011), e "Luanda 1938 (2)" (30/8/2011) – em linha: http://alexandrepomar.typepad.com [acesso a 14/10/2012].

[399] *Alguns Aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de S.Tomé e Príncipe e Angola realizada nos meses de Julho e Agosto de 1938* (volumes 1 e 2, AGC, 1939); *Alguns Aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de Cabo Verde, S.Tomé, Moçambique e Angola e da Visita do Chefe do Estado à União Sul-Africana realizadas em Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939* (volumes 1 e 2, AGC,1940); e *Anexo ao Álbum da Viagem Presidencial à África em 1939 – Cortejo Alegórico, Festival Nocturno, Iluminações em Lourenço Marques* (AGC, 1940).

[400] Os cinco álbuns não creditam individualmente os clichés utilizados e também não referem os fotógrafos que neles colaboraram. No entanto, a maioria das imagens pertencerá a Marques da

muitas de grande qualidade estética), o que se encontra é o expectável atendendo às circunstâncias do trabalho: embarques e desembarques; recepções oficiais; discursos e condecorações; paradas militares, da Mocidade Portuguesa, de escolas e agremiações desportivas; inaugurações de edifícios, infraestruturas (como a nova ponte Carmona, em Angola), monumentos e padrões comemorativos; homenagens aos heróis das campanhas de ocupação, a trabalhadores indígenas e colonos; banquetes, bailes, *garden parties* e caçadas; celebrações religiosas; visitas a fazendas; cortejos civis e alegóricos e, naturalmente, muitas provas do "entusiasmo" gerado entre as populações nativas e brancas pela presença simbólica do Chefe de Estado.

Se as viagens foram feitas para mostrar "aos olhos dos portugueses e do mundo como e[ra] forte e inabalável a unidade moral do Império", como mais tarde afirmaria o próprio General Carmona[401], os cinco álbuns de luxo, com legendas em português, francês e inglês (logo, para fazer circular no estrangeiro) cumprem exemplarmente a missão. São provas de viagens de soberania, e por isso adquirem um peso "documental" que, visto a esta distância, merece ser questionado.

Pelo cruzamento do "documental" com o artístico, debrucemo-nos também brevemente sobre o trabalho de Elmano da Cunha e Costa (1892-1955), advogado e fotógrafo autodidacta radicado em Moçâmedes, que se dedicou entusiasticamente à fotografia etnográfica e cujo vasto espólio tem vindo a ser tratado e estudado[402]. Definindo-se como um "amador" e "curioso das coisas mentais que a África seduziu e prendeu"[403], Cunha e Costa fez em 1935-38 um exaustivo levantamento em Angola, juntamente com o padre missionário Carlos Eastermann (1896-1976), não se sabe se oficial ou oficiosamente encomendado[404], e destinado a um Álbum Etnográfico.

Percorrendo o planalto da Huíla e o deserto de Namibe, visitaram cidades e vilas, foram ao enclave de Cabinda e entraram nas florestas do Congo para fotografar

---

Costa, segundo António Sena (in *Imagens fugazes - A Viagem Presidencial às Colónias 1938/39***,** catálogo da exposição realizada na Galeria Ether, Lisboa, 1988), *apud* Alexandre POMAR, "Luanda 1938", de 28/8/2011, e "Luanda 1938 (2), de 30/8/2011, textos disponíveis em linha: http://alexandrepomar.typepad.com - [acesso a 14/10/2012].

[401] Presidente Óscar Carmona em entrevista a Manuel Múrias (*Diário da Manhã*), transcrita no *Boletim Geral das Colónias*, n.º 217, vol.XIX, 1943, p.45.

[402] Ver Cláudia CASTELO e Catarina MATEUS, "'Etnografia angolana' (1935-1939): histórias da colecção fotográfica de Elmano Cunha e Costa", *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, pp.85-106.

[403] "Alguns aspectos dos estudos etnográficos pelo Dr.Elmano da Cunha e COSTA", *Boletim Geral das Colónias*, n.º220, vol.XIX, 1943, pp.93-108.

[404] Cláudia CASTELO e Catarina MATEUS, *op. cit*., pp.87-87.

os seus reis. Captaram centenas de clichés. Os retratos de grupos étnicos e as imagens de penteados e adornos femininos seriam as séries mais conhecidas, graças às exposições apresentadas pelo SPN/SNI em 1938 (atente-se na data tardia da primeira mostra de fotografia ali organizada por Ferro), e novamente em 1946 e 1951.

Não cabe aqui aprofundar a história desse levantamento – do qual saiu o álbum *Negros* (1941)[405] -, da proximidade e distância de Cunha e Costa em relação às autoridades políticas, das disputas em que se envolveu com as autoridades científicas que não lhe reconheciam competência para se dedicar ao assunto, ou até, porque de tudo isso terá resultado, da não publicação do tal Álbum Etnográfico de Angola[406].

Mas caberá aqui dizer que Elmano da Cunha e Costa captou paisagens e habitações, espécies animais e vegetais, aldeias, trabalhos agrícolas e domésticos, cenas familiares, festividades, danças, cerimónias de circuncisão e de feitiçaria, máscaras, tatuagens, casamentos, funerais, túmulos, chefes tribais e insígnias de poder, músicos, trajes, estatuetas, preparação de refeições e momentos de descanso[407] - sempre num registo que não escondia a emotividade do autor em relação ao meio e ao *médium.* Nem a sua ambição sistematizadora.

Os enquadramentos rigorosos e iluminação cuidada das composições denotam o domínio técnico e a sensibilidade do autor. Por outro lado, revelam-nos também o campo formal em que ele se posicionava. Cunha e Costa dirá mesmo:

> "A fotografia, verdadeira arte onde o 'swing' já penetrou e o 'jazz band' faz estragos, fixando planos em linhas exóticas, detalhes deformados por luz artificiosa como o 'baton', ou atirando para os olhos sombras dum irreal chocante, também não se improvisa, e demanda estudo teórico, fervorosa aplicação prática, e naturalmente sensibilidade artística." [408]

Não se julgue, todavia, que este formalismo se devia a qualquer ânsia de objectividade. Cunha e Costa tinha consciência do valor propagandístico que uma imagem "realista" tinha aos olhos da metrópole – como se lê nas suas declarações sobre os *cenários* angolanos, que eram "quase sempre de maravilha, falando muito à nossa imaginação"; ou sobre o que dizia ser a alegria e ingenuidade do negro, "traços

---

[405] Elmano da Cunha e COSTA e Carlos EASTERMANN, *Negros*, s.l.: Bertrand, s.d [1941].

[406] Sobre estes assuntos ver Cláudia CASTELO e Catarina MATEUS, *op. cit*.

[407] Esta coleção, conservada pelo Instituto de Investigação Científica e Tropical, tem vindo a ser disponibilizada em linha: http://actd.iict.pt/collection/actd:AHUECC [último acesso a 7/4/2014].

[408] "Alguns aspectos dos estudos etnográficos pelo Dr.Elmano da Cunha e COSTA", *Boletim Geral das Colónias*, n.º220, vol.XIX, 1943, p.101.

da sua inconfundível personalidade", pelo que defendia o seu registo fotográfico em retratos que não lhes dessem ar de "polícia muito convencido do seu papel"[409].

Refira-se também que em 1943, em nome da "ocupação científica das colónias" e da "missão civilizadora" portuguesa, Cunha e Costa apontava a urgência de promover o documentário "cinematográfico cultural", o estudo das línguas nativas e a gravação do folclore indígena como instrumentos de aproximação, chegando a sugerir a criação de um instituto científico para promover essas recolhas e concursos de monografias, como fazia em Dacar o Instituto Francês da África Negra[410].

Pois bem, é justamente pelo *rasgo* que introduz na propaganda portuguesa que cumpre, por último, destacar aqui o álbum *Portugal 1934* produzido pelo SPN[411]. Trata-se de um trabalho, até certo ponto, paradoxal. Mas foi, de todas as imagens que por essa altura se fabricaram do País, a que mais ambicionou colocar-se a par do espírito artístico, social e político do seu tempo.

A *imagem* e os *números* já tinham sido declarados por Salazar como o modo mais eloquente de fazer propaganda aos factos da "vida pública"[412]. Ferro percebeu o recado. Conhecendo as experiências de fotomontagem que em Itália se fizeram em 1932 para celebrar os 10 anos da marcha de Mussolini sobre Roma[413], lança-se então a produzir um álbum de balanço. Anuncia-o, aliás, antes de tomar posse: será um "grande álbum de luxo", para documentar "com gravuras expressivas" o que se fizera em sete anos de ditadura; e queria que essas imagens fossem "irrespondíveis"[414].

A urgência e a ambição de irrefutabilidade devem ser lidos à luz do que estava a acontecer. Na Alemanha, Hitler já tinha subido ao poder, incendiado o Reichstag, criado o campo de concentração de Dachau e abandonado a SDN. A Áustria, temendo anexação alemã, aliara-se a Itália. Os Estados Unidos tinham reconhecido o regime comunista soviético e reatado relações diplomáticas com Moscovo. Em Espanha, a

---

[409] *Idem*, *ibidem*.

[410] *Idem, ibidem*, pp.97-102.

[411] *Portugal 1934*, s.l: Edições SPN, 1934.

[412] O SPN "deve cingir-se estritamente aos factos e utilizar de preferência a imagem e o número como as expressões mais frisantes, mais eloquentes dos factos da vida pública" – Oliveira SALAZAR, "Propaganda Nacional" (discurso na inauguração do SPN, a 26/10/1933), *Discursos (1928-1934)*, Coimbra: Coimbra Editora, 1935, p.263.

[413] Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, p.17.

[414] "Uma entrevista oportuna – O diretor do Secretariado da Propaganda Nacional expõe-nos o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto que criou aquele organismo", *Diário de Lisboa*, 11/10/1933, p.5.

esquerda radicalizara posições e a direita criara a Falange inspirada no fascismo italiano. Enquanto isso, dentro de portas, a aprovação da Constituição corporativista, anti-liberal e anti-democrática de 1933 acentuara as clivagens entre as forças que o 28 de Maio tinha unido. Afrontado publicamente por Francisco Rolão Preto e os "camisas azuis" do seu movimento, deriva extremada do Integralismo Lusitano, Salazar tinha ilegalizado o nacional-sindicalismo[415]. A acção repressiva endurecera. Salazar e Carmona tinham de mostrar aos portugueses que o regime permanecia firme; e ao mundo, que a unidade da nação era inegociável.

Inteiramente centrado no presente – os antecedentes do 28 de Maio já Ferro os tinha encenado na Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional, recorrendo a artistas a acervos fotográficos[416] -, *Portugal 1934* dá total protagonismo à imagem. Deixando o passado habilidosamente confiado à pedagogia das estatísticas.

Partindo da fotografia, arte a que enganadoramente se atribui objectividade, ali está um "realismo" ideológico que atrai o espectador para *dentro* da imagem e reforça o envolvimento físico com a obra por intermédio de várias páginas desdobráveis. Não se trata, porém, de um mero álbum de imagens. É um *discurso político* visualmente montado, e conceptualmente sustentado por gráficos, orçamentos e fotomontagens dinâmicas que muito devem às experiências de propaganda iniciadas por artistas e cineastas soviéticos, alemães e italianos[417]. Uma obra que, 80 anos depois, haveria de integrar a lista dos melhores *fotolivros* do mundo[418].

Sob direcção de Leitão de Barros (1896-1967), editor do *Notícias Ilustrado* e realizador que conhecia bem os truques de manipulação do espaço numa imagem[419], o

---

415 Ver Manuel Braga da CRUZ, "O Integralismo Lusitano nas origens do salazarismo", *Análise Social*, vol.XVIII, n.º70, 1982, p.137-182. Ver também António Costa PINTO, *Os camisas azuis e Salazar. Rolão Preto e o fascismo em Portugal*, Lisboa: Edições 70, 2014.

416 Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp.14-18.

417 Recordem-se a este propósito as montagens de exposições feitas por El Lissitzky e Herbert Bayer, as perspectivas diagonais das fotografias de Rodchenko, os filmes de Eisenstein e Dziga Vertov ou as já referidas salas da exposição comemorativa dos dez anos da Marcha sobre Roma (1932), inspiradas por sua vez no design do pavilhão soviético na "Pressa" de Colónia (1928) concebido por El Lissitzky. Também em catálogos de exposições oficiais da URSS, Itália e Alemanha se desenvolveu a relação física do leitor/espectador com o objeto livro recorrendo à dobragem das páginas.

418 Foi incluída em 2014 no terceiro volume de *The Photobook: A History* (ed.Phaidon Press) obra de referência mundial editada pelos fotógrafos e curadores britânicos Martin Parr (n.1952) e Gerry Badger (n.1948). Ver Sérgio B.Gomes, "Há mais quatro fotolivros portugueses prestes a entrar no panteão dos melhores do mundo", *Público*, 11/3/2014.

419 Recorde-se que em 1929 Leitão de Barros viajou com António Lopes Ribeiro até Berlim, na época a "maior potência cinematográfica da Europa, possuidora de cinco mil cento e cinquenta salas de

álbum é uma parada de obra feita e acções em curso. Uma espécie de documentário *cinemato-gráfico* que rompe os cânones da edição nacional e não terá paralelo em publicações posteriores. É possível que a sua modernidade tenha gerado resistências dentro do regime, mas sabe-se que teve alcance além-fronteiras. Vendeu em França e no Brasil[420], e foi sendo reapresentado e reapropriado pela própria propaganda do SPN – quando se faz *A Revolução de Maio* para levar à Exposição Internacional de Paris de 1937, o álbum surge com algum destaque numa cena do filme.

Com 42 páginas, 43x32 cm (fechado), impresso em papel de magazine e três encadernações distintas, *Portugal 1934* terá custado ao SPN quase 75 contos. Um valor dez vezes superior ao do álbum *Presidente Carmona* (o primeiro editado por aquele organismo), e equivalente a dois anos de ordenado de António Ferro[421].

Ferro e Leitão de Barros usaram como matéria-prima imagens que já haviam sido publicadas, cedidas por 19 fotógrafos, estúdios e arquivos oficiais[422], e com elas moldaram uma espécie de manifesto do regime. Desconstruindo, descontextualizando e recompondo tudo em novos planos e escalas, criando um retrato multiforme do País.

O que ali está é o Portugal do "ressurgimento", o país que se organiza e progride social e economicamente. Por "falta material de espaço" no álbum, como engenhosamente refere a nota introdutória, mostra-se "apenas o registo" de algumas obras "notáveis"[423]. Fotomontagem, gráficos estatísticos e abreviadas legendas, em português e francês, combinam-se para veicular a narrativa que se constrói.

Três imagens se destacam nas páginas iniciais: a proa de um navio em construção no Alfeite, símbolo do poderio naval como garante da soberania no ultramar; e os retratos individuais de Salazar e Carmona, os líderes do Estado Novo.

---

projecção". Lopes Ribeiro visitaria ainda a Rússia. Ver António Lopes RIBEIRO, "Os filmes de Berlim vistos pelo nosso redactor cinematográfico", *Diário de Lisboa*, 22/5/1929, p.3.

[420] Natasha F.M. Paulino REVEZ, *Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois retratos do país no Estado Novo*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2012, p.77.

[421] O álbum poderá ter custado mais, pois o orçamento inicial referia 200 contos. Ainda sem documentação que o confirme, refere-se o valor pago pelo SPN – Ver N.REVEZ, *op. cit.*, pp.69-71.

[422] Os autores das fotografias que serviram de base ao álbum são enumerados por ordem alfabética: Alvão, A.Rasteiro, João Martins, Dinis Salgado, Ferreira da Cunha, Francisco Santos, Horácio Novais, Joshua Benoliel, José Mesquita, Kodak Limitada, Luiz Teixeira, Pinheiro Correia, Mário Novais, Octávio Bobone, Reinaldo Vaissier, Raúl Reis, Salazar Dinis, Serra Ribeiro e V.Rodrigues. Os "arquivos oficiais de serviços públicos" não são designados individualmente. Ver *Portugal 1934*.

[423] *Portugal 1934*, Lisboa: SPN, 1934.

Tudo o resto será obra da sua acção: a rede de estradas que já liga o litoral ao interior (o "sangue novo no organismo da nação"), a Emissora Nacional, a cobertura telefónica, o instituto de estatística, as finanças equilibradas, o fomento da agricultura e das exportações, a construção de bairros sociais, a assistência pública, o aumento da instrução, o enquadramento da juventude, a renovação dos portos, a recuperação dos monumentos, as representações em exposições internacionais, as Casas de Portugal no estrangeiro, as publicações do SPN, o reequipamento da Marinha, as novas unidades aeronáuticas e a modernização do Exército como garante de soberania na metrópole. A "lição" é clara: Portugal avança com força, disciplina e determinação para o futuro.

Ao império está reservado o maior desdobrável desse *Portugal 1934*: quatro páginas, com 128cm de largura total, como as quatro "partidas do mundo" por onde se espalha a "nação". Mas só África, no centro das inquietações, domina o panorama.

Uma multidão africana ocupa três dessas quatro páginas. Sobre ela, as figuras recortadas e ampliadas em retrato de dois soldados landins, os guerreiros de "feições correctas" da infantaria colonial[424]. Eis como como se apresenta o império de "18 milhões de portugueses", sem distinção de territórios ou etnias, em enunciado curto e número redondo de função unificadora. As medidas do programa ultramarino resumem-se ao lado, num quadro de cinco áreas temáticas: política e administração (a começar pela "realização da ideia imperial pela Carta Orgânica do Império"); finanças; economia; propaganda e, por fim, obra judicial (que refere apenas a "suspensão das remessas de degredados para Angola"). Somente nas secções dedicadas ao império e às "Finanças Equilibradas" se encontram quadros explicativos deste teor. Precisamente os temas que mais fragilizaram a imagem externa do País.

A "actualidade" de *Portugal 1934* reforça-se na sequência de quatro imagens à direita, separadas das anteriores por baionetas. Sem qualquer outra legenda, são imagens da I Exposição Colonial Portuguesa, inaugurada em Junho desse ano no Porto, e mostram o Monumento ao Esforço Colonizador, danças nativas e as "aldeias" da Guiné e de Timor – o único território não africano, note-se, que aqui se representa.

Toda esta iconografia surge trabalhada em cortes, rotações, sobreposições, e planos picados e contrapicados para dar corpo a uma narrativa visual do império no

[424] Ver *Exposição do Mundo Português – Secção Colonial* (pref.Henrique Galvão), S.I.: s.n. [Lisboa: Neogravura], 1940, pp.191-192.

presente. Mas como atrás se disse, o clichés vieram de arquivos. O *Notícias Ilustrado* havia publicado a mesma multidão em 1932, para lamentar os maus resultados desportivos nos Jogos Olímpicos[425], e mostrara os landins a fazer guarda de honra à exposição colonial do Porto[426] - refira-se que as imagens dessa exposição tiveram ampla circulação e que a Domingos Alvão fora concedido o exclusivo fotográfico.

Quanto à capa, também é para ser lida: uma Cruz de Cristo, o título categórico *Portugal 1934* a ocupar quase toda a superfície, e a chancela SPN. Eis uma imagem--síntese desse Estado Novo que procura legitimar-se através de um álbum modernista de propaganda, ficção que é também rosto do país ultramarino que ali se idealiza. Nesse mesmo ano de 1934 Henrique Galvão engendrara para a Exposição Colonial do Porto uma outra imagem nacional, mas em forma de mapa. Portugal agigantava-se ao espelho de si mesmo para provar *não e[ra] um país pequeno*.

[425] Ver Luiz TEIXEIRA, "10 milhões de negros sob o domínio de Portugal e não ganhamos os jogos olímpicos…", *Notícias Ilustrado*, n.º 224, 25/09/1932.

[426] Ver "Abriu a Exposição Colonial - Grande afirmação de soberania do Império Português", *Notícias Ilustrado*, n.º315, 26/6/1934.

2 – EXPOR O IMPÉRIO AQUÉM E ALÉM FRONTEIRAS

Não bastava declarar que *Portugal não e[ra] um país pequeno*, havia que investir numa estratégia de representação que o posicionasse entre as potências coloniais. Que legitimasse essa projecção do império no plano externo e funcionasse simultaneamente como factor de coesão interna. O modo mais imediato e eficaz de o conseguir era através do discurso celebratório das grandes exposições[427].

Ao fabricarem e veicularem uma ordem sistematizadora do real, nestes dispositivos de propaganda de massas joga(va)m os países declaradas ou veladas aspirações políticas em ambiente de festa popular. Herdeiros das exposições industriais e universais surgidas em meados do século XIX, desde 1883[428] que os certames coloniais internacionais se multiplicaram para dinamizar o comércio ultramarino e a diplomacia política e económica, mas também, e não menos importante, para sublinhar identidades nacionais e (no caso dos países colonizadores) justificar junto das opiniões públicas os projectos imperiais.

Portugal foi presença constante desde o começo desses eventos, quer nos de índole colonial quer em exposições universais, mundiais ou internacionais (onde se incluíam secções dedicadas ao ultramar)[429]. A visibilidade e grande popularidade sempre fizeram dessas iniciativas bom pretexto para campanhas de imagem.

A inscrição do império português na esfera pública através dos discursos expositivos centrar-se-á por isso, ao longo deste capítulo, nas principais exposições realizadas, quer no estrangeiro quer em Portugal, entre a instituição da ditadura e a II Guerra Mundial (ainda que, pontualmente, se refiram certames anteriores).

A articulação, que permanecia ainda por estudar numa visão de conjunto, entre essas representações do País permitirá, como veremos, aferir dinâmicas de continuidade e rupturas que marcaram a propaganda ao império nesse período.

---

427 Sobre a importância destes eventos permanece referencial, e amplamente citada em estudos dedicados a exposições, a obra de Marcel GALOPIN, *Les Expositions Internationales au XXe Siècle*, Paris: L'Harmattan, 1997 (sobre o que leva os países a participarem, ver pp.251-260).

428 Apesar das secções coloniais em exposições industriais e universais e da realização de várias exposições intercoloniais desde a década de 1860, é consensualmente considerada como primeira a Exposição Internacional Colonial e de Exportação, que decorreu em Amsterdão em 1883.

429 Ver Maria Helena SOUTO, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, Lisboa: Colibri/IHA, Lisboa: 2011.

Amplificando, por outro lado, as diferenças entre as concepções relativas ao modo como deveria ser construída e apresentada a imagem do Portugal "maior".

Importa sublinhar também que a análise conjunta dessas representações nacionais e do grau de investimento que representaram nos permite aferir quais as prioridades da política externa do regime, em termos de projecção de imagem. Não por acaso, e no curto espaço de dez anos, Portugal vai marcar presença em exposições organizadas por Espanha, Bélgica, França, Itália e Estados Unidos, promover acções de propaganda em Inglaterra e aproximar-se da Alemanha – todos países que interessava ter como aliados ou, pelo menos, como não opositores da causa colonial.

Apesar dos crónicos problemas de suborçamentação e falta de tempo para organizar essas representações nacionais, o que se mostra? Como se mostra? Que outros meios de propaganda se utilizam? Será a retórica portuguesa sempre a mesma ou vai adaptar-se? A quê e como? E que "lições" se retiram? Veremos, pois, como a ditadura vai gradualmente adaptando técnicas e modelos (das recriações de arquitecturas ou "aldeias" aos mapas luminosos e fotomontagens) para representar o País em função das circunstâncias, mas sempre relevando arquétipos identitários.

Através destas exposições se vai também desenhar e, sobretudo, sistematizar a imagética imperial que internamente vai ser testada no Porto em 1934 e que, seis anos mais tarde, terá expoente nas celebrações do Mundo Português. Trabalhada para avivar no presente o lastro de uma tradição multissecular – e que a pouco e pouco também vai fixando o império na "vida habitual" dos portugueses -, essa imagética será cristalizada na "cidade da história" que em 1940 se vai erguer junto ao Tejo.

2.1 – O "Portugal Novo" que a ditadura apresenta ao estrangeiro

O pioneirismo da travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral ajudou a elevar o moral e a aplacar o escândalo nos jornais. Mas a conturbada representação oficial na *Exposição Internacional do Rio de Janeiro* de 1922, destinada a celebrar o centenário da independência do Brasil, deixara mal visto o "pai" Portugal e colocava de novo em dúvida as suas reais capacidades. A operação

custou uma fortuna, teve imensos problemas e saldou-se num gigantesco atraso: o pavilhão nacional só ficou pronto nove meses depois da inauguração do certame[430].

O regime republicano, ainda a lutar pela inscrição da sua imagem, precisava de prestígio e reconhecimento após mais um fracasso negocial para a obtenção de um empréstimo junto da SDN[431]. Ainda assim, tardou a aceitar o convite para participar na *Exposição Ibero-Americana de Sevilha* de 1929[432]. Os problemas financeiros constituíam motivo de peso. Mas na decisão de avançar, oficializada em Março de 1926, terão porventura pesado a polémica provocada pelo Relatório Ross e a exibição do orgulho imperial britânico que em 1924-25 se organizara em Londres[433].

Herdado pela Ditadura Militar com programa já esboçado[434], o compromisso de Sevilha servia de feição a três intentos: a apresentação internacional do novo regime, o estímulo das trocas comerciais, e, naturalmente, o fortalecimento de relações com a Espanha ditatorial de Primo de Rivera – que tinha protectorados em Marrocos e na Guiné, e integrava o Conselho Executivo da SDN, onde Portugal não tinha assento.

A visita de Estado que o Presidente Carmona realizará em 1929 a Espanha ilustra o significado estratégico dessa aproximação, e na agenda oficial incluíram-se visitas (em Outubro) às exposições *Ibero-Americana de Sevilha* e *Internacional de Barcelona*. Ambas destinadas a projectar internacionalmente Espanha e promover a renovação urbanística daquelas cidades, mas de vocação bem distinta: Barcelona

---

430 O Pavilhão de Portugal foi inaugurado a 21 de Maio de 1923.

431 Ver Rui Afonso SANTOS, "Exposições Internacionais", *Dicionário de História do Estado Novo* (dir. Fernando Rosas e J.M.Brandão de Brito), vol.I, p.333.

432 A exposição de Sevilha, planeada desde 1905, foi adiada pela I Guerra Mundial e por sucessivos problemas políticos e financeiros em Espanha. Em 1922 foi ampliada ao Brasil, Portugal e Estados Unidos, alterando-se a designação para Exposição Ibero-Americana. A campanha a favor da participação portuguesa teve forte eco na imprensa (caucionada, entre outros, pelos artistas Jorge Colaço e António Soares e pelo arquitecto Adães Bermudes), e contou com o *lobbying* do embaixador de Espanha em Lisboa, da SGL e da SNBA. A 13 de Março de 1926 foi declarada oficialmente a participação do País. Dois meses depois, a 28 de Maio, foi instaurada a ditadura.

433 Referimo-nos à *British Empire Exhibition*, realizada em Wembley, que reuniu 56 dos 58 países, colónias e territórios sob domínio ou mandato inglês. A inauguração foi presidida pelo rei Jorge V.

434 Em Julho de 1925, várias personalidades – entre as quais, o general Garcia Rosado, o almirante Ernesto de Vasconcelos, o historiador Joaquim Bensaúde, os fundadores da "Seara Nova" Jaime Cortesão (à época, director da Biblioteca Nacional) e António Sérgio, o director do MNAA José de Figueiredo e os pintores Columbano Bordallo Pinheiro e Jorge Colaço – entregaram ao Governo um esboço do programa para Sevilha, que aconselhava o envio dos "mais preciosos Tesouros dos nossos museus, bibliotecas e arquivos", a "exposição de arte retrospectiva e contemporânea, de história e cartografia, bibliográfica, etnográfica, colonial e também industrial, agrícola e comercial" e acções de propaganda cultural que revelassem a "actual orientação nacionalista da nossa arte e literatura". Ver Agostinho de CAMPOS, "Portugal em Sevilha", *Diário de Notícias*, 29/5/1929.

celebrava a indústria e a vida moderna convocando os seus principais agentes; Sevilha evocava a idade de ouro das esquadras de Colombo e estreitava laços com as ex-colónias do Novo Mundo, os Estados Unidos, o Brasil e o velho vizinho peninsular[435].

Portugal só participou a título oficial em Sevilha, descurando o maior potencial de Barcelona e perdendo essa ocasião para contrariar a imagem de "ineficácia, incompetência e desumanidade" frequentemente veiculada pela imprensa da Alemanha e Grã-Bretanha[436] (países que só estiveram presentes na mostra catalã).

A representação nessas exposições, tal como na exposição de Antuérpia de 1930, não deixará de reflectir os condicionalismos de um período em que ainda se mediam as forças internas da ditadura e em que o próprio modelo de administração colonial continuava a gerar discussão. Apesar disso, aí se encontrava já o embrião das políticas de inscrição do império na memória colectiva portuguesa do século XX, com evidentes repercussões na imagética posteriormente formulada.

2.1.1 – O "solar joanino" na *Exposição Ibero-Americana de Sevilha* (1929)

O primeiro ensaio internacional das representações da ditadura foi, como se disse, a *Exposição Ibero-Americana de Sevilha*, realizada no Parque Maria Luísa entre 9 de Maio de 1929 e 21 de Junho de 1930[437]. O catálogo dava conta da ambição:

> "Portugal entra na Exposição de Sevilha como a sua primeira demonstração de que se organiza para a vida moderna [...] A exposição é, efectivamente, uma etapa que marca um ponto de partida [...] Portugal transfigura-se, reintegra-se na intensa obra de cosmopolitismo e de trabalho, normaliza-se dentro das regras modernas de produção, cria para si próprio um prestígio novo. De norte a sul do país, nas suas colónias de

[435] Sobre os objectivos e contradições da *Exposição Ibero-Americana de Sevilha*, ver Luis Ángel Sánchez GÓMEZ, "África en Sevilla: La Exhibición Colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929", *Hispania*, vol. LXVI, n.º 224, septiembre-diciembre 2006, pp.1045-1082. Ver também Maria Teresa Solano SOBRADO, "Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla", Cuadernos de Historia Moderna y Contemporanea – Univ. Complutense, vol. VII, 1986, pp.163-187.

[436] Nuno Canas MENDES, "O Tratado de Versalhes, a SDN e a política ultramarina portuguesa (1910-1926)", conferência na Sociedade de Geografia de Lisboa a 17/11/2010, p.8 – em linha: https://delagoabayword.files.wordpress.com/2010/11/o-tratado-de-versalhes111.pdf [acesso a 12/1/2012].

[437] Com navios da Marinha Portuguesa no Guadalquivir e demonstrações de hidroaviões, o pavilhão português foi inaugurado a 10 de Maio de 1929, pelos reis de Espanha e por Primo de Rivera, na presença do ministro dos Negócios Estrangeiros Quintão Meireles, do embaixador Mello Barreto, membros da comissão organizadora e numerosas personalidades. O ministro das Colónias, Bacelar Bebiano, deslocara-se a África para inaugurar o último troço do caminho-de-ferro de Benguela. O Presidente Oscar Carmona visitaria a exposição em Outubro, depois de ir a Madrid e Barcelona.

> África, nas colónias mais longínquas da Índia e da Oceania, há um impulso de ressurreição [...]"[438]

No espírito unificador que pouco depois o Acto Colonial instituiria, fixara-se um plano comum a cumprir "sem reservas" pelos agentes económicos (destinado a estabelecer a "hegemonia" de certas mercadorias nas praças mundiais[439]), bem como a *integração das colónias no território simbólico* do pavilhão português.

Macau foi a única excepção. As pressões da SDN relativamente ao consumo e tráfico de ópio (com relevo na economia da colónia[440]), a pirataria nas águas da região e as negociações com Espanha de cláusulas proteccionistas da navegação portuguesa para Oriente[441] justificariam esta solução diferenciada de propaganda. Por influência de Jaime do Inso e do então governador de Macau, Artur Tamagnini Barbosa, optou-se pela representação autónoma[442] num pequeno pavilhão, a cargo do diplomata e poeta Félix Horta (1890-1961) e inspirado nos pagodes tradicionais, que seria erguido frente ao pavilhão nacional – localizado em lugar nobre do recinto.

Num evento marcadamente historicista, Portugal ilustrou o presente com a evocação das grandezas de outrora, voltando a apostar na rememoração do barroco joanino como fizera em 1922 no Rio de Janeiro. A escolha não destoava do tom geral. Espanha - que convidara o pintor Almada Negreiros, na altura a viver em Madrid, para decorações na secção de turismo[443]-, ergueu um sumptuoso palácio permanente e pavilhões para os protectorados. O exotismo imperava e entre os 22 países presentes destacavam-se a Argentina e o México com pavilhões de motivos pré-colombianos.

---

[438] *Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha*, Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929, p.4.

[439] A "mensagem" visava sobretudo as grandes companhias que operavam no ultramar - entre elas as companhias majestáticas, às quais em finais do século XIX tinham sido concedidos privilégios de soberania em troca da ocupação efectiva de territórios (como a Companhia do Niassa, extinta em 1929, e Companhia de Moçambique). Ver *Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha*, p.52.

[440] A questão do ópio teve grande relevo na política ultramarina deste período, sendo Portugal reiteradamente acusado de desrespeitar convenções. Em 1927 a exploração da indústria do ópio ficou sob administração directa do Estado, representando "cerca de 25% da receita total de Macau", mas o problema do contrabando manteve-se. Ver Nuno Canas MENDES, "O Tratado de Versalhes, a SDN e a política ultramarina portuguesa (1910-1926)", conferência na Sociedade de Geografia de Lisboa a 17/11/2010, pp.14-16 – em linha: https://delagoabayword.files.wordpress.com/2010/11/o-tratado-de-versalhes111.pdf [acesso a 12/1/2012].

[441] No âmbito de um tratado comercial que acabou por não se concretizar. Ver Jaime do INSO, *China*, Lisboa: Museu Marítimo de Macau/Livros do Oriente, 1999, p.340.

[442] A representação ficou a cargo do Governo da colónia de Macau. Para a comissão executiva foram nomeados o engenheiro Carlos Alves, o capitão Jacinto de Moura e Félix Horta, "encarregado de traçar o projecto". Ver "Macau na Exposição Ibero-Americana de Sevilha", *Boletim da Agência Geral das Colónias*, vol.5, n.º53, Novembro 1929, pp.200-202.

[443] Luís Dias Amado HERRERO, *Ilustração*, n.º84, 16/6/1929, p.20.

Com um pródigo orçamento de 11 mil contos[444] e comissariada pelo coronel de engenharia Silveira e Castro (1877-1962), a representação nacional assentou em velhos modelos. Numa escolha contestada por arquitectos que defendiam já um traço modernista[445], o projecto arquitectónico fora confiado aos irmãos Carlos (1887-1971) e Guilherme Rebelo de Andrade (1891-1969), os autores do pavilhão no Rio[446].

O ênfase dado à história e iconografia dos Descobrimentos foi a nota distintiva do pavilhão português em Sevilha. Ali estava a "demonstração" da posição singular do País, pioneiro da colonização que soubera integrar essa experiência na sua própria tradição. Até os cartazes misturavam figuras regionais com esferas armilares, cruzes de Cristo e quinas. Não se pouparam apoios nem homens[447] para esta demonstração de orgulho patriótico que interessava exibir e estimular. A imprensa aplaudiu o esforço[448] e até o teatro de revista elogiou o trabalho dos operários em Sevilha[449].

Mas o pavilhão gerou aceso debate, tal como sucedera quanto à figura tutelar que o deveria presidir. António Ferro, que por essa altura dava os primeiros passos em funções ligadas à propaganda externa do País[450], defendeu vigorosamente o Infante D.Henrique, que há muito aguardava - e continuaria a aguardar - monumento próprio em Sagres[451]. "*A Exposição Iberoamericana sem um monumento ao Infante D. Henrique seria o mesmo que uma catedral onde faltasse o altar-mor*"[452], argumentou

---

444 "A Exposição Colonial de Antuérpia", *O Primeiro de Janeiro*, 28/6/1930.

445 Jorge SEGURADO, "A Exposição Ibero-Americana", *Arquitectura*, ano1, n.º2, Fev. 1927, p.32.

446 O pavilhão nacional na exposição do Rio de Janeiro de 1922 seria posteriormente replicado em Lisboa como Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII (actual Pavilhão Carlos Lopes). Ver Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998 pp.20-21.

447 Foram instaladas oficinas de "fundição e modelação" no palácio de S.Bento Todo o material foi posteriormente enviado para Sevilha e montado por 400 operários lusos. "*O que não estava bem não se remendava – desfazia-se para se fazer de novo*". Ver entrevista do arquitecto Carlos Rebelo de Andrade a Oldemiro César, "Portugal na Exposição de Sevilha. A hora devida de justiça", *Diário de Notícias*,18/5/1929.

448 "Os nossos operários", *Diário de Lisboa*, 30/5/1929.

449 Foi-lhes dedicado um quadro de *Pó de Maio* – que popularizou a atriz Beatriz Costa (1907-1996) -, encenado no Teatro da Trindade pela Companhia Eva Stachino. Ver *Diário de Lisboa*, 10/6/1929.

450 Como membro da subcomissão de propaganda do comité organizador da Semana de Portugal na Galiza em 1929. Ver *Diário de Lisboa*, 30/5/1929.

451 Desde 1883 que se discutia a construção de um monumento ao Infante D.Henrique no promontório de Sagres. A ideia alimentou vários concursos promovidos pelo Estado Novo (em 1934, 1938 e 1958), que contaram com a participação de numerosos arquitectos, engenheiros e artistas. Já em 1988 seria lançado novo concurso, tendo vencido o projecto *Monumento ao Infante*, do arquitecto João Carreira, alvo de polémica e só parcialmente construído, como veremos no quarto capítulo.

452 António FERRO, "Um monumento ao Infante D.Henrique na Exposição de Sevilha?", *Diário de Notícias*, 1/4/1928.

Ferro no *Diário de Notícias*, contando desde logo com o apoio expresso do Presidente Carmona, do Cardeal Patriarca, do comissário Silveira e Castro e do almirante Gago Coutinho. A ideia vingou, mas sem a glória que o então jornalista desejava[453]: a António Augusto da Costa Mota (sobrinho)[454] encomendou-se uma modesta estátua sedente do Infante; e ao seu tio, o escultor António da Costa Mota, foi confiada a estátua de Camões, pela qual fizera campanha o director do *Diário de Lisboa*[455]. Ambas colocadas no jardim, junto à entrada "de honra" do pavilhão.

A procura de feição iconográfica para os heróis que o regime consagraria tornou-se manifesta em Sevilha. E para lá se enviou também[456], entre outras, a estátua do navegador Zarco que Francisco Franco (1885-1955) concebeu em 1928 para o Funchal - em modelação vigorosa e austera cedo comparada à expressividade dos painéis quatrocentistas de Nuno Gonçalves, e que se convertera em símbolo da escultura modernista e cânone da "idade de ouro" da estatuária nacional[457].

Recorrendo a velhas gramáticas arquitectónicas, o pavilhão era composto por dois edifícios: um de carácter permanente, evocativo das antigas casas senhoriais do século XVIII, onde haveria de funcionar o Consulado de Portugal; e outro temporário, com o triplo do tamanho e um claustro, que lhe estava adossado a tardoz. Ao interior dessa recriação de casa solarenga, elogiada pela "graça diocesana, profana e galante" e considerada um "êxito estético e espiritual"[458], se destinaram os principais testemunhos do passado ilustre da nação. Com destaque para a sua dimensão imperial, evocada designadamente no tecto do Salão Nobre, em painéis decorativos de

---

[453] Ocupando toda a primeira página do jornal (onde fez reproduzir as cartas de apoio do Presidente Carmona, Cardeal Mendes Bello, coronel Silveira e Castro e almirante Gago Coutinho), António Ferro considerou uma "iniciativa patriótica" a realização de uma subscrição pública para erigir permanentemente em Sevilha uma estátua em bronze do Infante D.Henrique, a colocar na rotunda que rematava a Avenida de Portugal. Defendia ainda que a representação nacional preenchesse toda essa avenida, com um pavilhão e várias "construções sumárias mas decorativas" que dessem "o perfume das nossas aldeias, reflexos da nossa arte e da nossa vida". Ver António FERRO, "Um monumento ao Infante D.Henrique na Exposição de Sevilha?", *Diário de Notícias*, 1/4/1928.

[454] Escultor que já trabalhara nas decorações dos pavilhões nacionais nas exposições do Panamá e Rio de Janeiro, e que integrou o júri do projecto arquitectónico para Sevilha.

[455] Amparo Graciani GARCÍA, "Escultura Ornamental del Pabellón Nacional Portugués en la Exposición Iberoamericana", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 8, 1995, p.466.

[456] Após campanha do *Diário de Notícias*. Ver Amparo Graciani GARCÍA, *op. cit*, pp.462-464.

[457] Ver José-Augusto FRANÇA*, A Arte em Portugal no Século XX,* Lisboa: Bertrand, 1991 [3ª ed.], p.261.

[458] Antonio de Hoyos y VINENT, "En la Exposicion de Sevilla: El remanso espiritual", *ABC*, 18/7/1929.

Martinho da Fonseca e Varela Aldemira[459] que alegoricamente representavam "as quatro partes do mundo" da expansão colonial portuguesa[460].

Num gesto de diplomacia cultural hoje impensável[461] – mas que à época era corrente e dava conta da importância conferida a tais eventos -, Portugal mostraria também no seu pavilhão em Sevilha, em exposição própria, tesouros do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), como os painéis de S.Vicente, a custódia manuelina de 1503, as tapeçarias de Pastrana[462] ou contadores indo-portugueses[463]. Não como "mero repositório para ensinamento doutrinário" mas "santuário de relíquias veneráveis"; e prova tanto do "reflexo que os descobrimentos e as conquistas trouxeram à arte portuguesa" como da influência desta nos territórios conquistados[464].

A ambição de divulgar as "actividades civilizadoras"[465] portuguesas levou a que às colónias se concedesse a maior secção do edifício temporário, onde se acomodaram produtos de cerca de 500 expositores[466]. Porém, e como então ainda se fazia, não houve qualquer lógica discursiva. Conservas, cereais, peles, marfins, animais embalsamados, minérios, sedas, adornos, cafés e tabacos misturaram-se nas

---

[459] Oldemiro CÉSAR, "Foi ontem inaugurado pelos reis de Espanha o pavilhão português", *Diário de Notícias*, 12/5/1929.

[460] Luís Dias Amado HERRERO, "A Exposição de Sevilha: O Pavilhão de Portugal. Breves notas sobre as suas decorações – ideias sobre turismo", *Ilustração*, n.º87, 1/8/1929, p.18.

[461] Dadas as restrições impostas à circulação de Bens de Interesse Nacional conservados em museus tutelados pelo Estado (Decreto-Lei 19/2006, de 18 de Julho). Essa classificação dos "tesouros nacionais" decorreu, como é sabido, da polémica suscitada pelo roubo de seis jóias da coroa portuguesa, em Dezembro de 2002, que tinham sido cedidas para uma exposição internacional no Museu de Haia, na Holanda.

[462] Recorde-se que as quatro tapeçarias ditas "de Pastrana" (cada uma com quatro metros de altura por dez de largura) foram encomendadas por D.Afonso V e tecidas nas oficinas flamengas de Tournai, mas, por razões ainda hoje não explicadas, em 1532 estariam já em Espanha, sendo mais tarde cedidas pelos duques do Infantado à Colegiada de Pastrana, na província de Guadalajara. Oliveira Salazar tentou recuperá-las, sem êxito. Em Portugal existem cópias que se fizeram na década de 1930, e que se encontram no Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães.

[463] Peças apresentadas no âmbito da *Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos,* que decorreu entre Outubro de 1929 e 31 de Janeiro de 1930 e foi comissariada por José de Figueiredo, director do MNAA. A exposição fez parte das celebrações da Semana Portuguesa em Sevilha, organizada de 3 a 9 de Outubro de 1929, que incluiu uma tourada de gala, concertos da Orquestra Sinfónica Portuguesa e da banda da GNR, uma conferencia do maestro Francisco de Lacerda, festas populares e eventos desportivos. Ver *Ilustração* n.º 94, 16/11/1929, pp.33-34.

[464] José de FIGUEIREDO, Portugal em Sevilha: Catálogo da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos, s.l.: s.n., 1929, pp.3-7.

[465] Luís Dias Amado HERRERO, "A abertura da Exposição Ibero-Americana de Sevilha", *Ilustração*, n.º82, 15/5/1929, p.12.

[466] O catálogo do pavilhão refere 499 expositores, o catálogo da exposição refere 691. Ver Juan J. Cabrera NIEVES, "Pabellón de Portugal" - em linha: http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com/2010/04/pabellon-de-portugal.html [acesso a 30/11/2011].

três salas com fotografias, gráficos e maquetas de obra feita ou projectada. A par de obras de arte negra que, segundo José de Figueiredo (1872-1937), director do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), incluía "esculturas de pretos anónimos, bem superiores às de alguns escultores brancos conhecidos e apreciados"[467].

As potencialidades do império condensaram-se, assim, num mostruário exaustivo. Pontuado por decorações figurativas de registo academizante - como as que nessas três salas das colónias representavam actividades agrícolas e portuárias, cenas de evangelização e grupos de colonos ou indígenas, em obras assinadas, entre outros, pelo pintor e ceramista Jorge Colaço[468] (Marrocos 1868-Caxias 1942).

O *design* de exposições, que o polifacetado artista russo El Lissitzky (1890-1941) introduzira um ano antes na exposição *Presse* de Colónia, era arrojo que ali não cabia. E isto apesar de em Sevilha terem colaborado vários artistas modernistas[469] - que no *I Salão dos Independentes* (1930) reivindicariam a diferença entre "novos" e "velhos" e a "renovação da mentalidade portuguesa"[470]. Segundo a crítica, houve até no pavilhão de Portugal em Sevilha mais pintura de *atelier* do que propriamente decoração [471] . A excepção terá sido Jorge Barradas, um "grande artista contemporâneo"[472], autor dos painéis com cenas rurais e pitorescos citadinos que ornamentaram o Salão de Festas[473] - onde se exibiram os documentários coloniais encomendados pela Agência Geral das Colónias, já referidos no capítulo anterior.

A Ditadura Nacional compreendera a importância deste seu primeiro retrato, quer para *fora* quer para *dentro* do País: ao conceder apenas ao repórter Serra Ribeiro,

---

[467] Segundo José de Figueiredo. Ver "Os artistas portugueses em Sevilha", *Diário de Notícias*, 27/5/1929.

[468] Jorge Colaço (1868-1942) encarregou-se das decorações alusivas a São Tomé. Ver "Notas e impressões do nosso enviado especial", *Diário de Notícias*, 11/5/1929.

[469] A Exposição de Sevilha é citada na "genealogia" do modernismo português incluída no catálogo do I Salão dos Independentes (p.33), que refere as colaborações de Lino António, Abel Manta, Jorge Barradas, António da Costa e Rui Gameiro, embora nas decorações do pavilhão tenham também participado Jorge Barradas, o cineasta Leitão de Barros e o escultor Martins Barata.

[470] *Apud* José-Augusto FRANÇA, *op. cit*., p.195.

[471] Luís Dias Amado HERRERO, "A Exposição de Sevilha: O Pavilhão de Portugal. Breves notas sobre as suas decorações – ideias sobre turismo", *Ilustração*, n.º87, 1/8/1929, p.20.

[472] *Idem*, *ibidem*, p.18.

[473] Também José de Figueiredo teceu grandes elogios a Jorge Barradas, sugerindo até inclusivamente que o Salão de Festas fosse "depois transportado para Lisboa e a parte arquitectónica dos irmãos Andrade realizada com material mais nobre". Ver "Os artistas portugueses em Sevilha", *Diário de Notícias*, 27/5/1929.

numa opção muito contestada, o registo de imagens do interior do pavilhão[474], conseguiu controlar as imagens que a imprensa replicou. Assim remetendo para o campo da palavra a descrição do que se mostrou, o que mais eficazmente conferia dimensão aurática à "mensagem"[475] que por via da fotografia se pretendeu comunicar.

O elevado investimento na campanha de Sevilha – que passou também pela propaganda editorial[476] e turística[477] -, não teve, no entanto, a ambicionada repercussão internacional. Quer porque o número de visitantes ficou aquém das expectativas[478] quer porque em Barcelona se concentravam todas as atenções da imprensa europeia. Ainda assim, os resultados agradaram ao Governo, pois ao mesmo comissário (que entretanto declinava o convite para ministro do Comércio) seria confiada a participação na *Exposição Colonial Internacional de Paris* de 1931. Como então sintetizou António Ferro, a *máscara* que Portugal levou a Sevilha já não era a "de um país que sofr[ia]", mas a de uma "pátria que espera[va], serenamente, a hora certa" e que estava pronta para a "ressurreição"[479].

2.1.2 – O "stand" de feira na *Exposição Internacional de Barcelona* (1929)

Em absoluto contraste com a "embaixada" sevilhana, Portugal não teve pavilhão oficial na *Exposição Internacional de Barcelona*, que se realizou no Parque de Montjüic entre 19 de Maio de 1929 e 15 de Julho de 1930. E António Ferro não deixou de assinalar o erro estratégico:

> "Portugal em Sevilha, pelo menos, deixou de ser o país das revoluções, para ser o país que levantou, em meia dúzia de meses, o lar mais acolhedor da Exposição. Mas Sevilha é apenas um grande conselho de família. Barcelona é o mundo, a Sociedade das Nações. Era um sacrifício para o país mas um sacrifício compensado. A política salvadora do Dr. Oliveira Salazar tende, acima de tudo, a levantar o nosso crédito.

---

474 Luís Dias Amado HERRERO, "A Exposição de Sevilha. O Pavilhão de Portugal", revista *Ilustração*, n.º87, 1/8/1929, pp.19-20.

475 Sobre este assunto ver Roland BARTHES, "The Photographic Message", *Image-Music-Text*, London: Fontana Press, 1977, pp.15-31.

476 A Imprensa Nacional editou, entre outras, as brochuras: *Os Lusíadas* (por José Maria Rodrigues), *As Navegações dos Portugueses* (Henrique Lopes de Mendonça), *As Colónias* (Ernesto de Vasconcelos), *A Escultura* (João Barreira), *A Arquitectura em Portugal* (Reinaldo dos Santos), *A Música em Portugal* (Luís de Freitas Branco), *Ourivesaria Portuguesa* (João Couto) e *Arquivo Nacional da Torre do Tombo* (António Baião). Ver "Materia: Portugal / Fecha: 1929" em *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliografico Español*, em linha: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/bibliotecas/mc/ccpb/portada.html [acesso a 12/12/2011].

477 Que incluía, nomeadamente, dispensa de vistos consulares de curta duração e isenções alfandegárias. Ver *Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha*, pp.193-195.

478 Ver Rogério PEREZ, "Acabou a Exposição de Sevilha", *Diário de Lisboa*, 24/6/1930.

479 António FERRO, "Portugal em Barcelona", *Diário de Notícias*, 4/6/1929.

> Uma participação inteligente, forte, bem orientada, numa exposição internacional é sempre um grande avanço no caminho do crédito. E desta forma a nossa ida oficial a Barcelona podia caber, perfeitamente, dentro do admirável programa do sr. ministro das Finanças."[480]

Enviado a Barcelona um mês após ter entrevistado Primo de Rivera em Madrid, Ferro dirigia-se assim ao homem mais poderoso do Governo para lhe recordar o "crédito" político associado às exposições internacionais, e a diferença entre brilhar em "família" ou na "Sociedade das Nações". Não era caso para menos. Estima-se que a inauguração da exposição de Barcelona tenha atraído "mais de quinhentas mil pessoas"[481], e entre os países participantes incluíam-se Inglaterra, França, Itália, Holanda, Bélgica, Estados Unidos e a Alemanha weimariana.

Ao confiar à iniciativa privada a participação portuguesa, Lisboa adiava o confronto oficial neste eventos de carácter vincadamente moderno. Tendo enviado apenas o ministro dos Negócios Estrangeiros e um navio de guerra à inauguração, e patrocinado a presença de obras de arte numa exposição[482] e a ida de 40 professores ao Congresso Luso-Espanhol para o avanço das ciências[483].

Na "tecnoteca" de Montjuïc, a secção portuguesa resumiu-se a um simples *stand* de dois pisos no Pavilhão Meridional, edifício comparado a uma garagem "com traves à vista e tecto de zinco"[484], já afastado da área nobre e destinado a produtos que não cabiam nos pavilhões nacionais ou temáticos. Organizada pela Câmara de Comércio Portuguesa em Barcelona e dirigida pelo seu presidente, Albano Moreira da Silva, ali se partilhou espaço com automóveis e frigoríficos americanos, móveis italianos e maquinaria francesa[485]. Pobre e parca na decoração[486] – leia-se alguns gráficos, fotografias e cartazes turísticos -, não passou de um pequeno mostruário

---

[480] *Idem*, *ibidem*.

[481] Ver "A Exposição Internacional de Barcelona", *Diário de Notícias*, 20/5/1929. Refira-se, porém, que é quase impossível determinar com rigor o número de visitantes destes eventos, seja pelas visitas em dias sucessivos seja pelas estimativas que se faziam a partir de uma média fixada em determinado dia e hora. Nesse sentido, sempre que possível referiremos a quantidade de bilhetes vendidos.

[482] Referimo-nos a uma mostra que reuniu obras de 13 países, seleccionadas por um comité presidido pelo crítico de arte espanhol José Francés. De gosto conservador, essa exposição incluiu telas de Falcão Trigoso e Joaquim Lopes, retratos de Columbano e António Carneiro, *O Fado* de Malhoa, aguarelas de Roque Gameiro e esculturas de João Silva, Anjos Teixeira e Sousa Caldas. Ver "Exposição Internacional de Barcelona. Inauguração da exposição de pintura", *Diário de Notícias*, 30/5/1929, p.5.

[483] "A Exposição Internacional de Barcelona", *Diário de Notícias*, 20/5/1929.

[484] Artur PORTELA, "Portugal na Exposição de Barcelona", *Diário de Lisboa*, 23/5/1929.

[485] Ver *La Vanguardia*, Barcelona, edições de 21/9/1929, 6/10/1929 e 26/10/1929.

[486] S.de LLINAS, "Palacio Meridional Portugal", *La Vanguardia*, 15/9/1929.

comercial. Ferro, em breve elogio de circunstância, comparou o espaço a "um arraial português com tintas de feira e romaria"[487]. Outro jornalista diria: "*Sevilha levou-nos tudo. Os grandes expositores, toda a actividade, e até mesmo certo encanto e harmonia que nestes acontecimentos internacionais é preciso não descurar*"[488].

Barcelona queria celebrar a vida moderna mas, à excepção de um ou outro pavilhão estrangeiro (como o da Alemanha, do arquitecto Mies van der Rohe), pouca expressão terá dado aos movimentos de vanguarda, incluindo os espanhóis[489]. A reforma urbanística seria a grande marca deixada pela exposição, que abriu com muito ainda por acabar e fechou já depois do prazo estimado. E dado o âmbito deste trabalho nada mais caberia aqui a referir. Não fosse o modo como essa reinvenção da cidade[490] e a atracção mais popular do certame impressionaram António Ferro.

Foi no Pueblo Español, e não no faustoso Palácio Nacional de Espanha[491], que Ferro encontrou a mais "admirável parada de nacionalismo" e o "*catálogo vivo duma pátria*"[492]. À semelhança do que Paris fizera na Exposição Universal de 1889[493], e na esteira das definições e sínteses que os nacionalismos procuraram na arquitectura tradicional, também Barcelona recriara um povoado "típico" com "monumentos" de várias regiões e épocas. O potencial propagandístico, turístico e iconográfico era por demais evidente, como se comprovaria pela sobrevivência e atracção do modelo[494]. E, para o que nos interessa, pela sua adaptação portuguesa (embora em escalas e moldes substancialmente diferentes) nas aldeias que em 1940 se encenaram para a *Exposição do Mundo Português* e, em Coimbra, no *Portugal dos Pequenitos*, como veremos.

---

[487] António FERRO, "Visita do Rei de Espanha à secção portuguesa", *Diário de Notícias*, 26/5/1929.

[488] Artur PORTELA, "Portugal na Exposição de Barcelona", *Diário de Lisboa*, 23/5/1929.

[489] Cristina Almeida RIBEIRO, *Barcelona 1929*, Lisboa: Expo'98, 1995, p.25.

[490] "A Exposição de Barcelona não é nem quer ser um teatro de papel: é o monumento que Barcelona está levantando a si própria". Ver António FERRO, "A Exposição de Barcelona e o milagre da Catalunha", *Diário de Notícias*, 21/5/1929. Alguns excertos deste artigo foram já citados pela jornalista Cristina Almeida RIBEIRO, *Barcelona 1929*, Lisboa: Expo'98, 1995.

[491] Com salão para 15 mil pessoas, sala do trono, mármores, escadarias e decorações de paço real, este pavilhão (hoje Museu Nacional de Arte da Catalunha) não arrebatou António Ferro, que lhe reconheceu apenas a "harmonia suprema dos contrastes". Ver António FERRO, "A Exposição de Barcelona e o milagre da Catalunha", *Diário de Notícias*, 21/5/1929.

[492] António FERRO, *idem*, *ibidem*.

[493] Cristina de Almeida RIBEIRO, *op.cit.*, p.42.

[494] Actualmente conhecido pela designação catalã de Poble Espanyol, aí rodou André Malraux muitas das cenas exteriores de *Espoir (Sierra de Teruel)*, a adaptação cinematográfica do seu romance homónimo, filme que começou a ser rodado em 1938 com apoio do governo republicano espanhol mas que só estreou em 1945. O recinto, com 117 edifícios à escala real distribuídos por 42 mil metros quadrados, é hoje um "museu arquitectónico" ao ar livre, continuando a ser uma das principais atracções de Barcelona e a oferecer animação turística e cultural permanente.

2.1.3 – O armazém na *Exposição Internacional Colonial de Antuérpia* (1930)

O investimento na exposição de Sevilha reduzira a margem para preparar a presença noutra mostra que com ela, e com a exposição de Barcelona, acabou por coincidir: a *Exposição Internacional Colonial, Marítima e de Arte Flamenga*, realizada em Antuérpia de 26 de Abril a 4 de Setembro de 1930. Disso mesmo se queixando[495] o republicano Armando Cortesão (1891-1977), engenheiro agrónomo, administrador colonial e, à época, director da AGC, nomeado comissário da representação oficial apenas quatro meses antes da inauguração.

Portugal fora convidado em 1927 para a exposição que celebrava o centenário da Independência da Bélgica[496], e que contaria com 23 países estrangeiros, entre os quais, Inglaterra, França, Itália, Holanda e Brasil. O evento era colonial, a Bélgica tinha o Congo a fazer fronteira com Angola e as suas relações políticas e comerciais[497] com Portugal, apesar de históricas, andavam tremidas. Apesar disso, Lisboa demorou dois anos a decidir participar. A ditadura enfrentava grande agitação, sucedendo-se à esquerda e à direita as tentativas de golpes militares e revoltas civis, as manifestações e a contestação às políticas do Terreiro do Paço, fracturado também por divergências quanto à questão colonial e ao financiamento externo. O *lobbying* na imprensa e junto do Governo[498] terá influenciado o sim ao convite, mas a exposição colonial de Paris já se anunciara e para aí se reservavam estrategicamente os recursos.

Sem orçamento para construir pavilhão próprio – os 750 contos deveriam "custear todas as despesas"[499] –, e na dependência directa do Ministério das Colónias, Armando Cortesão alugou parte de um "*hall*" destinado a maquinaria e produtos agrícolas[500]. Na realidade, não passava de um armazém com tecto e paredes de zinco e

---

[495] Nomeadamente em discursos, cujo teor a imprensa da época reproduziu, e no relatório oficial entregue ao Governo no ano seguinte, onde também lamenta as "prolongadas hesitações" para a sua nomeação. Ver Armando Zuzarte CORTESÃO, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa: Ministério das Colónias, 1931.

[496] Planeada desde 1914, a exposição estava prevista para 1920 mas foi adiada pela Grande Guerra. A inauguração foi posteriormente reagendada para coincidir com as comemorações da independência da Bélgica e a remodelação do Porto de Antuérpia.

[497] Antuérpia era, em 1930, um importante centro de importação de produtos portugueses no Norte da Europa, designadamente, de cortiça, conservas e vinho.

[498] Nomeadamente, por parte do Conde Baudouin de Lichtervelde, ministro da Bélgica em Lisboa; de Alfredo de Oliveira, então ministro de Portugal em Bruxelas, e do Conde de Penha Garcia, presidente da Sociedade de Geografia de Lisboa. Ver Armando Zuzarte CORTESÃO, *op. cit.*, p.15.

[499] Decreto n.º 17.717, de 6 de Dezembro de 1929.

[500] O pavilhão era dedicado a exposições temporárias de floricultura, horticultura, maquinaria agrícola, leitaria e avicultura, e estava situado em frente à "Granja Eléctrica Modelo", no percurso para a

"chão de terra solta"[501]. Com o projecto confiado a Félix Horta, que concebera o Pavilhão de Macau em Sevilha, montaram-se paredes divisórias, acessos independentes e uma pérgula para degustação de vinhos, adossando ao exterior falsas fachadas *art déco* que ostentavam o nome do País e das oito províncias ultramarinas, o emblema do comissariado e um letreiro luminoso a dizer "colónias portuguesas".

Mais uma vez, o Infante D.Henrique e Camões foram as figuras tutelares eleitas para o exterior, em estátuas esculpidas por Costa Mota (tio) e descritas por um hebdomadário belga como "bonecos tristes" feitos em "barro com um metro de altura"[502]. Instalando-se entre ambas uma réplica, feita por João da Silva, do padrão colocado em 1483 por Diogo Cão no cabo de Santa Maria (Angola)[503].

O cunho "científico" que Armando Cortesão pretendeu imprimir à secção portuguesa – e que reivindicou como inédito nas representações do País – apostava mais na "eficaz propaganda" do próprio sistema de administração colonial (das obras públicas, agricultura, saúde e ensino à justiça, transportes e missões religiosas) do que na "grande abundância de amostras de produtos ou copiosa profusão de artefactos indígenas e manipansos" [504]. Portugal, dizia, apresentava-se na Bélgica sem "grandezas de fidalgo arruinado" mas com "decência e dignidade"[505].

Numa exposição em que as grandes atracções foram o Palácio do Congo, as reconstituições arquitectónicas da "velha Bélgica" e os divertimentos do Luna Parque, o comissário desvalorizou o "grande público mais ou menos ignorante que visita as

---

igreja onde se exibiu arte flamenga. Segundo o comissário, tratava-se de um espaço com visibilidade.

[501] Armando Zuzarte CORTESÃO, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa: Ministério das Colónias, 1931, p.30.

[502] O jornal em questão foi o *Haagsche Post*, citado pelo jornal *O Comércio do Porto* de 26/9/1930, em artigo reproduzido no *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa: Ministério das Colónias, 1931, p.263.

[503] Armando Zuzarte CORTESÃO, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa: Ministério das Colónias, 1931 p.134. Também conhecido como padrão de S.Agostinho, tem gravada a data 1482, foi colocado em Agosto do ano seguinte a sul do Lobito, sendo o segundo dos quatro marcos de possessão portuguesa que Diogo Cão deixou na costa ocidental africana. A réplica exibida em Antuérpia foi modelada a partir do original – preservado na Sociedade de Geografia de Lisboa – e depois exibida em Paris. Foi mais tarde oferecida ao Museu de Tervuren (dedicado ao Congo Belga), nos arredores de Bruxelas.

[504] *Idem*, *ibidem*, p.17.

[505] *Idem*, *ibidem*.

exposições apenas para se distrair ou por mero espírito de curiosidade"[506]. Queria, ao invés, atrair visitantes "cultos" e interessados em assuntos coloniais.

Só que a velha metodologia empregue esteve longe de corresponder ao cartão de visita actualizado que se impunha. A "técnica do reclamo moderno" não teve ali qualquer expressão e, apesar de ter exibido a maquete mecânica do Caminho de Ferro de Benguela que já se levara a Sevilha, no seu extenso relatório final Armando Cortesão bem lamentou não ter apresentado maquetas animadas, gráficos luminosos, dioramas e panoramas[507] como os que viu noutros pavilhões. A verdade é que nem sequer recorreu ao trabalho de artistas plásticos para decorar o *hall* português.

Embora Portugal tenha "ilustra[do] a força da tradição como valor colonizador"[508], como escreveu a imprensa belga, o modelo era demasiado datado. À entrada exibiam-se pergaminhos e cartas autógrafas de D.Manuel I e Afonso de Albuquerque, bandeiras das expedições de Capelo, Ivens e Serpa Pinto, e o sextante de Gago Coutinho. Nas estantes que ordenavam diagonalmente o espaço havia obras dos Concursos de Literatura Colonial, mapas, maquetes e gráficos estatísticos[509] produzidos pela AGC, "fotografias, aguarelas, desenhos, miniaturas, reduções, publicações, artefactos e artes indígenas"[510]. Ao fundo, um arco "manuelino" em corda. E embora dispondo melhor os produtos das companhias e expositores privados, o que se viu foi um "mostruário comercial que cansa[va] a vista sem a deleitar"[511].

Faltava ali o "sentido cinematográfico" que animou a exposição de Antuérpia, como concluiu o jornalista Norberto Lopes, toda ela "um admirável documentário" destinado a "*meter pelos olhos dentro*, sem grande esforço de compreensão, aquilo que se pretend[ia] levar ao conhecimento de milhares de visitantes no domínio da actividade artística, colonial ou marítima de cada povo"[512].

---

[506] *Idem,ibidem*, pp.24-25.

[507] Armando Zuzarte CORTESÃO, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa: Ministério das Colónias, 1931, p.32.

[508] Artigo do jornal *L'Action National* de 22/5/1930, *apud* Armando Z. CORTESÃO, *ibidem*, p.270.

[509] Sob a direcção de Vítor Ventura Ferreira. Ver *Diário de Notícias* de 26/5/1930.

[510] Armando Zuzarte CORTESÃO, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa: Ministério das Colónias, 1931, p.52.

[511] Norberto LOPES, "O sentido cinematográfico da Exposição de Antuérpia", *Kino. Grande Semanário Português de Cinematografia*, nº7, ano 1, Lisboa, 12/6/1930, p.4.

[512] *Idem*, *ibidem*.

Paradoxalmente, nem aos filmes de propaganda colonial encomendados pela AGC foi dado destaque. A projecção no cinema do recinto "custava caro" e Armando Cortesão desistiu da ideia, alegando que quase todos os países haviam feito o mesmo:

> "A Exposição tinha tanta coisa de interessante para ver que o público não se ia meter dentro duma sala com um conforto mínimo, para ver fitas de propaganda que só habitualmente se toleram intercaladas com outras. Dava-se em Antuérpia o que se dava no cinema do Pavilhão de Portugal na Exposição de Sevilha: salvo casos excepcionais, havia meia dúzia de pessoas a ver as fitas, quando havia..." [513]

Parco e discutível foi ainda o programa das Jornadas Portuguesas da Exposição, realizadas duas semanas após o fecho do certame[514] e limitadas a uma conferência de Norton de Matos[515] e dois recitais de piano por Viana da Mota. É certo que outras manifestações decorreram em Antuérpia – como a apresentação de pinturas do Museu Nacional de Arte Antiga na *Exposição de Arte Flamenga*[516] -, mas sem qualquer intervenção do comissariado. Além do pavilhão, as acções de propaganda de Cortesão limitaram-se à organização de jantares oficiais, visitas de jornalistas lisboetas[517], e edição do catálogo, várias publicações[518] e uma medalha que promovia o turismo com um verso d'*Os Lusíadas,* a Torre de Belém e uma minhota[519].

O comissariado calculou que a secção portuguesa foi vista por "mais de dois milhões" de pessoas (ou seja, um terço das que terão entrado no recinto, mas a contagem não é de fiar[520]), com destaque para os reis da Bélgica, o marechal Hubert

---

[513] Armando Zuzarte CORTESÃO, *op. cit*., p.133.

[514] As "Jornadas Portuguesas da Exposição" decorreram entre 22 e 25 de Setembro de 1930.

[515] A conferência "La Formation de la Nation Portugaise envisagée au point de vue colonial" foi publicada depois no *Boletim da AGC* (nº64, Outubro 1930) e em separatas para oferta.

[516] A participação nesta exposição foi comissariada por José de Figueiredo, diretor do MNAA – ver Armando Zuzarte CORTESÃO, *op. cit.*, p.216. Também sem intervenção do comissariado levaram--se especialistas ao Congresso de Agricultura Tropical; exibiram-se documentos, móveis e pinturas relacionados com Portugal no Pavilhão da Cidade de Antuérpia, e organizou-se um jogo de futebol Bélgica-Portugal.

[517] Participaram nos actos oficiais Augusto de Castro, ministro de Portugal em Bruxelas, e Aristides de Sousa Mendes, então cônsul em Antuérpia. Entre os jornalistas convidados incluíam-se Oldemiro César, Luiz Teixeira, Norberto Lopes, Paulo Osório (presidente do Comité Internacional da Imprensa Colonial) e o fotógrafo Joshua Benoliel. *O Século* fez um número especial sobre a exposição.

[518] Caso de uma colecção de monografias sobre as colónias (com textos de Ruy Mayer, em francês e inglês, e ilustrações de Raquel Gameiro Ottolini); e da brochura *L'Expansion des Portugais dans l'Histoire de la Civilization*, escrita pelo historiador Jaime Cortesão e ilustrada por Roque Gameiro.

[519] Foram cunhadas 50 medalhas em prata e 450 em bronze para oferecer a visitantes importantes, encomendas a João da Silva. Ver Armando Zuzarte CORTESÃO, *op. cit.*, p.131.

[520] Segundo o comissário, calcularam-se os visitantes da secção portuguesa "contando em dias sucessivos, e em diversas alturas da exposição, o número de visitantes que entravam num quarto de hora, e isto em todas as horas que a nossa secção esteve aberta, ocasião havendo em que entravam

Lyautey (administrador de Marrocos e comissário-geral de França na exposição de 1931), o coronel Silveira e Castro e o pintor Almada Negreiros[521]. Porém, os números e os elogios de circunstância não apagaram as violentas críticas.

A presença em Antuérpia chegou a ser considerada uma "vergonha nacional"[522]. Cortesão ainda tentou, em vão, defender-se publicamente e junto de Salazar, culpando a falta de tempo e dinheiro. Sugerindo até, note-se, a criação de um organismo que coordenasse estas representações e racionalizasse os recursos:

> "Este assunto das exposições internacionais carece presentemente duma técnica e duma experiência que só se consegue com uma organização permanente e um pessoal treinado e competente. (...) Portugal não pode deixar de aparecer nestas manifestações internacionais [...] e assunto tão importante, em que se empenha o bom nome da Nação, não pode estar eternamente sujeito aos acasos de momento e à improvisação da última hora que, com raríssimas excepções, poderão convir."[523]

Cortesão tinha razão nesse ponto. E a ele se deveu a primeira tentativa, ainda que desarticulada, de introduzir alguma modernidade arquitectónica e pragmatismo discursivo num pavilhão nacional. Mas a sua prestação, queixas continuadas e, porventura, passado político ditaram o seu afastamento da *Exposição Colonial de Vincennes* (que começara a preparar) e da Agência Geral das Colónias. O seu modelo de representação colidia com o espírito centralizador do Acto Colonial[524] e o comissariado foi entregue a Silveira e Castro, que advogava um sentido unitário e já dera provas em Sevilha. Quanto ao organismo sugerido, Salazar criá-lo-ia em 1933[525] mas com mais amplas funções, e sob sua alçada. E entregou-o a António Ferro.

---

mais de mil visitantes em cada quarto de hora". Ver Armando Zuzarte CORTESÃO, *op. cit.*, p.31 e p.145.

[521] *Idem, ibidem,* pp.145-151.

[522] *Idem*, *ibidem,* p.170.

[523] *Idem, ibidem,* pp.171-172.

[524] Ligado à preparação da Exposição de Vincennes desde 1927, Armando Cortesão integrou a respectiva comissão nomeada a 19/12/1930, constituída pelo Conde de Penha Garcia (presidente), almirante Ernesto de Vasconcelos, Henrique Monteiro de Mendonça, coronel Silveira e Castro e Lopo Vaz de Sampaio e Melo. Encarregue de elaborar o plano da participação portuguesa, Silveira e Castro defendeu um modelo de exibição centralizador. Cortesão, em discordância, apresentou um segundo plano que dava "individualidade própria" às colónias. O Comissariado da Exposição de Paris, criado pelo Decreto n.º 18.475 de 17 de Junho de 1930, ficaria sob tutela do Ministério das Colónias e na dependência da Agência Geral das Colónias, mas uma rectificação publicada no Diário de Governo de 27/6/1930 retiraria a confiança àquele organismo, passando o Comissariado a depender da Secretaria Geral do referido ministério. Ver Armando Zuzarte CORTESÃO, *op. cit*, pp.249-251.

[525] Decreto-Lei n.º 23 054, de 25 de Setembro de 1933.

2.2 – Tradição e nacionalismo na *Exposição Colonial de Paris* (1931)

A primeira operação concertada de política e propaganda externa da Ditadura Nacional, já com Salazar nas Finanças, foi na *Exposição Colonial Internacional de Paris*, que decorreu de 6 de Maio a 15 de Novembro de 1931 no parque de Vincennes.

A aproximação estratégica a França prendeu-se com a entrada de Portugal no Conselho da SDN[526] e com o estabelecimento de acordos comerciais[527], e não por acaso foi inaugurada por essa altura em Paris a primeira Casa de Portugal no estrangeiro[528], pouco antes de ser criada a congénere de Londres[529]. Dias antes do encerramento da exposição, que Armindo Monteiro visitou após ter sucedido a Fernando Branco como ministro dos Negócios Estrangeiros, foi anunciada a criação de um comité franco-português para analisar a crise económica nas colónias[530].

Para o regime de Lisboa - que com atraso mas, simbolicamente[531], inaugurou a secção nacional a 28 de Maio -, Vincennes foi pretexto para uma *missão de charme* em larga escala (que se estenderia ao Brasil[532]). Pretendia-se demonstrar que o País entrava "numa nova era de cooperação colonial"[533] e encetar contactos a alto nível em matéria de "política internacional, colonial, económica e cultural"[534]. Mas não só.

---

526 Ver "O senhor ministro dos Negócios Estrangeiros regressou ontem a Lisboa tendo confiado ao 'Diário de Notícias' as impressões da sua viagem", *Diário de Notícias*, 16/6/1931.

527 Os acordos com França incidiram nas exportações de vinho, conservas de peixe e cortiça. Foram ainda desenvolvidos contactos com Espanha, com quem se arrastavam negociações em relação às pescas (ver "Tratados de Comércio", *O Século*, 5/6/1931). Paralelamente decorreram negociações para tratados com a Argentina, Uruguai, Turquia e Egipto (ver *Diário de Notícias*, 21/6/1931).

528 Criada por decreto de 10 de Fevereiro de 1931 e instalada na Rue Scribe, junto à Ópera de Paris, a Casa de Portugal foi inaugurada em 8/6/1931 pelo ministro dos Negócios Estrangeiros, Fernando Branco. Destinada sobretudo à propaganda comercial e turística, foi tutelada pelo MNE, sendo depois transferida para a alçada do SNI, tal como as restantes casas de Portugal que se criaram.

529 A Casa de Portugal em Londres foi instituída por decreto de 24 de Julho de 1931.

530 Ver *Le Figaro*, "Un comité franco-portugais d'études coloniales", 16/11/1931.

531 Refira-se que Portugal não foi caso único. Vários países inauguraram os seus pavilhões já depois da abertura oficial da exposição.

532 Com a realização do primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil. Ver *O Século*, 5/6/1931.

533 Ver "O ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal fala a 'O Século' da sua missão em Paris", *O Século*, 7/6/1931.

534 Ver "O senhor ministro dos Estrangeiros deu ontem a sua primeira audiência colectiva aos representantes dos jornais de Lisboa", *Diário de Notícias*, 21/6/1931. Fernando Branco teve encontros com dois presidentes franceses (Aristide Briand e o seu sucessor, Paul Doumer), o Presidente do Ministério, o ministro dos Estrangeiros (Briand) e o marechal Lyautey (comissário-geral da exposição), mas também com os embaixadores de Espanha e Inglaterra. Proferiu ainda 13 discursos e deu 22 entrevistas.

Henrique Galvão foi enviado a Paris como delegado ao Congresso Colonial[535], e em Vincennes colheu experiências e influências para a exposição colonial do Porto, que em 1931 já se discutia[536]. Simultaneamente, realizou-se em Lisboa o V Congresso Internacional da Crítica, organizado por António Ferro, que trouxe a Portugal influentes homens de letras e jornalistas europeus e incluiu no programa visitas turísticas a várias regiões do País[537] - assim se conseguindo artigos favoráveis na imprensa estrangeira e o apoio de escritores que ajudariam a publicitar o regime[538].

O momento era delicado, num quadro de generalizada instabilidade e crise económica mundial. Na Alemanha, o nacional-socialismo progredia como reacção às reparações de guerra ditadas em Versailles, ao colapso bancário e ao aumento do desemprego. Em Espanha, o descontentamento social levara à demissão de Primo de Rivera, à abdicação do rei Alfonso XIII e à proclamação da República em Abril de 1931, originando greves, revoltas e uma onda de violência que não poupou igrejas e conventos, como relatavam diariamente os jornais portugueses. E enquanto França e Inglaterra criavam linhas de crédito e medidas proteccionistas para o seu ultramar, a Itália de Mussolini, a ressentir-se com a falta de escoamento de produtos e o crescimento demográfico, olhava já para África como solução[539].

Portugal tentava passar uma imagem de estabilidade mas a fragilidade era evidente. Sucediam-se as tentativas de golpes "reviralhistas" (fruto de cisões no seio do regime mas também, evidentemente, da oposição republicana[540]), remodelações ministeriais, greves operárias e académicas, atentados à bomba e revoltas nos Açores

---

[535] Ver Luis Miguel Solla de Andrade PERES, *Henrique Galvão, 1895-1970: Aspects of a euro-african crusade*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em História apresentada à University of South Africa, 2009, p.40 – em linha: http://uir.unisa.ac.za/handle/10500/3153 [acesso 14/1/2012].

[536] Ver "Movimento Pró-Colónias – chegou, ontem, ao Porto a delegação da Comissão Central", *O Século*, 24/5/1931. Ver também "Movimento Pró-Colónias", *Diário de Notícias*, 24/5/1931.

[537] Além de visitarem Lisboa, os congressistas foram levados ao Estoril, Sintra, Vila Franca de Xira, Buçaco, Coimbra, Porto, Braga e Gerês, entre outros locais. Ver "Le Ve Congrès International de la Critique", *Le Figaro*, 9/9/1931.

[538] Caso de Eugénio d'Ors, que prefaciaria a tradução espanhola de *Salazar, o Homem e a sua Obra,* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.

[539] Benito MUSSOLINI, "Problemas Demográficos. Emigração e Colónias", *O Século*, 24/5/1931. Ver também "La Politique Agricole em Tripolitaine", *Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, Patronage Officiel du Commissariat General de l'Exposition / Féderation des Anciens Coloniaux - Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931, pp.299-300.

[540] Refiram-se, a título de exemplo, os ataques a Salazar do ex-ministro das Finanças republicano Francisco da Cunha Leal e a intentona de Junho de 1930 que terminou com várias deportações, incluindo a de Cunha Leal; a conspiração dos ex-ministros da ditadura Vicente de Freitas, Ivens Ferraz e João de Almeida em Julho do mesmo ano; as greves revolucionárias de estudantes de Coimbra, Lisboa e Porto ou os ataques à bomba na zona do Chiado em Maio de 1931.

e na Madeira. Com a imprensa estrangeira atenta a tudo isto[541], o País lidava ainda com o "boato" de uma federação hispano-portuguesa (logo desmentido pelo MNE[542]), a progressão do "bolchevismo nas colónias" [543], acusações de escravatura nas roças de cacau de S.Tomé[544] e pressões de Genebra acerca do trabalho nas minas e da questão do ópio[545]. Para mais, a natureza e legitimidade do regime aumentava a desconfiança, levando o Governo a mitigar o conceito de ditadura com a realização de eleições[546].

Em face de tantas questões sensíveis, tornava-se necessário, como defendeu o jornal *O Século*, "insistir na obra iniciada" para que a Europa "abrisse bem os olhos" e "verificasse" que os portugueses eram "um pouco diferentes" do que se julgava[547].

Não surpreende, portanto, que em Vincennes se procurasse apresentar uma "lição" – palavra frequentemente usada quer na imprensa quer em discursos oficiais -, baseada na exibição de um papel activo na colonização moderna. Ir à exposição, segundo o Presidente Carmona, significava afirmar a "solidariedade e a cooperação" do País "na grande obra civilizadora", uma obra "de Paz e de Progresso"[548].

2.2.1 – Mostrar a "originalidade e eficácia" de um império com cinco séculos

Portugal foi a Vincennes reivindicar o seu pioneirismo numa colonização assente em obrigações morais, séculos antes de tal ser instituído. Assim o deixou escrito em letra de forma o comissário Silveira e Castro, no *Livre d'Or* da exposição:

---

[541] Nomeadamente a imprensa francesa. Ver, por exemplo, *Le Figaro*, 27/8/1931 e 29/8/1931.

[542] s.n., "A Exposição Colonial de Paris", *O Século*, 28/5/1931.

[543] J.A., "O bolchevismo nas colónias", *O Século*, 22/5/1931.

[544] É conhecida a polémica entre os produtores ingleses de chocolate, entre eles a família Cadbury, e o Governo português. Ver, por exemplo, "Uma entrevista oportuna – O sr. Ministro das Colónias responde às acusações formuladas na imprensa inglesa sobre o trabalho indígena nas colónias portuguesas", *Diário de Lisboa*, 16/9/1931.

[545] Ver "O tráfico de estupefacientes" e "A Conferência Internacional do trabalho", *O Século*, 2/6/1931.

[546] Em entrevista à agência noticiosa francesa Havas (citada pel'*O Século*, 28/6/1931, p.9), Fernando Branco, ministro dos Negócios Estrangeiros, afirmou que o seu governo "não e[ra] de ditadura mas sim um ministério de ordem, composto de personalidades alheias à política, desejosas de utilizar inteligentemente as forças na nação. Além disso, o regresso à normalização constitucional está organizado e as eleições consagrarão a obra actual". Dias antes (ver *O Século*, 13/6/1931), o ministro garantira que se estudava "a forma de regresso às vias constitucionais da República", argumentando que em vésperas de eleições camarárias e legislativas "os antigos partidos da República acaba[va]m de declarar-se dispostos a concorrer às urnas".

[547] "Não faltamos!", *O Século*, 9/6/1931.

[548] Discurso proferido em Lisboa a 27 de Maio de 1931, lido em português e seguidamente transmitido em francês e inglês, a partir do posto rádio-telefónico CT1AA, propriedade de Abílio Nunes dos Santos Júnior. Este discurso inaugurou uma série de conferências rádio-telefónicas de propaganda colonial portuguesa. Ver *O Século*, 28/5/1931.

> "[Portugal] não esperou pelo artigo 22 do Tratado de Versalhes para saber que o bem-estar e o desenvolvimento dos povos ainda incapazes de se governarem a si próprios nas condições particularmente difíceis do mundo moderno constitui uma missão sagrada de civilização. Ele contribui há séculos generosamente com a sua parte para o cumprimento dessa missão."[549]

Graças a "métodos de administração muito *originais* e muito *eficazes*", afirmava o militar, Portugal conquistara o "*afecto*" das populações colonizadas ao impor a paz "sem violência excessiva", substituir a ocupação militar pelo sistema de administração civil e conduzir os "indígenas com *mão firme e doce*" - embora o indígena, bem entendido, fosse submetido "sem constrangimento à disciplina" imposta pelos europeus, e só se considerasse "civilizado pelo trabalho, pelo ensino dos missionários, [e] pela assistência das autoridades civis"[550].

A "exemplaridade" do sistema colonizador português foi, e continuaria a ser, um dos argumentos mais insistentemente esgrimidos em defesa da soberania no ultramar. Como prova dessa "eficácia" da colonização lusa e da unidade do império, confiou-se a 12 soldados landins a guarda de honra da representação nacional, numa exposição em que o país organizador exibiu 1400 dos seus soldados indígenas em demonstração das "qualidades" nativas e do seu "amor pela república"[551] francesa (e à semelhança, diga-se, do que faziam também países como Inglaterra ou Bélgica[552]).

"Manifestar a força para evitar empregá-la" era o lema do marechal Lyautey, o comissário-geral da exposição, considerando que havia que "associar" o indígena

---

[549] Tradução e itálicos nossos. No original em francês: "*Il na pas attendu l'article 22 du traite de Versailles pour savoir que le bien-être et le développement des peuples non encore capables de se diriger eux-mêmes dans les conditions particulièrement difficiles du monde moderne forment une mission sacrée de civilisation. Il donne depuis des siècles généreusement sa part pour l'accomplissement de cette mission*". Ver M.Silveira e CASTRO, "Le Portugal", *Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, Patronage Officiel du Commissariat General de l'Exposition/Fédération des Anciens Coloniaux - Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931, p.317.

[550] *Idem*, *ibidem*.

[551] Catherine HODEIR, Michel PIERRE, *1931 - L'Exposition Coloniale*, Bruxelles: Editions Complexe, 1999, pp.90-93.

[552] A incorporação de tropas nativas nos regimentos e exércitos das potências coloniais é conhecida, bem como a sua participação nas duas guerras mundiais. Refiram-se apenas como exemplos os sipaios e gurkhas das forças coloniais britânicas, os *tirailleurs* senegaleses do exército francês e a infantaria congolesa ao serviço da Bélgica. Foi o comissariado nacional que requereu a Moçambique o envio de 12 soldados landins, "de preferência que na cultura física se tivessem salientado". Esse contingente recebeu "instrução especial de aperfeiçoamento, incluindo música, canto coral, jogo do pau, etc." – ver Francisco Monteiro GRILO, *Moçambique na Exposição Colonial Internacional de Paris – Relatório do delegado da colónia*, Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1932, pp.80-81.

"apetrechando-o à moderna"[553]. Num paternalismo actualizado que convinha ao discurso colonialista. Claro que esta concepção do Outro foi amplamente explorada em Vincennes, através de desfiles, espectáculos e demonstrações etnográficas que configuravam a "mutação mais completa do zoo humano a coberto da missão civilizadora, de boa consciência colonial e de apostolado republicano"[554].

Há muito que as colónias francesas eram presença regular nos grandes certames[555] e já na Grande Exposição Universal de Paris de 1900 se tinham exibido nativos exercendo "os seus *métiers* sob o olhar do público", datando dessa altura o projecto de organizar, "mais por razões estéticas do que nacionais"[556], uma grande exposição de exotismo. Prevista para 1920 e adiada pela guerra e pela exposição de Artes Decorativas de 1925, Vincennes não era só o culminar da ideia da "França Maior" e uma ilustração da história da colonização desde as Cruzadas. Era também, como defendeu o historiador Charles-Robert Ageron:

> "[um] manifesto do Ocidente lançado contra os profetas do Leste, discípulos de Spengler, anunciadores apressados do *Westenuntergang* [decadência ocidental] ou bolcheviques russos obstinados com a destruição dos impérios europeus."[557]

O comunismo soviético era já considerado uma ameaça à velha Europa e às suas possessões ultramarinas. E Portugal, "terceira" ou "quarta" potencia colonial do mundo"[558], não poderia faltar àquela "demonstração viva das cartadas que se joga[va]m sobre o pano verde de Genebra"[559]. É certo que a Inglaterra, que Joseph

---

[553] Discurso do marechal Lyautey na inauguração da exposição, citado por Jorge Guerner em "Carta de Paris. A inauguração da Exposição Colonial", *Diário de Notícias*, 11/6/1931.

[554] Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD e Sandrine LEMAIRE, "Ces zoos humains de la République coloniale", *Le Monde Diplomatique*, Agosto 2000 – em linha: http://www.monde-diplomatique.fr/index/date [acesso a 23/4/2012].

[555] Desde 1855 que as colónias integravam as exposições francesas. Da Exposição Internacional de 1876 a cidade de Paris conservou mesmo o pavilhão da Tunísia (então Estado independente), posteriormente considerado o seu primeiro "monumento colonial". Outro marco para a propaganda colonial gaulesa foi o espaço concedido a construções em tamanho real (incluindo réplicas de mercados argelinos e tunisinos) e a espectáculos musicais e teatrais com trupes das colónias na Exposição Internacional Universal de 1889, onde pela primeira vez naquele país se apresentaram soldados africanos e asiáticos. Ver Charles-Robert AGERON, "L'Exposition Colonial de 1931", *Les Lieux de Memoire*, dir.Perre Nora, vol.I-La Republique, Paris: Gallimard, 1984, p.562.

[556] Charles-Robert ARGERON, *ibidem*, p.564.

[557] *Idem, ibidem* p.567, tradução da autora. No original: "(...) *ce manifeste de l'Occident lancé contre les prophètes de l'Est, disciples de Spengler, annonciateurs trop pressés du* Werternuntergang*, ou bolcheviques russes acharnés à la destruction des empires européens*."

[558] Ver a utilização das duas expressões pelo ministro Fernando Branco aquando da inauguração dos pavilhões portugueses em Vincennes (*O Século* (28/6/1931, p.9) e no banquete oferecido nessa noite ao marechal Lyautey e ao ministro das Colónias francês (*Diário de Notícias*, 28/6/1931).

[559] Raul LINO, "A Exposição Colonial de Paris", *Ilustração*, n.º 136, Agosto 1931, p.21-24.

Chamberlain ensinara a *pensar imperialmente*[560], tinha já organizado a *British Empire Exhibition* em 1925, e alegara dificuldades financeiras para se escusar a uma participação nacional[561]; que a Alemanha, ainda humilhada pela partilha das suas colónias usou igual desculpa; que a Espanha declinou o convite e que diversas nações e territórios optaram por representações modestas[562]. De todos os países europeus apenas a Dinamarca[563], Bélgica, Itália, Holanda e Portugal construíram pavilhões nacionais e coloniais, desse modo se revelando o quão "irrealista" era o sonho de Lyautey de reunir em Paris a "Europa reconciliada e solidária na obra colonial"[564].

Apesar disso, Vincennes prometia aos visitantes a "volta ao mundo num dia" e França não poupou esforços nem verbas para criar um grande festival de exotismo. Em 110 hectares oferecia-se a ilusão das aldeias cenográficas com figurantes indígenas e mercados animados, passeios em dromedários ou em canoas malgaxes, espectáculos feéricos de luz, água e som, parque de diversões e parque zoológico, comboio pitoresco e inúmeros restaurantes e cafés que serviam iguarias invulgares.

Todas essas atracções rivalizavam com o Museu Permanente das Colónias[565] e os pastiches de exuberantes arquitecturas. Ali estava a réplica do templo cambojano de Angkor Wat, a fortificação de inspiração sudanesa dedicada à África Ocidental Francesa, ou a arquitectura tradicional da Sumatra que inspirou o "palácio" nacional da Holanda, vitimado pelo fogo e renascido das cinzas[566]. Tratava-se, afinal, de uma

---

560 "Learn to think imperially" foi o lema formulado em 1895 pelo estadista britânico Joseph Chamberlain (1836-1914), responsável pelo Colonial Office entre 1895 e 1903 – período durante o qual negociou com a Alemanha o atrás referido tratado para a partilha das colónias portuguesas.

561 Inglaterra montou apenas um *stand* comercial na área de informações de Vincennes.

562 Caso do Canadá, União Sul-Africana, Brasil, Estados Unidos, Filipinas e dos territórios sob mandato da Palestina, Síria e Líbia.

563 A Dinamarca afirmou em Vincennes a soberania sobre a Gronelândia, "a maior ilha do mundo", exibindo dioramas e manequins de esquimós num pavilhão modernista projectado por Helge B.Moller. Ver *Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, p.262.

564 Charles-Robert ARGERON, "L'Exposition Colonial de 1931", *Les Lieux de Memoire*, dir.Perre Nora, vol.I-La Republique, Paris: Gallimard, 1984, p.567.

565 Com traço do arquitecto Albert Laprade, foi renomeado em 1961 como Museu das Artes de África e da Oceânia, e encerrou em 2003 após a transferência das colecções para novo Museu do Quai Branly. Conhecido como Palais de la Porte Dorée, acolhe desde 2007 a Cité National de l'Histoire de l'Emmigration e apenas exibe ao público o aquário tropical e as salas históricas do piso térreo.

566 A Holanda edificou "uma espécie de cidade (...) duma originalidade poderosa", dedicada às suas Índias orientais e às possessões americanas do Suriname e Curaçao, e ergueu um "imenso palácio" nacional para exibir os seus "mapas falantes, manequins proporcionados aos números e gráficos animados". Esse pavilhão, rematado por duas torres de 150 metros de altura que evocavam as dos pagodes da Sumatra, ardeu dois meses após a abertura da exposição mas renasceu das cinzas 40 dias depois, já sem as torres. Ver *Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris*

"grande feira" popular, onde, como observou o arquitecto Raul Lino (num artigo que Bernardo Marques ilustrou com caricaturas dos vários tipos de público), os "requintes de arte" davam lugar a "*uma arte leve, um jeito pitoresco, uma habilidade engraçada de mostrar o que convém que se veja e de ocultar o que é preferível não se saber*."[567]

Itália e Portugal demarcaram-se dos restantes países - e dos modelos colonizadores francês e inglês -, preferindo a grandeza histórica às seduções de postal ilustrado. Ainda que o discurso de legitimação colonial e os dispositivos de propaganda fossem comuns a todos os participantes, cada um procurava valorizar o contributo nacional. Como foi recentemente observado[568], os franceses enfatizavam o republicanismo e universalismo; os ingleses, a eficácia económica; já os italianos e os portugueses reclamavam a autoria de um colonialismo "original" e "centrado em valores espirituais", que às questões materiais sobrepunha a missão civilizadora. O modo como o representaram reflectia, naturalmente, esses objectivos.

Cinco meses antes de inaugurar em Roma a *I Exposição Internacional de Arte Colonial*[569], a Itália de Mussolini procurou legitimar as bases da sua "política externa ofensiva" no ultramar apresentando-se em Vincennes como "nação colonizadora milenar, guerreira e sobretudo guiada pela defesa e expansão da raça"[570]. Rompendo com a tradicional representação dos *italiani brava gente*[571], a propaganda fascista fez recuar a quintessência da colonização latina ao império romano no Norte de África e às cruzadas cristãs medievais. Ilustrando essa imagem imperial clássica com dois conjuntos arquitectónicos: o monumental pavilhão oficial, que reproduziu parcialmente a restaurada basílica de Septimio Severo em Leptis Magna, na província líbia de Tripolitana; e o pavilhão de Rodes, síntese da capital medieval do

---

1931, p.279-280; ver também Paulo OSÓRIO, "Carta de Paris - A perda irreparável do Pavilhão Holandês", *Diário de Notícias*, 6/7/1931.

567 Raul Lino, "A Exposição Colonial de Paris", *Ilustração*, n.º136, Agosto 1931, pp..21-24.

568 Ver Nadia VARGAFTIG, "Les expositions Coloniales sous Salazar et Mussolini (1930-1940)", *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 2010/4 n.º108, pp.40, 44 e 47.

569 Realizada de Outubro a Dezembro de 1931, no Palácio dos Congressos de Roma.

570 *Idem, ibidem*, p.43 e 47. Mussolini advogava a unidade da raça branca "contra a ameaça dos povos de raça preta e amarela" – ver "A posição da Itália na política internacional", *O Século*, 21/1/1931.

571 *Idem, ibidem*. Ver também Claudio FOGU, "Italiani brava gente. The legacy of fascist historical culture on italian politics of memory", *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed.Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu, Durham: Duke U.Press, 2006, pp.147-176.

Dodecaneso e antigo baluarte das ilhas do Egeu "contra os infiéis"[572], ambas dominadas por Itália desde a guerra travada com o Império Otomano em 1911-12.

A contrastar com o expansionismo declarado de Mussolini, a política defensiva da ditadura lisboeta relativamente às colónias fez manter a abordagem adoptada em exposições anteriores. Portugal afirmava em Vincennes não querer ser "maior" mas "melhor"[573], insistindo na "originalidade" e "eficácia" da sua colonização. O exotismo, por conseguinte, não era imagem adequada à mensagem. O jornalista António Ferro explicou-o dizendo que em vez de se reproduzir a "senzala com batuques e danças epilépticas" se levou "o solar do Portugal navegador":

> "Os pavilhões das outras nações podem divertir-se, podem brincar às colónias, aos costumes indígenas, podem fazer construções... Os outros pavilhões são descobertas. Nós somos os descobridores."[574]

O entusiasmo de Ferro e da generalidade da imprensa portuguesa acabou por desvalorizar a resposta tardia ao convite. A participação nacional foi decretada apenas 11 meses antes da abertura da exposição[575], com consequentes atrasos nos concursos de arquitectura e decoração interior[576], na montagem e na inauguração. O que fez de novo soar as críticas relativamente aos improvisos de última hora e a defesa da criação de um organismo permanente que se ocupasse deste tipo de exibições[577].

2.2.2 – O "solar do Portugal navegador" contra a "ignorância universal"

Com um orçamento global de 7 000 contos - 40% dos quais suportados pelas colónias[578] - a representação foi programaticamente ordenada e conduzida a partir da metrópole, deixando aos governos coloniais escassa margem de acção e nenhuma

---

[572] Ver *Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, pp.301-304.

[573] Declarações de Fernando Branco, ministro dos Negócios Estrangeiros, O *Século*, 30/5/1931.

[574] António FERRO, "A vitória de Portugal na Exposição de Vincennes", *Diário de Notícias*, 4/6/1931.

[575] Decreto nº 18.475, de 17 de Junho de 1930. Refira-se, no entanto, que a 4 de Junho de 1931 o comissário afirmou ter gasto até àquela data "apenas metade dessa verba" de 7 000 contos – Ver "As impressões do coronel Silveira e Castro sobre a nossa participação na Exposição de Vincennes", *Diário de Lisboa*, 4/6/1931.

[576] O programa do concurso para o ante-projecto arquitectónico foi publicado na imprensa a 2/7/1930. O concurso para as decorações, aberto a artistas portugueses que apresentassem obras "originais" relacionadas com a "obra colonial ou colonizadora", terminou a 31 de Janeiro de 1931 – ver "Decoração Interior dos Pavilhões", espólio Raul Lino, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, cota RL292.

[577] Ver, por exemplo, Paulo OSÓRIO, "Portugal na Exposição", *Diário de Notícias*, 5/7/1931, p.1; e Francisco Monteiro GRILO, *Moçambique na Exposição Colonial Internacional de Paris – Relatório do delegado da colónia*, Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1932.

[578] Decreto nº 18.475, de 17 de Junho de 1930.

possibilidade de terem pavilhão próprio[579]. Não obstante a centralização, Portugal foi obrigado a dispersar a sua embaixada em Vincennes. O terreno disponível, embora próximo da porta de honra e junto ao Lago Daumesnil, era atravessado por uma avenida arborizada que o retalhava, inviabilizando a construção de edifício único.

Raul Lino (1879-1974), o experiente arquitecto que por essa altura já sistematizara os modelos que haveriam de servir o paradigma nacionalista da *casa portuguesa*[580], concebeu quatro pavilhões e um pequeno *stand* para degustação de produtos, justificando com a diversidade a impossibilidade de uma representação imponente[581]. Sem qualquer surpresa, o período áureo do império ditou o tom.

Como escreveu Jean Galloti na revista *L'Art Vivant*, a embaixada portuguesa dava a impressão de uma "*cidadezinha banhada por uma luz de glória e como que sobrecarregada pela grandeza das suas recordações*"[582]. Junto ao lago, destinados a evocar as origens da política colonial, ergueram-se dois pavilhões históricos inspirados "na época das primeiras navegações" e na "rudeza primitiva de carácter místico e guerreiro"[583]. Pelos seus pórticos ogivais, botaréus, coruchéus e merlões facilmente se detectam semelhanças com, entre outras, a Ermida de S.Brás, em Évora.

Dominado por uma torre de 35 metros com a Cruz de Cristo esmaltada nas quatro faces, "símbolo venerado da obra colonizadora de Portugal"[584], o primeiro desses edifícios evocou as navegações iniciais e foi tutelado pela figura do Infante D.Henrique, esculpida por Francisco Franco[585]. Em estátua modelada por Diogo de

---

[579] Como pretendia Moçambique. Ver Francisco Monteiro GRILO, *op. cit.*, p.13.

[580] A partir das suas pesquisas e idealizações sobre modelos arquitectónicos das regiões do País, Raul Lino publicou, entre outras, as obras *A Nossa Casa – Apontamentos sobre o bom-gosto na construção das casas simples* (1918), *A Casa Portuguesa* (1929) e *Casas Portuguesas – Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples* (1933). Com enorme influência nos programas habitacionais do Estado Novo, os seus postulados foram muito criticados pelos arquitectos modernistas, e refutados pelo Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal de 1955-61.

[581] Raul LINO, "A Exposição Colonial de Paris", *Ilustração*, n.º136, Agosto 1931, pp.21-24.

[582] Citado por Paulo OSÓRIO, "Carta de Paris – Portugal nas Tulherias, nas avenidas de Vincennes e na Cité des Informations", *Diário de Notícias*, 22/8/1931.

[583] Raul LINO, "A Exposição Colonial de Paris", *Ilustração*, n.º136, Agosto 1931, pp.21-24.

[584] Ver *Exposition Colonial International de Paris (Section Portugaise) – Catalogue Officiel*, Commissariat Général du Portugal, 1931, pp.11-33.

[585] Após a exposição de Vincennes esta estátua do Infante foi transferida para o Jardim das Tulherias, em Paris, e em 1986 foi instalada na Place du Commerce, em Nantes, onde se encontra – ver Service des Espaces Verts et de l'Environnement de la Ville de Nantes, em linha: http://www.seve.nantes.fr [acesso a 14/5/2012].

Macedo, Afonso de Albuquerque[586] foi o patrono do segundo edifício, dedicado ao período de D.Manuel I e ornamentado com um fotogénico portal "imaginado no estilo" daquele rei[587], a cargo do escultor António da Costa Mota (sobrinho)[588]. Entre esses dois pavilhões ficou a estilização de um padrão comemorativo. E no interior de ambos apresentaram-se réplicas de uma caravela e do padrão de Diogo Cão já exibido em Antuérpia, fotografias e maquetes de fortalezas, reproduções das pedras de Ielala e Dighton[589], manuscritos e objectos coevos, cópias de azulejos, aguarelas, pinturas, edições, estatuária, estandartes e registos das expedições africanas.

Do outro lado da avenida, um terceiro pavilhão inspirado na arquitectura monumental do século XVI acolheu a exposição dos serviços metropolitanos e das colónias mais pequenas. Finalmente, ligado ao pavilhão "do Infante" por um passadiço em arcaria e com um estilo nem "antigo nem moderno" - que Raul Lino riscou segundo as "tradições arquitectónicas do País" e adornou com azulejos[590] -, o maior dos pavilhões albergou as representações de Moçambique e Angola. Entre mapas, gráficos, fotografias e maquetes de monumentos e obras públicas recentes, dioramas, painéis, quadros e frisos decorativos, aí se colocaram as principais amostras de produtos ultramarinos (também disponibilizadas na Cité des Informations[591]) e, naturalmente, exemplares de arte indígena e da fauna local.

Do ponto de vista expositivo, apesar de certa "mudança de rumo" ao nível do tratamento visual da informação[592] e de alguma evolução no entendimento do espaço relativamente a Sevilha, a apresentação de Silveira e Castro esteve longe de corresponder a um discurso actualizado. Muito embora entre a vasta equipa de artistas decoradores se encontrassem já os modernistas Bernardo Marques, Carlos Botelho,

---

[586] Esta estátua seria apresentada em 1934 na Exposição Colonial do Porto, encontrando-se actualmente na Praça D.João III (ao bairro Gomes da Costa), na mesma cidade.

[587] Raul LINO, "A Exposição Colonial de Paris", *Ilustração* nº 136, p.22.

[588] *Exposition Colonial International de Paris (Section Portugaise) – Catalogue Officiel*, p.285.

[589] A pedra de Ielala, atribuída a Diogo Cão, foi gravada em 1485, a 150 quilómetros da foz do rio Zaire. A pedra de Dighton, encontrada na foz do rio Taunton, Massachusetts, foi atribuída ao navegador Miguel Corte-Real e datada de 1511 por Edmund Burke Delabarre, professor da Universidade de Brown (cujas pesquisas se publicaram em 1928 no livro *Dighton Rock*). Embora o assunto seja ainda hoje controverso, esta atribuição permitiu ao Estado Novo sustentar que os portugueses foram os primeiros a chegar à América do Norte. Delabarre foi condecorado em 1933 com o grau de Oficial da Ordem de Sant'Iago da Espada.

[590] Raul LINO, "A Exposição Colonial de Paris", *Ilustração* nº 136, p.24.

[591] Pavilhão onde se concentrava a propaganda comercial e económica dos países participantes.

[592] Adelino MENDES, "Portugal em Vincennes está abrindo, triunfalmente, as portas da Europa", *O Século*, 1/7/1931.

Dordio Gomes, Emmerico Nunes, Fred Kradolfer (autor do cartaz oficial, representando uma cabeça de negra estilizada), Jorge Barradas[593], José Tagarro e Lino António, e os escultores Canto da Maia[594], Diogo de Macedo e Francisco Franco[595].

Em Vincennes, a obra mais aplaudida acabou mesmo por ser um planisfério luminoso concebido pela Sociedade de Geografia e executado por Vítor Ventura Ferreira, que na secção histórica ilustrava as rotas dos navegadores. "Protesto mudo"[596] contra as pretensões anglo-germânicas, esse mapa-mundo foi, segundo António Ferro, o "verdadeiro cartão de visita" que "aumentou a estatura" do País aos olhos dos estrangeiros[597]. Chegara a "hora de Portugal" acabar com o "preconceito" de país pequeno, acrescentaria Ferro noutro artigo publicado no *Diário de Notícias*[598].

Mas a diplomacia cultural portuguesa não se limitou ao parque, onde se exibiram alguns filmes de propaganda colonial num pequeno cinema ao ar livre[599]. O poeta Eugénio de Castro participou no Congresso Internacional dos Homens de Letras[600], o Cinema Paramount exibiu um "filme de costumes e paisagens de Portugal"[601] (também mostrado na exposição e na Casa de Portugal em Paris[602]) e o

---

[593] Participou com dois painéis alusivos às colheitas de cacau e de café, uma "paisagem tropical africana" e a representação do "transporte de frutos num rio". Ver *Exposition Coloniale Internationale de Paris (Section Portugaise) – Catalogue Officiel*, p.288.

[594] Executou frisos decorativos e exibiu duas esculturas: do Infante D.Henrique e de uma mestiça.

[595] Ver *Exposition Coloniale Internationale de Paris (Section Portugaise) – Catalogue Officiel*, pp.285-190. Além dos pintores e escultores citados no texto, participaram ainda nas decorações Abel Manta, Abel Pereira da Silva, Alfredo Roque Gameiro, António Máximo Ribeiro, Cândido da Silva, Carlos Pereira, Filipe da Conceição Rodrigues, Henrique Augusto Gaspar, Henrique Moreira, Herculano Nunes, João Alves de Sá, José Estêvão Vitória Pereira, José Joaquim Emídio Maior, José da Rocha Pereira, Manuel Joaquim Pinto, Maria Margarida Santos, Mário Sampaio de Abreu, Martinho da Fonseca, Maximiano Alves, Raul Ferreira Chaves, Ribeiro e Silva, Tomás Leal da Câmara, Vicente Joaquim Esteves e Vítor Ventura Pereira. Colaboraram igualmente a Câmara Municipal do Funchal, a Comissão de Cartografia, a Fábrica de Cerâmica Constância Lda, a Repartição de Estudos Económicos do Ministério das Colónias, a Sociedade de Engenheiros Reunidos e a Sociedade de Geografia de Lisboa.

[596] "A Exposição de Paris e o que diz da representação de Portugal a imprensa francesa", *O Século*, 6/6/1931.

[597] António FERRO, "A vitória de Portugal em Vincennes", *Diário de Notícias*, 4/7/1931.

[598] O texto não é assinado, mas pelo seu estilo e conteúdo atribuímo-lo a António Ferro. Ver "A Hora de Portugal", *Diário de Notícias*, 25/7/1931.

[599] Instalado entre o pavilhão de Moçambique-Angola e o Lago Daumesnil, aí se mostraram, nomeadamente, os filmes encomendados pela Agência Geral das Colónias. O Comissariado não conseguiu, porém, que as películas portuguesas fossem exibidas no Cinema da Exposição. Ver Francisco Monteiro GRILO, *op. cit.*, p.46.

[600] "Portugal na Exposição Colonial de Paris", *Diário de Notícias*, 3/5/1931.

[601] "Propaganda cinematográfica de Portugal no estrangeiro", *O Século*, 12/6/1931.

[602] "A Viagem do sr.ministro dos Negócios Estrangeiros", *O Século*, 21/6/1931.

Estúdio Tobis estreou o filme *A Severa*, de Leitão de Barros, a quem o comissário encomendou um documentário sobre a participação em Vincennes[603].

Para o Museu Jeu de Paume, onde Portugal expôs pela primeira vez, ficara reservada a "consagração": a revelação dos painéis de S.Vicente e de pinturas de Frei Carlos e Sanches Coelho, a Custódia de Belém e outros tesouros, por iniciativa de José de Figueiredo; e telas de Columbano, que Adriano Sousa Lopes (1879-1944), director do MNAC, elegeu para divulgar a pintura "contemporânea"[604]. Ao arquitecto Guilherme Rebelo de Andrade foi confiada a divisão da sala[605].

Entre a "fantasmagoria" da arquitectura dos pavilhões e a exibição no Jeu de Paume dos painéis - "livro de bordo do navio almirante" que deu ao mundo "a mais magnífica colecção de retratos" -, encontrou então o historiador de arte Louis Gillet "testemunho do poder do sonho" e influências de outros povos na cultura do País[606].

O tom elegíaco predominou na imprensa francesa e nacional[607]. Louvada pela exposição de arte antiga (que teve até propaganda radiofónica[608]) e pela "tradição e nacionalismo" dos seus pavilhões (ainda que configurassem "vilazita modesta e simpática" se comparada com a "opulência" de outros[609]), a representação portuguesa

---

[603] Leitão de Barros terá aceitado dirigir, gratuitamente, esse "pequeno documentário" sobre os pavilhões portugueses, a convite de Silveira e Castro (ver "Exposição Colonial de Paris", *Diário de Notícias*, 2/6/1931). Esse filme foi realizado por Salazar Dinis e exibido em Portugal (ver Correia da Costa, "Leitão de Barros realizador de energia", *Ilustração*, 16/11/1932, p.10).

[604] Criticada, por exemplo, pelo o pintor Falcão Trigoso, que refere ainda a exibição de telas de Silva Porto ("Portugal no estrangeiro – A Exposição Cultural Portuguesa em Paris", *Diário de Notícias*, 19/6/1931). António Ferro referiu apenas Columbano, defendendo a escolha deste pintor para a exposição ("Portugal na Praça da Concórdia", *Diário de Notícias*, 3/7/1931). Sobre as obras exibidas ver também "Exposição de Arte Portuguesa em Paris", *Diário de Notícias*, 23/6/1931.

[605] Ver *O Século*, 25/6/1931, ("Portugal, depois de descobrir o mundo, acaba de conquistar Paris"). A exposição no Jeu de Paume foi visitada pela rainha D.Amélia e pelo rei D.Manuel II - ver *Le Figaro*, 24/7/1931, p.5, disponível em linha: http://gallica.bnf.fr [acesso a 18/5/2012].

[606] Louis GILLET, "L'Art au Portugal", Le Figaro, 22/6/1931- em linha: http://gallica.bnf.fr [acesso a 18/5/2012].

[607] *O Século*, por exemplo, consagrou à Exposição Colonial de Paris um suplemento de 45 páginas, totalmente redigido em francês. A capa em tricromia, representando três pequenas figuras de negros desfilando de cestos à cabeça perante um agigantado escudo nacional, era assinada pelo então "moço" pintor moderno e futuro arquitecto Francisco Keil do Amaral, que com Rocha Vieira repartiu as ilustrações artísticas e arranjo gráfico.

[608] O posto TSF instalado na Torre Eiffel transmitiu uma conferência de José de Figueiredo sobre essa exposição. Ver "Exposição de Arte Portuguesa em Paris", *Diário de Notícias*, 4/7/1931.

[609] Paulo OSÓRIO, "Carta de Paris-A perda irreparável do Pavilhão Holandês", *Diário de Notícias*, 6/7/1931.

em Vincennes foi tida como um "triunfo" contra a "ignorância universal", susceptível mesmo de "abrir brecha na barreira de sombra" que separava Portugal da Europa[610].

Mas é claro que houve também reparos e críticas, incluindo à exiguidade das salas atribuídas às colónias, ao fraccionamento das exposições, à ausência de investigação actualizada e ao pouco interesse dos artistas contemporâneos pelo meio ultramarino[611]. Ainda que possa ter faltado à representação nacional "sentido literário e plástico, independentemente do sentido prático indispensável"[612], a participação valeu também pelos ensinamentos -, na medida em que Vincennes foi a primeira exposição internacional que deu grande relevo à obra das missões nas colónias e que assumiu uma "propaganda directa" veiculada de modo lúdico[613].

Marcado já por forte contestação anticolonialista - houve uma "contra-exposição" organizada por comunistas e um manifesto de escritores e artistas surrealistas como Breton, Elouard, Aragon e Tangui[614] -, o certame foi um êxito material mas de eficácia questionável. Apesar dos oito milhões de visitantes e 33 milhões de ingressos vendidos, o próprio Marechal Lyautey acabou por reconhecer que Vincennes seduziu os jovens mas não "modificou em nada a mentalidades dos cérebros adultos" ou "daqueles que não já estavam convencidos"[615]. Esse era, como referiu já um historiador, o "drama colonial" francês: a classe política agia como se as

---

610 Ver Adelino MENDES, "Portugal em Vincennes está abrindo, triunfalmente, as portas da Europa", O Século, 1/7/1931, p.1; e "Portugal na Exposição de Paris – os jornais franceses publicam longas notícias sobre a inauguração da secção portuguesa, elogiando a nossa obra de colonização", *Diário de Notícias*, 29/5/1931.

611 Ver Francisco Monteiro GRILO, *op. cit.*, pp.11-19.

612 "A Exposição Colonial de Paris", *Diário de Notícias*, 9/5/1931 (vésperas da inauguração). O artigo não está assinado, mas julgamos que será de António Ferro pelo estilo da prosa e conteúdo (inclui elogio a Raul Lino e aos "artistas inquietos (...), novos que sabem ser novos", que colaboraram).

613 Charles-Robert AGERON, *op. cit.*, pp.566-570.

614 Nas vésperas da inauguração, 12 artistas e escritores surrealistas publicaram e difundiram o panfleto "*Ne visitez pas l'ExpositionColonialel'Exposition Coloniale*", denunciando a prisão de um estudante comunista indo-chinês, os massacres na Indochina, a "cumplicidade de toda a burguesia" na criação do conceito da "Grande França" com objectivos puramente comerciais e a vertente propagandística da exposição de Vincennes. Assumindo-se herdeiros da "atitude de Lenine" (que "reconheceu nos povos coloniais os aliados do proletariado mundial"), assinaram o documento: André Breton, Paul Elouard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Louis Aragon, René Char, Yves Tangui, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Alexandre Maxime e George Malkine - ver em linha: http://melusine.univ-paris3.fr/Tracts_surr_2009/Tracts_I_2009.htm#par_63 [acesso a 15/5/2012]. Foi também organizada, sob a égide do Partido Comunista Francês e da central sindical CGTU, uma pequena "Contra-Exposição" com o objectivo mostrar "a verdade sobre as colónias", que abriu ao público junto ao parque parisiense de Buttes-Chaumont em Setembro de 1931 e se prolongou até 1932, mas que não obteve o êxito esperado (seria visitada por 5.000 pessoas, o que então foi considerado muito pouco).

615 Em relatório citado por Charles-Robert AGERON, *op. cit.*, p.581.

colónias fossem negligenciáveis e o público guardou apenas da exposição "a lembrança de uma bela imagem ou de um sumptuoso fogo-de-artifício"[616].

A apoteose não produziu, assim, a ambicionada consciência colonial. A "ambivalência discursiva" de Vincennes deixou marcas na crescente tensão entre colonizados e colonizadores[617], e apesar do museu e dos vestígios de alguns pavilhões que permaneceram no parque a exposição não se fixou, no imediato, no quadro referencial da memória colectiva francesa. Só após a II Guerra Mundial, no contexto do reajustamento das narrativas nacionais ditado pelo curso da história[618], esta exposição se transformou em mito compensatório póstumo. Como observou Charles-Robert Ageron[619], Vincennes viria a constituir um lugar de memória do republicanismo francês e do seu conceito de colonialismo, apesar de todos os paradoxos, remetendo mesmo para segundo plano outros certames pró-coloniais como a grandiosa *Exposição Internacional de Paris* de 1937.

2.3 – A Exposição Colonial do Porto (1934): doutrina e diplomacia

Considerada como "exercício de uma faculdade soberana", a *I Exposição Colonial Portuguesa* começou a ser preparada pelo Ministério das Colónias em meados de 1931, ainda decorria a exposição de Vincennes. E integrava um programa destinado a "criar e avigorar no nosso povo a ideia imperial"[620]. Mas apesar de prevista para o ano seguinte e de corresponder aos anseios dos empresários nortenhos que impulsionaram o Movimento Pró-Colónias (do qual fazia também parte o agente-geral das Colónias Armando Cortesão)[621], a exposição só se concretizará em 1934. Porquê o hiato temporal? E porquê a escolha do Porto se a primeira opção era Lisboa? A política de contenção financeira imposta por Salazar responde apenas parcialmente

---

[616] Charles-Robert AGERON, *ibidem*, pp.581-584.

[617] Brigitta KUSTER, "Sous les yeux vigilants / Under the Watchful Eyes – On the international colonial exhibition in Paris 1931",, 5/2007, European Institute for Progressive Cultural Policies – em linha: http://eipcp.net/transversal/1007/kuster/en [acesso a 23/5/2012].

[618] Sobre este assunto ver por exemplo Jan-Werner MüLLER (ed.), *Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the Presence of the Past*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[619] Charles-Robert AGERON, *op. cit*., pp.585-591. Refira-se que a exposição de Vincennes tem vindo a ser objecto de estudos, publicações e projectos expositivos franceses dedicados à temática do colonialismo e pós-colonialismo, nomeadamente por parte de historiadores como Pascal Blanchard e Nicolas Bancel.

[620] Armindo MONTEIRO, Prefácio ao *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Litografia Nacional, 1934, pp.8-10.

[621] Ver "Movimento Pró-Colónias", *Diário de Notícias*, 24/5/1931.

a estas questões, pelo que outros factores terão de ser tidos em conta. No prefácio ao *Álbum Comemorativo*, Armindo Monteiro vai apontar alguns motivos e sugerir vagamente outros - que terão, porventura, pesado mais no adiamento.

O ministro dirá, primeiro, que as Feiras de Amostras de Luanda e Lourenço Marques[622], organizadas em 1932, "revelaram a unidade portuguesa" a Angola e Moçambique[623] – donde se conclui que até aí essa unidade não estava garantida. De facto, a visita oficial realizada nesse ano por Monteiro às duas maiores colónias africanas, onde inaugurou as referidas feiras dirigidas por Henrique Galvão, não se prendeu apenas com questões comerciais e o objectivo de "drenar para as colónias a corrente migradoira"[624] de portugueses que continuavam a rumar ao Brasil[625].

Essa foi uma viagem de resposta política à incerteza que pairava sobre as possessões portuguesas, mas também a dois problemas que mantinham Angola no centro das atenções: a questão "das transferências" e as reivindicações separatistas –

---

[622] Não nos detemos nestes certames comerciais devido ao seu escasso interesse no plano artístico e arquitectónico (muitas das decorações terão sido feitas por Domingos Nascimento – ver *Diário de Lisboa*, 8/8/1932, p.5). A Feira de Amostras de Luanda, realizada de 25 de Junho a 2 de Julho de 1932, reuniu 240 stands de expositores da metrópole e 100 de Angola num espaço de 6000 metros quadrados destinado a feiras, e incluía uma secção exageradamente descrita como um "verdadeiro museu colonial" constituído por "objectos gentílicos e outras recordações dos tempos gloriosos da ocupação". A Feira de Amostras de Lourenço Marques, também inaugurada por Armindo Monteiro, decorreu de 15 a 25 de Agosto, terá gerado menos entusiasmo e foi igualmente acompanhada por uma Conferência Económica. Carlos Selvagem, governador do distrito de Inhambane e autor de romances coloniais, proferiu por essa altura em Lourenço Marques a conferência "As Colónias e o Iberismo". Ver edições especiais do *Boletim Geral das Colónias* n.º88 (Outubro 1932) e n.º90 (Dezembro 1932).

[623] Armindo MONTEIRO*, op. cit.,* p.7.

[624] Ver "Portugal e o seu Ultramar: A Feira de Amostras de Luanda", *Ilustração*, ano 7, n.º16, 16/8/1932, pp.12-13.

[625] O Brasil era ainda o principal destino da emigração portuguesa. O fluxo de emigrantes para esse país foi constante desde 1891, registando um pico entre 1911 e 1913 (187 479 pessoas em três anos). A análise das estatísticas revela novo aumento no final da Grande Guerra (embora com menor expressão que o período imediato à implantação da República) e outra subida nos anos da Ditadura Militar: de 1926 a 1932 saíram para o Brasil 128 284 portugueses (dos quais apenas 6 501 nos dois últimos anos, um acentuado decréscimo que se explica pelas restrições impostas à concessão de vistos). Não encontrámos dados quantitativos sobre a migração de portugueses para as colónias anteriores a 1937, mas nesse ano registaram-se no total 4 896 saídas e 4 004 "retornos", o que não só demonstra a discrepância destes números em comparação com a emigração para o Brasil como o problema da fixação nos território ultramarinos. Ver *Estatísticas Históricas Portuguesas*, coord.Nuno VALÉRIO, Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2001, pp.86-87 e 109-110.

quer da população negra e mestiça (com tradição de protesto independentista)[626], quer de colonos brancos que se organizavam já em milícia armada[627].

A conferência *A Fé e o Império* proferida no Teatro Nacional de Luanda pelo poeta Afonso Lopes Vieira[628], em programa paralelo à feira[629], corrobora ainda o desígnio de se proclamar a união, dois anos após o Acto Colonial. E de igual modo poderão ser lidas as palavras do ainda tenente Galvão, na abertura da Conferência Económica que acompanhou o certame de Luanda: "Pela primeira vez [...], o império deixa de ser uma palavra de mística – o nome de baptismo de uma afirmação distante – para tomar a expressão real, prática, decidida, que convém e é indispensável às ideias que só em movimento e em acção têm grandeza e prestigio"[630].

A unidade imperial, e consequentemente económica, era a "política que a Nação exig[ia]", lembrou Armindo Monteiro, exortando os presentes a "evitar as posições ofensivas contra tudo – mesmo contra o que fo[sse] estranho ao mundo português"[631]. Já em Lisboa, em entrevista de balanço concedida ao *Diário de Notícias*, o ministro mostrar-se-ia satisfeito com os resultados alcançados:

> "Quebrou-se, com esta viagem, o círculo de ferro que isolava a Metrópole das Colónias. A união das almas à volta da ideia do Império está feita em África. A nova Fé foi recebida como se há muito se esperasse o seu comando. Todos compreenderam

---

[626] Ver Ronald H.CHILCOTE, *Protests and Resistance in Angola and Brazil: Comparative Studies*, Berkeley/London: University of California Press, 1972.

[627] Com uma população branca estimada em 40 mil pessoas, em 1931 surgiu no território a Associação dos Lusitanos de Angola, milícia armada de cariz separatista. Ver Luís FARINHA, "Henrique Galvão e o Império", *História*, n.º21, 3ª série, ano XXII, Janeiro 2000, p.10.

[628] Afonso Lopes Vieira (1878-1946), poeta e intelectual da Renascença Portuguesa, próximo do Integralismo Lusitano, proferiu a referida conferência dois dias após a inauguração da Feira de Amostras de Luanda, numa sessão que contou com a presença do ministro das Colónias e, na versão oficial, foi "muito aplaudida pelo público, que por completo enchia o teatro", segundo o *Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, nº.88, Outubro 1932, p.667. O tom monocórdico da conferência, que adormeceu a plateia, e o posterior desentendimento entre Lopes Vieira e Henrique Galvão (que terá levado o primeiro a publicar um relatório e o segundo, que não permitiu que a conferência se repetisse em Lourenço Marques, a editar um opúsculo sobre o assunto) são narrados – embora lamentavelmente sem citação de fontes – por Francisco Teixeira da MOTA, *Henrique Galvão – Um Herói Português*, Alfragide: Oficina do Livro, 2011.

[629] Além de Lopes Vieira viajaram na comitiva ministerial o escritor Agostinho de Campos e a companhia teatral Alves da Cunha, que deu espectáculos em Luanda, bem como jornalistas do *Diário de Notícias*, *O Século*, *Diário da Manhã*, *Diário de Lisboa*, *Voz*, *Jornal do Comércio e das Colónias*, *O Primeiro de Janeiro* e *O Comércio do Porto*, assim se garantindo a cobertura mediática da viagem pela imprensa da metrópole. Ver "Um alto serviço ao Império Colonial Português – A viagem do Sr. ministro das Colónias a S. Tomé, Príncipe e Angola", *Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, nº.88, Outubro 1932, pp.3-10.

[630] Discurso de Henrique Galvão na inauguração solene da Conferência Comercial de Luanda, *apud Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, nº.88, p.640.

[631] Discurso de Armindo Monteiro na inauguração da Conferência Comercial de Luanda, *Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, nº.88, 1932, p.562 e 564.

> que ela encerra o mais alto e nobre objectivo que à Nação é imposto pela História e indicado pela inteligência – e em volta do qual todos os portugueses de consciência clara podem reunir-se de boa fé para num concerto comum realizarem uma obra que para sempre os pode encher de glória." [632]

Na prática não era bem assim. A aproximação continuou em Junho de 1933 com a realização em Lisboa da Conferência Imperial, presidida por Monteiro e destinada a concertar posições com os governadores, assim se garantindo a comparticipação financeira das colónias para a "grande cruzada" que se materializaria na exposição do Porto[633]. Dessa conferência saiu ainda a ideia da criação de casas da Metrópole e do Ultramar, "bases activas" (mais tarde se verá que não) do pensamento agregador[634]. Quando novas inquietações agitavam já a Europa e os seus impérios.

O ano de 1933 marcou a guinada para o curso conhecido da História. Da Alemanha vieram os primeiros sinais de alarme, com a legitimação de Hitler como ditador e um programa que, em nome da "salvação" do país, da raça ariana e do seu "espaço vital", reagia à "humilhação" de Versailles e à crise com a suspensão das reparações de guerra, o anti-semitismo e um imperialismo belicista. Estava em marcha o III Reich e corriam boatos de que Portugal ia vender Angola à Alemanha.

Mas também a Itália de Mussolini já dava mostras de querer alargar o seu "espaço vital" a África, nomeadamente às colónias portuguesas (apesar do desmentido oficial[635]), ressuscitando o legado do Império Romano. Ao acolher em Lisboa a XXII Reunião do Instituto Colonial Internacional, Portugal fez saber aos representantes estrangeiros, pela voz do ministro da tutela, que "não [era] colonizador" quem queria e que "a ambição nacional" nesta matéria passava por fazer "mais e melhor"; advertindo que haveria de fazê-lo porque "sabemos, queremos e podemos" [636]. Entretanto, num momento em que a pretexto da luta contra o comunismo as direitas europeias endureciam posições, a criação nesse mesmo ano da

---

[632] Entrevista publicada no *Diário de Notícias* de 20/9/1932, *apud Boletim Geral das Colónias*, n.º90, vol. VIII, Dezembro 1932, p.659.

[633] Segundo Armindo Monteiro, esse apoio foi "um dos resultados silenciosos" da conferência. Ver Prefácio ao *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, p.9.

[634] Referimo-nos às Casas da Metrópole em Luanda e Lourenço Marques, e às Casas do Ultramar em Lisboa e no Porto. Ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º109 [Número Especial dedicado à I Exposição Colonial Portuguesa], vol. X, Julho 1934, p.258.

[635] "Foi Paris que inventou as pretensões da Itália sobre as vossas colónias", *Diário de Lisboa*, 22/4/1933.

[636] "A XXII Reunião do Instituto Colonial Internacional - O ministro das Colónias pronunciou um discurso veemente sobre os direitos que nos assistem em matéria de colonização", *Diário de Lisboa*, 18/4/1933.

Falange em Espanha não só radicaliza a política na jovem república do país vizinho como faz despertar novamente os temores de união iberista.

Com a aprovação em plebiscito manipulado da nova Constituição, que abriria caminho a uma série de políticas ditatoriais[637], o Acto Colonial, como atrás referimos, passou a integrar a lei fundamental do País. E com ela se fixaram não só todos os territórios sobre os quais Portugal reclamava soberania como se aplacavam dúvidas e boatos. Em relação à suposta venda das colónias, o artigo 2.º declarava:

> "Nenhuma parcela do território nacional pode ser adquirida por Governo ou entidade de direito público de país estrangeiro, salvo para a instalação de representação diplomática ou consular, se existir reciprocidade em favor do Estado português."[638]

Relativamente a quaisquer outras tentativas de apropriação, referia o artigo 4.º:

> "A nação Portuguesa constitui um Estado independente, cuja soberania só reconhece como limites, na ordem interna, a moral e o direito; e, na internacional, os que derivem das convenções ou tratados livremente celebrados ou do direito consuetudinário livremente aceito, cumprindo-lhe cooperar com outros Estados na preparação e adopção de soluções que interessem à paz entre os povos e ao progresso da humanidade."[639]

A distinção entre o nacionalismo de Lisboa e "todos os outros adoptados pelos regimes autoritários da Europa" seria clarificada por Salazar, em Maio de 1934, no discurso ao I Congresso da União Nacional: a vocação colonial portuguesa não fora "improvisada em tempos recentes mas radicada pelos séculos na alma da Nação"[640].

2.3.1 – "Reintegrar" o povo e "dar à Europa em desalinho um exemplo"

A *Exposição Colonial* do Porto, primeiro evento para as massas organizado pelo Estado Novo, tornou-se fundamental para o regime. Por decreto de 28 de Agosto de 1933 determinaram-se os seus objectivos económicos e pedagógicos: com critério prático, revelaria a "extensão, intensidade e efeitos da acção colonizadora portuguesa,

---

637 Recordem-se, ainda em 1933, a corporativização do trabalho e a proibição dos sindicatos, a criação da polícia política (PVDE), a proibição dos "camisas azuis" nacional-sindicalistas (fascistas) liderados por Rolão Preto e a criação, sob alçada directa de Salazar, do Secretariado de Propaganda Nacional.

638 Ver Constituição Política da República Portuguesa, *Diário do Governo*, 22/2/1933.

639 *Idem*, *Ibidem*.

640 "Trabalhar pela causa do império", *Diário da Manhã*, 4/6/1934, *apud Boletim Geral das Colónias* n.º109 [Número Especial dedicado à I Exposição Colonial Portuguesa], Julho 1934, pp.371-374.

os recursos e actividades económicas do império", bem como as "possibilidades de estreitamento de relações comerciais entre as várias partes da nação"[641].

E porquê no Porto? Claro que o simbolismo de ser a cidade natal do Infante ajudava a alimentar a "mística" imperial. Mas duas circunstâncias bem pragmáticas explicam a escolha. Por um lado, o *lobby* do Movimento Pró-Colónias, que congregava agentes económicos com interesses no ultramar e retomara a tradição das exposições no Palácio de Cristal (adquirido em 1933 pela autarquia[642]). Integrados na comissão organizadora[643], a influencia desses homens seria depois reconhecida pelo ministro no catálogo[644]. Outra razão, porventura mais determinante, era o facto de Lisboa não dispor à época de nenhum local com as características necessárias e que, sem avultado investimento, pudesse acolher a mostra. O Palácio de Exposições do Parque Eduardo VII, um descampado para o qual se discutia ainda o futuro[645], ficaria reservado à pequena *Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional*.

A decisão de fazer a exposição no Porto foi, assim, tomada ainda em finais de 1932, depois de Armindo Monteiro visitar os jardins do Palácio e constatar que era local "singularmente privilegiado", pois "nada lhe faltava: denso arvoredo, sombras, largas e longas ruas, espaços livres, a magnificência da paisagem"[646].

---

641 Decreto nº. 22.987, de 28 de Agosto de 1933.

642 O edifício do Palácio de Cristal, projectado pelo arquitecto britânico Thomas Dillen Jones - inspirado no Cristal Palace londrino da Exposição Mundial de 1851 (a primeira dessa envergadura) -, foi construído em granito, ferro e vidro com o objetivo de acolher exposições industriais, agrícolas e artísticas, tendo sido aí realizada a Exposição Industrial Portuguesa de 1865, bem como a Exposição Insular e Colonial Portuguesa de 1894. A concepção dos jardins românticos estiveram a cargo do arquitecto Émile David. Palco de numerosos eventos, o "palácio" e os seus terrenos foram comprado pela Câmara Municipal do Porto em 1933. O edifício oitocentista viria a ser demolido em 1951. No mesmo local, com traço do arquitecto Carlos Loureiro, foi inaugurado em 1956 o Pavilhão dos Desportos (actual Pavilhão Rosa Mota). Refira-se, no entanto, que a designação "palácio de cristal" continua a ser utilizada pelos portuenses.

643 Composta pelos presidentes da Associação Comercial do Porto, Associação Industrial Portuense, Centro Comercial do Porto, Liga Agrária do Norte, Associação dos Comerciantes do Porto, agente Geral das Colónias, diretor das Feiras de Amostras Coloniais (Henrique Galvão), chefe da divisão de propaganda da Agência Geral das Colónias, representantes do movimento Pró-Colónias e da Sociedade Anónima da Exposição Colonial. Ver Decreto nº. 22.987, de 28 de Agosto de 1933.

644 António Calém (presidente da Associação Comercial do Porto), António Domingues de Freitas (Centro Comercial do Porto) e Ricardo Spratley (presidente do Instituto do Vinho do Porto). Ver *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Litografia Nacional, 1934 p.10 e p.22.

645 O prolongamento da Avenida da Liberdade com o Parque Eduardo VII continuava em discussão, sucedendo-se os projectos para a sua qualificação. Recorde-se o parque só em 1934 foi rematado a sul com a estátua do Marquês de Pombal; e que para a Exposição do Mundo Português, em 1940, a escolha simbólica de Belém implicou expropriações, demolições e o arranjo urbanístico da zona.

646 Armindo MONTEIRO, Prefácio ao *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Litografia Nacional, 1934 p.9.

Preparada a opinião pública com as Feiras de Luanda e Lourenço Marques (onde o Porto representara 72% das participações[647]) e "pequenas demonstrações"[648] que a AGC ia promovendo pelo País, lançou-se então o Governo na organização da *I Exposição Colonial Portuguesa* – que apesar do nome não viria a ter continuidade, embora a *Exposição do Mundo Português* lhe sucedesse em 1940, já noutros moldes.

A *Exposição Colonial* do Porto teve apenas 22% das verbas gastas em Vincennes – ou seja, um orçamento de instalação de 1550 contos[649], financiado em 700 contos pelo Governo e no remanescente por privados e créditos concedidos aos governos coloniais da Índia, Macau, Moçambique, Angola, Cabo Verde e Guiné para que considerassem sua a "grande cruzada empreendida"[650]. A esses governos cabendo também o envio de mais de 300 nativos, em representação dos povos do império.

Além da AGC, que forneceu a maioria dos conteúdos, envolveram-se repartições de distintos ministérios, missões religiosas, os estabelecimentos de ensino colonial ou na dependência do Conselho Superior de Belas Artes, bem como a Câmara Municipal da cidade, organismos sócio-culturais e promotores privados. Contando com o apoio propagandístico do Bispo do Porto, que instruiu os párocos a fazerem excursões à exposição[651], e da generalidade da imprensa (com destaque para *O Comércio do Porto*, que produziria no próprio recinto um suplemento colonial).

Henrique Galvão – e não Silveira e Castro, que chegou a participar na visita preparatória[652] – foi o director técnico. Mais jovem do que o comissário de Sevilha e Paris, africanista voluntarioso, actualizado quanto aos modos de expor no estrangeiro e já com a experiência das feiras de Angola e Moçambique, foi ele o "cérebro e

---

[647] Segundo António Calém, presidente da Associação Comercial do Porto e da Comissão Organizadora da Exposição Colonial do Porto, *apud* Maria do Carmo SERÉN, *A Porta do Meio. A Exposição Colonial de 1934 – Fotografias da Casa Alvão*, Porto: Ministério da Cultura/Centro Português de Fotografia, 2001, p.75.

[648] Armindo MONTEIRO, *op. cit*, p.7.

[649] O Governo subsidiou 700 contos, a Sociedade Anónima da Exposição Colonial (constituída para o efeito) financiou outros 700 contos e a percentagem de 50% sobre as taxas de inscrição e locação de terrenos aos expositores garantiu os restantes 150 contos. Ver Henrique GALVÃO, *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Litografia Nacional, 1934 p.18.

[650] Armindo MONTEIRO, *op. cit.*, p.9. Segundo o artigo 13.º do diploma que institui a exposição, para as despesas de representação os governos coloniais foram autorizados a abrir os seguintes créditos: Estado da Índia – 7.000 rupias; Macau – 7.000 patacas; Moçambique – 100 contos; Angola – 70 contos; Cabo verde – 30 contos; Guiné – 30 contos. Ver Decreto-Lei 22.987, de 28 Agosto de 1933.

[651] Ver "Um documento do Sr. Bispo do Porto", *Boletim Geral das Colónias*, Vol.X, n.º109, Julho 1934, p.350.

[652] Armindo MONTEIRO, *op. cit.* p.8.

nervo"[653] desta operação montada para mostrar aos habitantes de todo o império o que eles desconheciam. Era preciso "reintegrar" um "povo, secularmente colonizador, nos ideais da sua pátria", e dar "à Europa, em desalinho, um exemplo."[654]

Galvão não queria imitar a "linda exposição" francesa que "viu" e "estudou", argumentando que Vincennes não foi "colonial" e tivera "nula ou insignificante" influência na mentalização do público[655]. Mas não deixou de recorrer à sedução do exótico e ao ambiente de arraial para veicular a mensagem. À escala portuguesa e sem a ambição ou o orçamento das exposições de Londres, Antuérpia ou Vincennes, esta "primeira lição de colonialismo dada ao povo português" queria-se "simples, fácil e emotiva" para traduzir "a ideia eterna"[656] do Portugal unido do Minho a Timor.

2.3.2 – Três meses de "lição" colonial, exotismo e entretenimento

Montada em cinco meses, sem atrasos, a *I Exposição Colonial Portuguesa* abriu portas de 16 de Junho a 30 de Setembro de 1934. Foi solenemente inaugurada pelo Presidente Carmona e Armindo Monteiro[657], e seria visitada duas vezes por Salazar: a 29 de Maio, acompanhado pelo ministro das Obras Públicas Duarte Pacheco e pelo ministro do Interior, e a 7 de Setembro, regressando "inesperadamente" e tentando passar incógnito, para avaliar os resultados[658].

Na Itália de Mussolini, que preparava as suas exposições coloniais de Nápoles e Tripoli, a afirmação de soberania não passou despercebida: Mauricio Basili, redactor do jornal fascista *Il Populo d'Italia*, veio a Portugal ver a "última demão nos preparativos" e conversar com Galvão[659]. Já após a inauguração, a que assistiram

---

[653] *Idem*, *ibidem,* p.11.
[654] Henrique GALVÃO, *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, pp.13-15.
[655] *Idem*, *ibidem*, p.17.
[656] *Idem*, *ibidem*, p.16.
[657] A sessão solene e baile de gala decorreram no Palácio da Bolsa, na véspera da abertura ao público.
[658] Salazar pagou o bilhete de entrada e visitou os jardins e vários pavilhões, "de óculos escuros, incógnito entre os visitantes". Só seria reconhecido no interior do Palácio das Colónias, sendo a partir de então conduzido por Henrique Galvão e membros da comissão organizadora. Regressaria ainda nessa noite ao Caramulo de automóvel, de onde partira com o seu Chefe de Gabinete e o médico Jerónimo de Lacerda. Ver *Notícias Ilustrado* de 16/9/1934 e "Visita do Sr. Presidente do Conselho à Exposição Colonial", *Boletim Geral das Colónias*, vol.X, n.º 109, Junho 1934 [apenso], pp.505-510.
[659] Ver "I Exposição Colonial Portuguesa", *Boletim Geral das Colónias*, vol.X, n.º108, Junho 1934, p.162.

embaixadores estrangeiros e encarregados de negócios[660], por ali passariam também Paul Tschofen (ministro belga das Colónias), Juan José Rocha (ministro espanhol da Marinha e dos Negócios Estrangeiros[661]), e o Príncipe de Gales, Eduardo VIII.[662] A história dessa exposição, à qual Maria do Carmo Serén dedicou em 2001 um estudo pioneiro [663], tem vindo a ser analisada em anos mais recentes sob diversas perspectivas. Mas cumpre determo-nos com outra atenção sobre o que ela representou, quer para a imagem e imaginário do império quer para as políticas do Estado Novo.

O recinto do Palácio de Cristal transformara-se num *império animado*[664] em miniatura. Havia ruas e avenidas com nomes de colónias e colonizadores, *stands* comerciais de arquitecturas "ultramarinas", pavilhões exóticos que serviam café de Cabo Verde e São Tomé, salão de chá no luxuoso pavilhão de Macau (com orquestra própria e muito apreciado pela "gente elegante"), jantares no restaurante Quissange[665]. Ali e além, réplicas modestas do Farol da Guia (Macau) e do Arco dos Vice-Reis (Goa), que a maioria dos metropolitanos só conheceria de postal ou fotografia.

Pelos jardins espalharam-se povoados "típicos", que centenas de autóctones trazidos do ultramar "habitavam" durante o dia e animavam com a produção de artesanato e espectáculos vários, dos desfiles militares e "danças gentílicas" a rituais de feitiçaria e encantamento de serpentes. Não faltava sequer um "templo" hindu com bailarinas do Estado Português da Índia. Mas a julgar pelas imagens que se reproduziram, as preferências recaíam sobre a "aldeia lacustre dos Bijagós" da Guiné, instalada numa ilhota do lago, e a aldeia de Timor, ali encavalitada sobre uma gruta.

---

660 Estiveram presentes na inauguração diplomatas de Inglaterra, Bélgica, Noruega, Japão, Itália Alemanha e Estados Unidos da América, Espanha, Checoslováquia, México, Países-Baixos, Argentina e França. Ver "Inauguração da Exposição Colonial", *Boletim Geral das Colónias*, vol. X, n.º109, Junho 1934, pp.194-195.

661 "A Exposição Colonial Portuguesa tem sido visitada por altas individualidades estrangeiras", *Ilustração*, n.º208, 16/8/1934, p.9.

662 Obrigado a atracar na Corunha devido a um temporal, dirigiu-se ao Porto de automóvel e foi conduzido pela exposição por Henrique Galvão e outros responsáveis. Ver *Notícias Ilustrado* n.º324, de 9/9/1934.

663 Maria do Carmo SERÉN, *A Porta do Meio. A Exposição Colonial de 1934 – Fotografias da Casa Alvão*, Porto: Ministério da Cultura/Centro Português de Fotografia, 2001.

664 Ver "Monumentos. Demonstrações culturais, políticas, sociais e económicas da Exposição. Delegações dos povos do Império Ultramarino", *Boletim Geral das Colónias*, vol.X, n.º109, Junho 1934, p.332.

665 Maria do Carmo SERÉN, *A Porta do Meio. A Exposição Colonial de 1934 – Fotografias da Casa Alvão*, Porto: Ministério da Cultura/Centro Português de Fotografia, 2001, p.103.

Ao Cinema Balanta, palco de festas ao ar livre, se reservaram as *performances* mais elaboradas e as projecções de documentários coloniais e filmes "adequados" ao espírito da exposição. No Teatro Gil Vicente, actores portugueses e figurantes indígenas recriavam fantasias com *A Viagem Maravilhosa*[666]. O Luna Parque, o comboio turístico, o Cabo Aéreo, o pequeno Parque Zoológico com fauna trazida das colónias, a novidade das "cartas faladas"[667] e os espectáculos nocturnos de luz e água completavam o rol de atracções populares.

A propaganda disfarçada de entretenimento foi, evidentemente, uma das lições aprendidas por Galvão em Vincennes, que dessa exposição aproveitou também vários materiais. Caso da estátua de Afonso de Albuquerque que Diogo de Macedo modelara. O vice-rei da Índia era o melhor exemplo de como o império se edificara com ousadia, esforço e sangue, mas havia que transmitir aos portugueses o "respeito" pelos pioneiros e aproximá-los da vivência quotidiana.

O *Monumento ao Esforço Colonizador Português* acolhia o visitante à entrada, no centro da "Praça do Império", em cujos canteiros de flores se desenharam mapas das oito colónias e colocaram reproduções das Pedras de Dighton e Ielala. Projecto do escultor José Sousa Caldas (1894-1965) e do alferes arquitecto Alberto Ponce de Castro (1897-1971), refinando obra recente em Tavira[668], esse padrão-monumento *art déco* elevava-se em patamares a dez metros de altura, com nomes de colonialistas ilustres[669] e seis figuras hieráticas a cingi-lo, em representação dos anónimos desse esforço colectivo: o militar, o missionário, o médico, o agricultor, o comerciante e a

---

[666] Encenada pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, *A Viagem Maravilhosa*, da autoria de Gustavo Matos Sequeira, Pereira Coelho e Hugo Rocha, teve estreia a 15 de Agosto no Teatro Gil Vicente (instalado no torreão nascente do Palácio das Colónias), e foi interpretada por Amélia Rey Colaço, Vanise Meireles, Estêvão Amarante, Maria Lalande, João Villaret, Ruth Aswin e nativos das colónias. Os cartões para os cenários, António Amorim, encontram-se no arquivo do Museu Nacional do Teatro.

[667] *Idem*, *ibidem*, p.116.

[668] Vejam-se as semelhanças com o monumento que em Tavira homenageia os mortos da Grande Guerra, também de Ponce de Castro, inaugurado a 9 de Abril de 1933.

[669] Sobretudo políticos e militares, como Serpa Pinto, Silva Porto, Mouzinho de Albuquerque, Caldas Xavier, Freire de Andrade, Alves Roçadas, António Enes, Andrade Corvo, Sá da Bandeira, Paiva Couceiro, Aires de Ornelas, Eduardo Galhardo, Gomes da Costa, Norton de Matos, Eduardo Valadim, Pereira d'Eça e o padre Anchieta, entre outros. Ver Maria do Carmo SERÉN, *op. cit.*, p.102.

mulher. O monumento será depois relocalizado, como veremos, mas na exposição teve por vizinhança a "fazenda", a "estrada" e as cubatas de Angola[670].

A poucas dezenas de metros estava o *Monumento aos Mortos da Colonização*, também de Ponce de Castro, memorial-caravela que um *génio* erguia sobre degraus-continentes, procurando "ensinar às gentes que a causa dum Portugal maior prevalece sobre o curso das gerações efémeras"[671]. Destes dois monumentos, em memória da vida e da morte no império, faria Ponce de Castro posterior síntese para Bissau[672].

Ao velho Palácio de Cristal, rebaptizado de Palácio das Colónias, coube acolher a secção oficial da exposição, aí se representando em conjunto todas as colónias e dando particular ênfase ao que se fizera desde a Conferência de Berlim. Note-se, porém, que ao procurar a síntese de modelos distintos a exposição acabaria por se enredar numa série de contradições. Como se tornou evidente nesse "palácio" centralizador, de fachada modernizante (mais em linha com o pavilhão nacional em Antuérpia do que com o pastiche historicista de Paris) mas de interior tradicionalista.

A falsa fachada *art déco* concebida pelo engenheiro Henrique Mouton Osório, que actualizava o edifício ao gosto da época, rematava-se com dois torreões laterais dissonantes: a poente um lanternim de vidro iluminado, à moda das construções internacionais mais recentes; e a nascente um grande elefante escultórico [673], simbolizando África e a Ásia, que seria mascote reproduzida em numerosos *souvenirs*. Quanto ao corpo central, ostentava o escudo português e duas datas emblemáticas: 1415, ano da tomada de Ceuta, e 1934, o ano exposição. Contornado um padrão original de Diogo Cão[674], entrava-se assim num Palácio das Colónias onde se procurava demonstrar a continuidade histórica do império.

A poente, quatro salas exibiam as peças mais valiosas. Na Sala Histórica, "armorial da Nação" [675] de ambiente austero, estavam os mapas, documentos,

---

[670] Refira-se também que nesta zona do recinto se exibiu um protótipo de casa de colono, projectada por Raul Lino para a Lusalite-Sociedade Portuguesa de Fibro-Cimentos, e ocupada durante a exposição por serviços.

[671] Ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º 109, Junho 1934, p.267.

[672] Veja-se o *Monumento ao Esforço da Raça*, inaugurado em Bissau em finais de 1941, que décadas depois seria renomeado e dedicado aos *Heróis da Independência da Guiné-Bissau*.

[673] Da autoria de Armando Correia.

[674] *Exposição Colonial Portuguesa – Guia Oficial do Visitante*, ed.Mário Antunes Leitão e Vittorino Coimbra, Porto, 1934, p.7.

[675] Ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º109, Junho 1934, p.273.

desenhos, cartas, relíquias (como a espada de Gama e o sarcófago goês de Afonso de Albuquerque), e três monumentais planisférios luminosos coroados por versos de Camões em síntese didáctica da "expansão da raça e da língua portuguesa"[676]. Na Sala do Arquivo Histórico Colonial, organizada pelo seu director, Manuel Múrias, ligava-se o passado glorioso ao presente. Ali ficaram os mapas do Brasil, alvarás régios, registos científicos, relatórios das expedições africanas e o manuscrito da Carta Orgânica do Império Colonial, redigida por Armindo Monteiro. Ao lado, na Sala do Império, ganhavam destaque as realizações do Estado Português desde o Ultimato de 1890. E no piso superior, de efeito cénico mais modesto, a Sala Militar evocava as campanhas africanas com dioramas e aguarelas, armas, bandeiras, troféus, condecorações e retratos de militares – com destaque para Mouzinho de Albuquerque, de quem se exibia a máscara mortuária e a espada de honra esculpida por Teixeira Lopes[677] para celebrar a vitória em Chaimite e a captura do régulo Gungunhana.

Se no exterior a excepção ao conceito unitário foi apenas concedida à Companhia de Moçambique, que se demarcou montando em recinto privativo e a expensas próprias um pavilhão decorado "ao estilo africano"[678], dentro do palácio tudo foi organizado não por territórios mas por grupos temáticos.

Transposta a secção retrospectiva e um busto do Infante, havia cinco núcleos centrais: caminhos de ferro; portos; navegação (com modelo em gesso do *Homem do Leme* de Américo Gomes[679]); missões religiosas e saúde e higiene. A ladeá-los, os núcleos da urbanização, comércio, assistência científica, arte indígena, ensino colonial e política indígena. Agricultura, pecuária, indústria, mineração e demais actividades ocupavam as galerias do piso superior. Nas naves laterais distribuíam-se os expositores da metrópole e das colónias. No palco ao fundo, convertido em altar, colonização e política indígena fundiam-se na escultórica *Alegoria ao Futuro do Império*, com representações de colonos, missionários e nativos em redor de um

[676] Ver O Império Português na 1ª Exposição Colonial Portuguesa. Álbum-Catálogo, Porto: Tipografia Leitão, 1934, pp.398-399.

[677] Oferecida a Mouzinho pela Associação Comercial do Porto, aquando da sua triunfal visita à cidade.

[678] Sobre esta representação ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º109 [Número Especial dedicado à I Exposição Colonial Portuguesa], Julho 1934, pp.111-124. Recorde-se que, e como anteriormente referido, Moçambique já manifestara desagrado com a sua representação nas exposições de Antuérpia e Vincennes, o que poderá explicar esta opção da Companhia de Moçambique. Segundo Maria do Carmo Serén, a companhia terá "recusado a proposta do técnico da exposição e traçara o seu próprio design" – ver Maria do Carmo SERÉN, *op. cit.*, p.104.

[679] A escultura foi doada pela Exposição à cidade do Porto. Passada a bronze com verbas angariadas para o efeito, foi colocada em 1938 na Avenida Montevideu, junto às praias da Foz.

padrão com Cruz de Cristo, tudo velado pelas agigantadas figuras de um negro e de um militar colonial[680].

Apesar do tom agregador faltava *design* de exposição, ou seja, uma estruturação visual e espacial que fosse ela própria discursiva e orientasse o visitante entre tanta informação. E nesse sentido a exposição não escapou ao convencional. Nas imagens captadas por Domingos Alvão (1872-1946), o fotógrafo oficial[681] do certame, é isso que ressalta – muito embora seja justo reconhecer que houve já alguma preocupação de depuramento e introdução de pontos âncora no percurso, através de certos gráficos, estatísticas e dioramas (alguns já levados a Paris), maquetas, fotografias e, sobretudo, várias cenas com manequins à escala real. O que em todo o caso contrastava, por exemplo, com a grotesca exibição de crânios no núcleo da anatomia e antropologia.

Não havia ali rasto de influência da exposição italiana que em 1932 celebrara os 10 anos da marcha sobre Roma, como já se sugeriu[682], nem sinal de vanguarda arquitectónica e plástica. Até os *slogans* propagandísticos, no Porto, haviam sido classicamente inscritos, atirando para um passado imemorial essas frases que incitavam o visitante a admirar a obra colonial, a comprar apenas produtos do império e a ter consciência de que "Portugal não e[ra] um país pequeno". A duas frases retiradas de discursos de Salazar foi dado especial relevo. Uma garantia a prossecução do rumo colectivo: "Portugal pode, se nós quisermos, ser uma grande e próspera nação. Sê-lo-á". A outra, a coroar o palco-altar, declarava que "o ressurgimento da política imperial e[ra] uma realização do Estado Novo". Assim se ligando o passado, o presente e o futuro do Império e do País ao regime.

Do ponto de vista artístico também não se inovou ao relação ao que já se vira anteriormente. Os dez painéis em redor da nave principal assumiram-se como motivos cenografados de tropicalismos gentílicos[683], nos quais os artistas convidados se limitaram a ilustrar, em figurações imaginadas, a vida nas colónias e a "grandeza

---

680 Ver "Monumentos. Demonstrações culturais, políticas, sociais e económicas da Exposição. Delegações dos povos do Império Ultramarino", *Boletim Geral das Colónias*, vol.X, n.º109, Junho 1934, p.308.

681 Refira-se que além das fotografias de Alvão foram publicadas na imprensa imagens aéreas da Exposição Colonial do Porto, realizadas pelo major-aviador Pinheiro Correia e por Alexandre Tavares da Fonseca (que em 1939 fundaria a empresa publicitária Belarte).

682 Maria do Carmo SERÉN, *op. cit.*, p.106.

683 *Exposição Colonial Portuguesa – Guia Oficial do Visitante*, p.7.

territorial" de Portugal[684]. A excepção poderá ter sido Jorge Barradas, referido no álbum-catálogo oficial[685], mas será necessário apurar que trabalho(s) apresentou.

Ao pintor Eduardo Malta conferira Henrique Galvão maior responsabilidade e protagonismo, ao convidá-lo para pintor oficial do certame. Malta, que no ano anterior tinha retratado Oliveira Salazar num óleo *giocondesco* em paisagem do Caramulo[686], já pintara o retrato do Presidente Carmona (1928) e irá pintar ainda o retrato do ministro Armindo Monteiro, com os territórios de Angola e Moçambique destacados em fundo num mapa de África. Sendo com esses quadros que formou a parte central de uma instalação pictórica, organizada em improvisado "tríptico".

No painel central do que deveria ser o *Tríptico Comemorativo do Império* era suposto representarem-se, entre os povos do ultramar, Salazar e Armindo Monteiro[687] - só que, como convém recordar, Salazar afastaria o ministro das Colónias para os Negócios Estrangeiros em Maio de 1935. Pelo que só os dois painéis laterais, cada um com 2,30x1,70 metros, alcançaram notoriedade[688]. Eduardo Malta pintou esses painéis em *atelier* durante as longas sessões individuais de pose a que submeteu os seus retratados "exóticos"[689], dando-lhes como fundo os cenários da exposição do Porto. No painel da esquerda ficaram os povos do Oriente, em composição dominada pelo chefe timorense de traje e insígnias tradicionais. À direita, o painel dos africanos

---

[684] *Ibidem*.

[685] O álbum-catálogo oficial refere as seguintes colaborações na exposição: Pintura - além de Jorge Barradas, Abeilard [*sic*] de Vasconcelos, Dr. Alberto da Silva e Sousa, José Luís Brandão de Carvalho, Leal da Câmara, Mário Eduardo, Maria da Fonseca Rozeira, Octávio Sérgio e Ventura Júnior; Escultura – Américo Gomes, António Alegre Sampaio e Melo, Branca de Alarcão, Henrique Moreira, Sousa Caldas; Desenho – Armando Bruno, Fernando de Oliveira, Roberto dos Santos; Gravura – António Manoel Sarume; Fotografia – Acácio Benamor Lopes, Alexandre Teodoro dos Santos Fonseca, Dr. António Lebre, Beatriz Frias, Dr. [Luís Wittnich] Carrisso, Júlio Worm, Manuel de Oliveira (Fotografia Portugália) e Mário Cardoso. Ver *O Império Português na 1.ª Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Tipografia Leitão, 1934, p 441.

[686] Salazar posou para Eduardo Malta durante onze sessões "de duas ou três horas" no Caramulo, que o pintor acabou por representar também como "paisagem real mas também espiritualíssima, cheia de poesia, paisagem-desdobramento da figura retratada" – ver Eduardo MALTA, "cap. IV – Salazar e o seu único retrato pintado", *Retratos e Retratados*, intr. Luiz Norton, Rio de Janeiro: A Noite, 1938, s.p.. Neste livro é referida a existência de uma réplica no Rio de Janeiro. A tela original pertence à colecção do Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea (tendo decorado o Instituto Nacional de Estatística), e encontra-se actualmente exposta no Museu do Caramulo, que exibe as colecções de Jerónimo de Lacerda (médico, director do Sanatório do Caramulo e amigo pessoal de Salazar), e dos seus filhos Abel e João de Lacerda.

[687] Eduardo Malta chegou a pintar os retratos de vários habitantes do império nesta parte do tríptico, onde deveria incluir também Salazar e Armindo Monteiro.

[688] Actualmente na colecção da Fundação Bissaya Barreto (Coimbra).

[689] Ver Eduardo MALTA, "cap. VI – Retratos de gente exótica", *Retratos e Retratados*, intr. Luiz Norton, Rio de Janeiro: A Noite, 1938, s.p..

de corpos semi-nús e adornados, rodeando a figura imponente do régulo guineense Mamadú Sissé, que o pintor retratou sentado num caixote e de sapatos brancos, barrete e túnica de gala, em cujas mangas luzem galões de tenente de segunda linha pelos serviços na "campanha de pacificação" de 1916. Os dois painéis voltariam, como daqui a pouco veremos, a apresentar-se noutro "tríptico" organizado em 1940. Mas o que importa sublinhar é o modo como neles se reproduziram artisticamente estereótipos, categorizando "raças" e graus de "civilização" em exotismos de ocasião.

Essa hierarquização racial e social foi, aliás, uma marca de todo o evento, à semelhança do que à época era corrente. E reflectiu-se sobretudo, como foi já notado[690], tanto na disposição e decoração das aldeias "indígenas" como na forma como os seus "habitantes" recriaram tarefas quotidianas e participaram nas festividades. Mas também se espelhou no *Álbum Comemorativo*, igualmente ilustrado por Eduardo Malta – que reproduz os painéis laterais do seu inacabado "tríptico", os retratos de Carmona, Salazar e Monteiro, um desenho alegórico dedicado aos "milhões de portugueses de todas as raças mortos nas cinco partes do mundo pela obra portuguesa de colonização", bem como os retratos a grafite de Henrique Galvão e de António Oliveira Calém, presidente da comissão organizadora.

No final desse álbum, 14 estampas a grafite e aguarela, assinadas por Malta, representam duas das aldeias encenadas no Porto (a sanzala de Angola e as "cubatas" [sic] dos timorenses) e retratos individuais de 12 nativos[691]. Nota-se a ausência de representantes de Moçambique, Cabo Verde e São Tomé, mas está lá "Rosinha", a jovem balanta cuja beleza fez capa de jornais e revistas da época, símbolo máximo da erotização dos corpos femininos africanos[692] na *Exposição Colonial* do Porto. Diogo de Macedo diria, criticamente, que Malta se limitou a "afidalgar as negras de exposição"[693]. Registe-se, no entanto, que dessas ilustrações se faria uma colecção de postais para levar em 1937 à *Exposição Internacional de Paris*.

---

[690] Ver Nuno Silva COSTA, "Ciência, Divulgação e Representação das Colónias", comunicação apresentada em 19/4/2012 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito do Ciclo de Conferências CEAUP, em linha em: www.africanos.eu/ceaup/uploads/WP_2012_01.pdf [acesso a 8/9/2012].

[691] Ver *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Litografia Nacional, 1934.

[692] Sobre este assunto, ver por exemplo Filipa Lowndes VICENTE, "'Rosinha' e o império como objeto de desejo", *Público*, 25/8/2013.

[693] Diogo de MACEDO, "Arte Indígena. Artistas Portugueses nas Colónias", *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, n.º 19-20, Julho-Agosto 1935, p.246.

2.3.3 – O documentário vivo e a memória que dele restou

Num evento concebido para apelar à razão, à emoção e aos sentidos, a curiosidade despertada pelas delegações ultramarinas prevaleceu sobre o sentimento colonial. Os jornais, entre considerações nacionalistas, comentários racistas e descrições erotizadas, iam dando conta do entusiasmo de "ir ver os pretos" e dos episódios mais anedóticos. Claro que o programa oficial incluiu conferências e congressos – com destaque para o de Antropologia Colonial e para os estudos que se realizaram aproveitando a presença dos indígenas da exposição -, mas é preciso ver que o ensino colonial especializado era ainda incipiente e a maioria da população estava mais interessada na festa. Galvão chegou mesmo a ter de recuar na proibição inicial das merendas, dada a quantidade de gente que levava farnel para o Palácio[694].

Com bilhetes entre os 2,5 e 5 escudos (ao domingo, dia de enchente), muitos foram os que interagiram com os nativos, por vezes até em moldes impróprios e que mereceram duras críticas da organização e dos jornalistas. De mote próprio ou arregimentados em excursões, sucediam-se as visitas de operários, soldados e estudantes de todos os graus, e as paradas de escuteiros, bombeiros ou sociedades recreativas. Segundo o balanço de Henrique Galvão, a exposição teve 1,3 milhões de visitantes (o equivalente a 20% da população metropolitana[695]), dos quais 25 mil estrangeiros, maioritariamente espanhóis[696]. Contas feitas, houve um défice de 10 centavos[697]. Galvão gerira com mão de ferro os prazos e a "magreza do orçamento", usando mão-de-obra nativa nos remates finais[698] e compensando o pessoal assalariado com duas sopas diárias gratuitas[699]. A recompensa do director técnico foi a distinção com o Grande Oficialato da Ordem de Cristo[700] e a confiança de Salazar, que no ano seguinte lhe entregaria a direcção da Emissora Nacional.

---

694 Ver Maria do Carmo SERÉN, *op. cit.*, p.116.

695 Portugal metropolitano tinha à época 6,36 milhões de habitantes (575 mil em Lisboa). Ver António Simões RODRIGUES (dir.), *História Comparada: Portugal, Europa e o Mundo. Uma visão cronológica*, vol.II, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p.322.

696 Ver Álbum Comemorativo da I Exposição Colonial Portuguesa, Porto: Litografia Nacional, 1934 pp.25-26.

697 Henrique Galvão, *Primeira Exposição Colonial Portuguesa: Relatório e Contas,* Lisboa: Ministério das Colónias/Bertrand, 1935, p.42-49.

698 Ver "I Exposição Colonial Portuguesa", *Boletim Geral das Colónias*, ano X, n.º108, Junho 1934, p.159.

699 Henrique Galvão, *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, pp.18-19.

700 Ver *Boletim Geral das Colónias*, ano XI, n.º 109, Junho 1934, p.260.

A propaganda à exposição, tanto pública como privada, contribuiu para esses resultados. Editou-se um jornal próprio (*O Ultramar*, dirigido por Galvão[701]) e multiplicaram-se as edições bibliográficas e os selos postais – com destaque para os da emissão comemorativa, confiados a Almada Negreiros (que em 1935 assinaria o célebre selo *Tudo pela Nação*), criticados por representarem um busto de negra e citarem um dos selos da exposição de Vincennes[702].

Os cartazes publicitários e os produtos com rótulos alusivos, dos fósforos às conservas e sabonetes, foram outros meios de publicidade. A divulgação estendeu-se aos táxis e automóveis de Lisboa[703], às montras da Casa de Portugal em Paris[704] e às Festas Luso-Galaicas de Vigo, para onde se levaram os regimentos de soldados indígenas[705]. As ligações de comboio foram reforçadas. E pelos cinemas passou o documentário cinematográfico que Aníbal Contreiras realizou na exposição, a cuja estreia lisboeta assistiram Carmona e Salazar[706]. Mas, como seria de esperar também, o controlo sobre a informação veiculada endureceu. O jornal produzido no recinto pel'*O Comércio do Porto* acabaria por ser suspenso e a Censura interditou um filme[707] sobre o desfile encenado para a grande apoteose no dia de encerramento.

Nesse *Cortejo Colonial* se terão juntaram, pela primeira vez no País, os povos das oito províncias ultramarinas, figurantes continentais, antigos combatentes e velhos colonos. Em grupos apeados ou carros alegóricos, que os actores da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro abrilhantaram interpretando personagens históricas, o desfile

---

701 Publicado de 1 de Fevereiro a 1 de Outubro de 1934.

702 Ver José António Soares da SILVA, *O Selo Postal como veículo de cultura, propaganda e ideologia no período do Estado Novo* [texto policopiado], dissertação de mestrado em Ciências da Cultura apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2010, pp.16-19 – em linha: https://repositorio.utad.pt/handle/10348/2030 [acesso a 10/9/2012].

703 Autorizados a circular com cartazes da exposição. Ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º 108, Maio 1934, p.163.

704 Ver *Notícias Ilustrado*, n.º 317, de 8/7/1934.

705 A comissão organizadora da Exposição Colonial ofereceu a Vigo um monumento a Camões, da autoria do escultor Sousa Caldas. Nas festas desfilaram a Banda Regimental de Angola e a Companhia de Landins, tendo os soldado indígenas apresentando ainda exercícios militares e de ginástica no estádio dos Balaidos. Ver *Notícias Ilustrado*, n.º 303, de 19/8/1934.

706 Referimo-nos à longa-metragem de 73 minutos *Primeira Exposição Colonial*, estreada em Lisboa, no Cinema Condes, a 8 de Abril de 1935. Desse filme restará apenas uma cópia de imagem, restaurada por iniciativa da Cinemateca Portuguesa em 1985.

707 Produzido e realizado por Manuel Luís Vieira, *Cortejo Colonial do Porto* foi submetido à Censura em Novembro de 1934, sendo "interdito em virtude de exposição da Agência Geral das Colónias" – segundo informação da Base Temática "Cinema Português", disponibilizada em linha pelo Instituto Camões – em linha: http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/cinema-portugues.html [acesso a 22/9/2012].

demorou cinco horas a percorrer os nove quilómetros que separam o Castelo do Queijo, na Foz, da entrada do Palácio de Cristal[708].

A metrópole unia-se assim às colónias num *documentário vivo*, paradoxal parada de representações culturais que objectivavam e fixavam "tradições" justamente no momento em que se procurava também dar feição iconográfica aos regionalismos portugueses. Como foi já observado por António Medeiros, tais manifestações terão porventura criado "efeito mais poderoso e duradouro na identidade nacional do que as imagens mais directamente associadas à ditadura", pela relação não-mediada que estabeleceram[709] com a ideia de império.

Sem constituir propriamente um lugar de memória, como sucederia em Lisboa com a exposição de 1940, a *Exposição Colonial* do Porto legou, no entanto, alguns vestígios à cidade. A estátua de Afonso de Albuquerque está hoje perto do Museu de Serralves[710]. O *Monumento ao Esforço Colonizador*, durante anos desmantelado, ganhou muito mais tarde lugar na Praça do Império[711]. Nos jardins do Palácio de Cristal ficaram as árvores e espécies tropicais plantadas, o Parque Zoológico seria atracção até à década de 80, e ainda ali permanecem duas construções anteriores à exposição mas que nela foram integradas: a "Gruta de Camões" e o "Castelo", a pequena torre ameada sobranceira ao rio que em 1934 se rebaptizou de *Torre das Descobertas* para ali se hastear a "bandeira do Império" guardada por sentinelas landins. A pretexto da exposição se ergueu também a pérgula junto à Igreja Românica de Cedofeita, se estenderam as linhas de eléctrico entre o Palácio, a Foz, Matosinhos e Leça (retiradas há alguns anos) e se prolongou a Avenida Júlio Dinis[712].

"O Porto, solar da raça, abriu liberalmente, à moda antiga, as suas portas ao Império", diria Armindo Monteiro[713]. Os resultados tinham superado as expectativas,

---

[708] Sobre a composição e ordem do desfile, ver *O Cortejo Colonial. Descrição e Roteiro*, Porto: Comissão Organizadora da I Exposição Colonial Portuguesa, 1934.

[709] António MEDEIROS, "Imperialist Ideology and representations of the portuguese provinces during the early Estado Novo", *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts* (ed. Sharon R.Roseman, Shawn S.Pankhurst), Albany (NY): State University of New York Press, 2008, p.94.

[710] Na Praça D.João III do Bairro Marechal Gomes da Costa (freguesia de Lordelo do Ouro).

[711] A Praça do Império, na freguesia da Foz do Douro, foi criada por deliberação camarária de 30/12/1937, rematando a Av. Marechal Gomes da Costa. O *Monumento ao Esforço Colonizador* só foi ali colocado no início dos anos 80, por decisão do então presidente da autarquia, Paulo Valada.

[712] Ver "I Exposição Colonial Portuguesa", *Boletim Geral das Colónias*, ano X, n.º108, Junho 1934, pp.157-158.

[713] Ver *Boletim da Geral das Colónias*, ano X, n.º 109, Junho 1934, p.258.

e o ministro, entusiasmado, tencionava repetir a experiência dois anos depois[714]. Mas outras circunstâncias impediriam que assim fosse.

Entretanto, já o mapa *Portugal não é um país pequeno*, organizado por Henrique Galvão para o "Palácio das Colónias", começara a circular em incontáveis cópias. "O efeito sobre o espírito dos visitantes" tinha sido "incomparável"[715]. Muitas das cópias, editadas e disseminadas pelo SPN, destinavam-se evidentemente às escolas. Outras versões vão ser feitas[716], incluindo para exposições, como veremos. Ao sobrepor em escala agigantada e com truques de *puzzle* as parcelas do império português aos contornos da Europa, nesse mapa se representara a mais bem conseguida síntese da "mística" imperial oficiada no Porto.

2.4 – A salvaguarda da ideia imperial em clima de pré-guerra

Com a Europa a caminhar para nova guerra, o Estado Novo dirige acções diplomáticas e de propaganda a alvos estrangeiros específicos. Insiste-se na tese da unidade ontológica do império e reforça-se toda a argumentação que liga o passado áureo do País aos seus esforços do presente no ultramar. Ao Secretariado de Propaganda Nacional cabe já o protagonismo na organização de certas iniciativas e António Ferro toma pessoalmente em mãos as que se desenrolam em palcos centrais.

No plano doméstico, o SPN centrará atenções na Guerra Civil de Espanha e no combate ao comunismo, promovendo uma intensa campanha ideológica que vai usar o cinema e o teatro como meios de doutrinação, assim levando a "política do espírito" para as ruas de todo o País. Enquanto isso, e pela mesma altura em que se realiza a *Exposição Internacional de Paris*, Lisboa vai acolher a *Exposição Histórica da Ocupação*, organizada pelo Ministério das Colónias para glorificar o império.

2.4.1 – A aproximação à Itália de Mussolini

No dia seguinte ao encerramento da *Exposição Colonial* do Porto, Portugal inaugurou em Nápoles uma representação internacional de pequena dimensão (apenas

[714] Ver *Boletim Geral das Colónias*, ano X, n.º 109, Junho 1934, p.18.
[715] Manuel MÚRIAS, "Contra a ideia dum país pequeno" (*Revolução Nacional*, 20/6/1934), *apud Boletim Geral das Colónias*, ano X, n.º 109, Junho 1934, p.447.
[716] Ver Nuno Silva COSTA, *Mapas de um Portugal Imperial: Cultura e Propaganda Coloniais entre Guerras*, Porto: Figueirinhas, 2011, pp.147-154.

duas salas) mas importante significado, voltando a reiterar poucos meses depois a sua posição em Tripoli. Desse modo enviando um sinal político ao Governo de Itália, em resposta aos rumores sobre um entendimento entre Mussolini e a Inglaterra quanto à divisão das colónias portuguesas[717].

Mais do que as peças levadas à *II Mostra Internacional de Arte Colonial em Nápoles*, realizada de 1 de Outubro de 1934 a 31 de Janeiro de 1935, sublinhe-se a tutelar estância camoniana inscrita na primeira sala da representação nacional, "sobre um fundo de veludo verde, com largo friso onde as letras de ouro, a toda a extensão das quatro paredes, entre esferas armilares e cordas manuelinas":

> *Cessem do sábio Grego e do Troiano*
> *as navegações grandes que fizeram;*
> *cale-se de Alexandre e de Trajano*
> *a fama das vitórias que tiveram;*
> *que eu canto o peito ilustre lusitano*
> *a quem Neptuno e Marte obedeceram.*
> *Cesse tudo o que a Musa antiga canta,*
> *que outro valor mais alto se alevanta!*[718]

Camões – de quem se levou também a primeira edição *d'Os Lusíadas* (1572) e um retrato[719] -, era a resposta poética e cordata à "consciência colonial" e ambições do fascismo italiano, que apostava já na propagação internacional da sua doutrina e na expansão do chamado "espaço vital". E Portugal foi a Nápoles acentuar o tom de "evocação" e o "ensinamento"[720] em relação à sua acção colonizadora.

Com a Itália a ocupar o Castelnuovo com uma retrospectiva da sua pintura desde o *Quatroccento* de Rafael e Ticiano ao futurismo de Giacomo Balla, as três únicas representações estrangeiras – Portugal, França e Bélgica - ocuparam pavilhões instalados no fosso do baluarte[721]. Mas tendo essa secção da Mostra um carácter mais

---

[717] O boato surgira em Março de 1933 e continuou a alimentar especulações ao longo de 1935. Ver Bernardo F.PEREIRA, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*, Alfragide: Dom Quixote, 2012, p.43.

[718] Augusto CUNHA, "Portugal no Estrangeiro / Da Representação portuguesa na Exposição Internacional de Arte Colonial em Nápoles", *O Mundo Português*, n.º 11, vol.1, Novembro de 1934, pp.379-384. Ver também carta de António Eça de Queirós a Salazar de 25/10/1935, Arquivo Nacional Torre do Tombo - Arquivo Oliveira Salazar, PC-12A-pt5, fls.271-274.

[719] *Idem*, *ibidem*.

[720] Ver carta de António Eça de Queirós a Salazar de 25/10/1935, Arquivo Nacional Torre do Tombo - Arquivo Oliveira Salazar, PC-12A-pt5, fls.271-274.

[721] Ver Ermindo CAMPANA, "Cronache Napoletane. L'Italia ala II Mostra Iternazionale d'Arte Coloniale nesl Maschio Angioino di Napoli", *Emporium – Revista Mensile Illustrata d'Arte, Letteratura, Scienze e Varietà*, vol.LXXX, n.478, 1934, pp.238-248 – em linha: http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html [acesso a 19/7/2012].

comercial do que artístico, a opção portuguesa distinguiu-se entre as restantes, incluindo a secção colonial italiana. Por excesso.

Levaram-se pratas indo-portuguesas, porcelanas da China, tapetes, álbuns do Arquivo Histórico Colonial, exemplares raros da Biblioteca Nacional (datados de 1540 a 1651), bronzes do Benim, obuses em bronze, o planisfério das descobertas e conquistas "tratado à maneira de portulano", aguarelas representando as fortalezas de Safim, Arzila e Mazagão[722], e a reprodução de um padrão de Diogo Cão. Na segunda sala dispuseram-se "estatuetas, manipansos, ídolos e objectos de arte negra" de todas as colónias africanas, cadeiras de sobas, máscaras, armas, modelos de canoas indígenas, portas de Timor, objectos de barro, missanga e marfim, e baixos-relevos dos nativos angolanos, "dando bem a medida da formidável expansão portuguesa através do mundo". Com a maqueta de Francisco Franco para a estátua do Infante D.Henrique a coroar a representação[723]. Por razões de segurança, as peças mais valiosas seriam substituídas ao fim de um mês por fotografias, folhetos ilustrados e livros sobre as colónias[724].

A missão tinha sido confiada[725] pelo ministro das Colónias a António Eça de Queirós (1891-1968), secretário do SPN, colaborador do *Diário da Manhã* e um dos homens indicados por António Ferro para a secção portuguesa dos Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma (CAUR)[726], um dos braços externos na propaganda fascista italiana. Armindo Monteiro tratou do assunto directamente com o SPN (e não através da Agência Geral das Colónias, que tutelava), mas Ferro não se envolveu.

---

[722] O conjunto de aguarelas de Marrocos realizadas entre 1923 e 1925 por Alberto Augusto de Sousa (1880-1961), pintor que trabalhou para o Exército Português (nomeadamente, retratando soldados em França durante a Grande Guerra) tinha sido distinguido com um Grand Prix na Exposição Colonial de Paris de 1931.

[723] Ver Augusto CUNHA, *op. cit.* Ver também "Representação portuguesa na Exposição de Arte Colonial de Nápoles" *Boletim Geral das Colónias*, vol.X, n.º 113, Novembro 1934, pp.114-115. Ver ainda carta de António Eça de Queirós a Salazar de 25/10/1935, Arquivo Nacional Torre do Tombo - Arquivo Oliveira Salazar, PC-12A-pt5, fls.271-274.

[724] Ver carta de António Eça de Queirós a Salazar de 25/10/1935, Arquivo Nacional Torre do Tombo - Arquivo Oliveira Salazar, PC-12A-pt5, fls.271-274.

[725] *Idem*, *ibidem*.

[726] António Ferro "apesar de gostar muito da ideia de aderir aos CAUR" terá recusado o convite para a presidência da secção portuguesa devido à importância do cargo que ocupava. O diretor do SPN sugeriu o poeta Eugénio de Castro (diretor da Faculdade de Letras de Coimbra e apoiante dos CAUR, que em 1932 participara no Congresso Volta, o encontro das direitas europeias promovido por Mussolini e a Accademia d'Italia), indicando ainda os nomes de António Eça de Queirós (secretario do SPN), Ernesto de Oliveira e Silva (presidente da Acção Escolar Vanguarda) e João Ameal (publicista). Ver Simon KUIN, "O braço longo de Mussolini: Os 'Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma' em Portugal (1933-1937)", *Penélope – Fazer e Desfazer a História*, n.º 111, Lisboa: Edições Cosmos/Cooperativa Penélope, 1993, p.10.

Porque não liderou essa representação? Já aqui referimos o seu relativo distanciamento dos assuntos coloniais, mas como também já foi escrito [727] os primeiros tempos de actividade do SPN foram intensos e o seu director tinha em curso ou em preparação outras acções de propaganda no estrangeiro.

Organizado em pouco tempo, com escassos recursos materiais e humanos[728] e montado apenas três dias antes da inauguração, segundo carta de Eça de Queirós a Salazar, este "pequeno triunfo" foi praticamente ignorado pela imprensa portuguesa[729]. Ainda que "milhares de estrangeiros"[730] porventura o tivessem visto. Por essa altura, os jornais estavam mais interessados na radicalização política à escala planetária, no plebiscito do Sarre e numa Europa que, agarrando-se às colónias, marchava já para outra grande guerra[731].

A importância dessa afirmação em Itália só se compreenderá à luz da relação que o Estado Novo manteve com o fascismo de Mussolini. Salazar, que desprezava o "cesarismo pagão" do *Duce* e desconfiava das suas intenções, pretendeu demarcar-se do totalitarismo e do corporativismo estatal italiano [732] mas tinha um retrato de Mussolini sobre a secretária. António Ferro, que não escondia a admiração pelas políticas culturais e de propaganda do ditador transalpino, usou-as como modelos sem lhes copiar a ousadia, numa apropriação que necessariamente acabou por ter mais de português do que de importação. E o próprio regime, que então tentava gerir instabilidades várias, partilhou com Itália, e até certo ponto com a Alemanha, matrizes ideológicas autoritárias e totalizantes mas não cunhou conceito que lhe revelasse a natureza, escudando-se numa ambígua especificidade de génese e propósitos.

---

[727] Ver Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013, pp.114-117.

[728] Ver carta de António Eça de Queirós a Salazar de 25/10/1935, Arquivo Nacional Torre do Tombo - Arquivo Oliveira Salazar, PC-12A-pt5, fls.271-274.

[729] *Idem*, *ibidem*.

[730] Augusto CUNHA, *op. cit*., p.384.

[731] Ver por exemplo edições do *Diário de Lisboa* de 1/10/1934 a 31/12/1934. Entre 1934 e 1935 os jornais relatam também a realização de várias conferências imperiais e conferências económicas por parte das potências coloniais, nomeadamente Inglaterra e França.

[732] Ver António de Oliveira SALAZAR, "O Estado Novo português na evolução política europeia" [discurso na sessão inaugural do 1º Congresso da União Nacional, proferido em Lisboa a 26/5/1934], *Discursos (1928-1936)*, Coimbra: Coimbra Editora, 1935, pp.331-346. Para uma síntese da problemática em torno do corporativismo, ver Álvaro GARRIDO, "Estado Novo e Corporativismo. Um programa de investigação em História Económica e das Instituições", *Outros Combates pela História*, coord. Manuela Tavares Ribeiro, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 297-309. Sobre o corporativismo no caso português, ver Manuel de LUCENA, *A Evolução do Sistema Corporativo Português*, 2 vols., Lisboa: Perspectivas&Realidades, 1976.

Se é certo que essa aproximação corresponde a uma fase em que a ditadura lisboeta endureceu o discurso e a acção, reprimindo violentamente as oposições e reagindo como já veremos ao republicanismo democrático espanhol, na base dessas pontes estava a procura de alianças que poupassem o império. Aberto o caminho para a violação dos tratados internacionais logo em 1919 com a aventura irredentista de Fiúme, as intenções expansionistas de Itália em África eram seguidas com atenção[733].

Por outro lado, com a ascensão de Hitler ao poder, o latinismo de Mussolini acabava por configurar uma atitude mais próxima da concepção salazarista de civilização e daquilo que, nas palavras do Presidente do Conselho, existia de "transcendente e de eternamente verdadeiro e belo no património lusitano, latino e cristão", em face da "ameaça da nova época bárbara"[734]. Este sentido da cultura latina entendida num plano defensivo e simbólico contrastava, porém, com o imperialismo belicista ambicionado por Roma.

É sabido que os esforços para a propagação da "internacional branca" fascista de reacção ao Comintern soviético (através dos Fasci all'Estero e dos CAUR) tiveram acolhimento e consequências em Portugal mas foram tratados por Salazar com certo distanciamento, como demonstrou Simon Kuin[735]. Em tempos de aceso nacionalismo, as interferências estrangeiras, sobretudo as de índole internacionalista, colidiam com a afirmada "originalidade" ideológica do Estado Novo e os interesses coloniais. Ainda assim, os contactos estabelecidos com figuras do regime, incluindo o Presidente Carmona e António Ferro, traduziram-se em várias iniciativas que a coberto da acção cultural alimentaram um cauteloso entendimento com Itália[736].

A participação na *Exposição Internacional de Arte Colonial em Nápoles* foi uma dessas iniciativas. Tal como o seria a presença na *IX Feira Internacional de Tripoli*, organizada de 18 de Março a 21 de Maio de 1935, onde Portugal foi já o

---

733 Ver Benito MUSSOLINI, "Problemas Demográficos. Emigração e Colónias", *O Século*, 24/5/1931, p.1. Ver também "La Politique Agricole em Tripolitaine", *Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931*, Patronage Officiel du Commissariat General de l'Exposition / Féderation des Anciens Coloniaux - Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931, pp.299-300.

734 Salazar, *apud* Franco NOGUEIRA, *Salazar* - vol.II - *Os Tempos Áureos (1928-1936)*, Coimbra: Atlântida Editora, p.196.

735 Ver Simon KUIN, "O braço longo de Mussolini: Os 'Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma' em Portugal (1933-1937)", *Penélope – Fazer e Desfazer a História*, n.º 111, Lisboa: Edições Cosmos/Cooperativa Penélope, 1993, pp.7-20.

736 Ver Simon KUIN*, ibidem.*

único país colonizador a assumir representação nacional[737] – repartida em duas salas, a "europeia" e a "africana", dedicadas a produtos e obras coloniais e metropolitanas, cuja organização esteve também a cargo de António Eça de Queirós[738].

Com as pretensões italianas sobre a Abissínia (como era então conhecida a Etiópia) a caminharem desde o verão de 1934 para a previsível invasão daquele estado independente da África Oriental, e em face dos entendimentos do *Duce* com Inglaterra e França, que assim procuravam afastar o cenário de uma aliança italo-alemã[739], o delicado jogo diplomático entre Lisboa e Roma traduziu-se noutras aproximações. De que são exemplos a recepção em 1929 do Presidente Carmona aos filhos de Mussolini que se deslocaram a Portugal numa comitiva de mil jovens Balilla[740], e a estreia em Lisboa do filme *Camicia Niera*, que em Abril de 1935 levou ao Teatro São Luiz as mais altas figuras do Estado, Carmona e Salazar incluídos[741].

Como refere o historiador Bernardo Futscher Pereira, enquanto membro do Conselho da Sociedade das Nações a situação de Portugal era delicada. Pois se, por um lado, era forçado a tomar posição na SDN sobre a disputa italiana da Etiópia, entrando em rota de colisão com um país com o qual "tinha uma solidariedade ideológica natural", por outro lado não podia "contar plenamente com o apoio da França e da Grã-Bretanha, devido à duplicidade da política dos dois países relativamente a Itália"[742]. Neste terreno instável, a remodelação governamental de Maio de 1935 colocaria Armindo Monteiro, o ministro da "mística imperial", na pasta do Negócios Estrangeiros. Competindo a Ferro e ao SPN garantir a ofensiva de charme cultural junto dos principais centros internacionais de decisão.

---

737 Além de Portugal, as participações estrangeiras incluíram pavilhões próprios do Egipto (cuja independência os britânicos reconheceram em 1922, embora com limitações de soberania), da Tunísia e da Argélia (então sob domínio francês). Ver G.Z.Ornato, "La IX Fiera di Tripoli solenemente inaugurata da S.E.Rossoni", *La Stampa*, 18/3/1935 – em linha: http://www.archiviolastampa.it [acesso a 4/7/2013].

738 A mostra do "pavilhão de Portugal" em Tripoli foi considerada merecedora do "mais vivo interesse". Ver "La Mostra del Portugallo a la Fiera di Tripoli", *La Stampa*, 2/4/1935 - em linha: http://www.archiviolastampa.it [acesso a 4/7/2013].

739 Nomeadamente através da Conferência de Stresa, a que os jornais portugueses deram grande destaque em Abril de 1935. Sobre este assunto ver Bernardo Futscher PEREIRA, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*, Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012, p.45.

740 Ver "Opera Nazionale Balilla – 1100 jovens italianos chegam a Lisboa e glorificam Camões", *Notícias Ilustrado*, n.º 66, 15/9/1929.

741 Ver "A Passagem do fime 'Camicia Nieri'", *Diário de Lisboa* de 29/4/1935.

742 Ver Bernardo Futscher PEREIRA, *op. cit.*, p.46.

2.4.2 – As primeiras acções de António Ferro no exterior

Londres e Genebra foram os primeiros destinos da acção externa de António Ferro. Apesar das suas conhecidas simpatias e boas relações com políticos e artistas italianos alinhados com Mussolini, entre os quais D'Annunzio e Marinetti[743], por ocasião das representações em Nápoles e Tripoli o director do SPN canalizou energias e verbas para outras representações.

Antes mesmo de fabricar a imagem presente da "casa portuguesa" que levou à *Exposição Internacional de Paris* de 1937, o que Ferro primeiro mostrou foram os seus alicerces: a cultura portuguesa e a governação de Salazar. E para o efeito aproveitou a curiosidade internacional suscitada pelo retrato do ditador que publicara em livro[744], e que habilmente fez editar noutras línguas com prefácios de conhecidas personalidades estrangeiras, como o poeta e escritor francês Paul Valéry, o ensaísta e crítico espanhol Eugénio d'Ors e o político conservador inglês Austen Chamberlain.

Tirando partido dos contactos estabelecidos por ocasião do Congresso Internacional da Crítica que organizara em Lisboa, Ferro promoveu logo em Janeiro de 1934 a Quinzena Cultural de Portugal em Londres, que a par de uma série de conferências incluiu a triunfal actuação dos pauliteiros de Miranda num festival realizado no Royal Albert Hall[745]. Os ecos positivos na imprensa inglesa e no cinema[746] não tardaram a chegar a Lisboa, tendo o grupo repetido a *performance* pouco depois no Coliseu dos Recreios, no Casino Estoril e no hotel Estoril Palace[747].

---

[743] Recorde-se que António Ferro entrevistara D'Annunzio em Fiume, em 1920, e que em Novembro de 1932 trouxe a Portugal Marinetti para uma conferência na SNBA, com grande eco na imprensa e no meio artístico portugueses.

[744] Referimo-nos a *Salazar, o Homem e a sua Obra*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.

[745] Segundo Barbara Alge, a viagem e o espectáculo dos pauliteiros de Cércio (Miranda do Douro) terão sido pagos pela English Folk Songs and Dance Society, na sequência das recolhas feitas pelo diplomata e etnógrafo Rodney Gallop (que dois anos depois publicaria *Portugal: A Book of Folk-Ways, Cambridge: Cambridge University Press, 1936*). Ver Barbara ALGE, *Continuidade e Mudança na Tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-montes, Portugal)*, dissertação de mestrado em Musicologia apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Culturais da Universidade de Viena, 2004, p.112 – em linha: http://www.academia.edu/383371/Continuidade_e_mudanca_nos_Pauliteiros_de_Miranda_Tras-os-Montes_Portugal[acesso a 17/6/2013]. Sobre o êxito do espectáculo no Royal Albert Hall, ver por exemplo "Regressaram hoje de Londres os pauliteiros mirandeses que vêm encantados com a viagem", *Diário de Lisboa*, 16/1/1934.

[746] *It's an Old Portuguese Costum*, British Pathé 1934 – em linha: www.britishpathe.com [acesso a 17/6/2013].

[747] Ver: "Os pauliteiros mirandeses no Coliseu", *Diário de Lisboa*, 19/1/1934, e "Os Pauliteiros de Miranda no Hotel e no Casino Estoril", *Diário de Lisboa*, 21/1/1934.

Com o revigoramento das tradições e o interesse pelo folclore a entusiasmar uma Europa que ia sublimando os nacionalismos, o director do SPN percebeu o potencial dessa via para a projecção da imagem do País e para o turismo, tratando de lhe actualizar as referências. A 10 de Abril do mesmo ano, por ocasião do lançamento em Paris de *Salazar, o Homem e a sua Obra*, Ferro organizou no Théâtre des Ambassadeurs um espectáculo *sui generis*: apresentou em palco com a sua mulher a "conferência dialogada" *Rapsódia Portuguesa*, pontuando-a com um grupo de operários emigrados que "dança[va]m admiravelmente a dança dos paulitos"[748] e com quadros musicais[749] que estilizaram danças e trajares portugueses, numa experiência embrionária do que viriam a ser os Bailados Verde Gaio nos anos 40.

O mesmo número voltou a ser repetido em Genebra, em Setembro de 1935, por altura da reunião nessa cidade da Assembleia da Sociedade das Nações, cujo Conselho Portugal já integrava. A *Rapsódia* de Ferro transformou-se então em *Suite Portugaise* com a colaboração de maestros e trajes "regionais" concebidos pelos artistas plásticos Maria Adelaide Lima Cruz e Bernardo Marques[750], e fez parte do programa mais vasto da Quinzena de Portugal.

Dessa acção de propaganda cultural em Genebra (publicitada também em Bruxelas e Paris com cartazes de Paul Colin) fizeram parte uma exposição de arte popular, concertos, a exibição do filme de Leitão de Barros *As Pupilas do Sr. Reitor* e várias conferências[751]. Entre as quais a do Conde de Penha Garcia, presidente da Sociedade de Geografia e director da Escola Superior Colonial, que versando o império colonial português discorreu sobre o papel das colónias portuguesas "na vida internacional" e os "direitos e responsabilidade dos estados colonizadores"[752].

Ao apresentar desta forma os seus territórios ultramarinos como parte integrante da cultura e do pensamento da nação, o Governo procurava evitar o pior.

---

[748] Ver carta de António Ferro a Salazar de 21/3/1934, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar-CO-PC-12A, pasta 1, fls 7-13.

[749] Interpretados pela cantora Corina Freire e pelo bailarinos Francis Graça e Ruth Walden. Ver "Portugal no Estrangeiro", *Notícias Ilustrado*, n.º 307, 29/4/1934.

[750] Dançados pelos bailarinos Francis Graça e Ruth Walden, os quadros musicais inspirados em varinos, fados e danças da província foram musicados pelos maestros Frederico de Freitas, Ruy Coelho e A.Rey Colaço. Ver dossier sobre Quinzena de Portugal em Genebra, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar/CO/PC-12A, pasta 8, fls.365 a 372.

[751] Ver dossier sobre Quinzena de Portugal em Genebra, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar/CO/PC-12A, pasta 8.

[752] *Idem, ibidem*, fls. 386-389.

Durante esse Verão, como lembra Bernardo Futscher Pereira, temera-se um novo acordo entre ingleses e alemães para a partilha das colónias portuguesas em África[753].

Pelas "circunstâncias políticas, diplomáticas e coloniais" se "impôs" [754] também a presença na *Exposição Internacional de Bruxelas de 1935*, que entre 26 de Abril e 6 de Novembro contou com a participação de 32 países. Organizada, a título oficioso, pela Casa de Portugal em Antuérpia e dirigida pelo jornalista Vítor Falcão, esta representação teve no entanto o apoio de entidades oficiais como o SPN e a AGC, bem como dos diplomatas Augusto de Castro e Aristides de Sousa Mendes. Sem pavilhão próprio, Portugal instalou-se então no "topo de um *hall* internacional" para fazer a propaganda do Estado Novo, das colónias portuguesas, do turismo e de produtos comerciais e industriais[755].

Ainda que muito modesta, através desta acção em Bruxelas se abriu outra frente num jogo diplomático de frágeis equilíbrios que não tardaram a complexificar--se. A 3 de Outubro Mussolini invadiu a Abissínia, iniciando uma guerra de sete meses que oficializou o império italiano na África Oriental e pôs novamente em causa a estabilidade das fronteiras no continente. Portugal ficou então na berlinda ao lhe ser confiada a presidência do comité de sanções económicas a Itália, no seio de uma SDN incapaz de gerir as crises coloniais e a emergência de novos imperialismos. Entretanto, vindos de Espanha, outros alarmes soavam já mais alto.

2.4.3 – A Guerra Civil de Espanha e a propaganda anti-comunista

A histórica desconfiança em relação às intenções do vizinho peninsular agudizara-se com a implantação da República Espanhola em 1931 e o temido efeito de contágio fez redobrar cautelas. Mas se as alianças das esquerdas brandiam a "ameaça" da propagação do comunismo, também as coligações das direitas voltavam a agitar conhecidas ambições hegemónicas.

O iberismo intrínseco a ambas as facções dessa radicalização política em Espanha cedo foi entendido por Salazar como um perigo a combater, tanto mais que

---

[753] Bernardo Futscher PEREIRA, *op. cit.*, p.44.

[754] Ver "Uma representação que se impõe – A bandeira de Portugal vai flutuar na Exposição Internacional de Bruxelas", *Diário de Lisboa*, 19/3/1935.

[755] *Idem*, *Ibidem*.

colhia apoios entre os exilados portugueses e certas filiações de carácter doutrinário ou associativo que conspiravam para derrubar a ditadura estado-novista[756].

A prudência e a utilidade iam orientando as relações Lisboa-Madrid à medida que se sucediam as revoltas, tentativas de golpes e governos do outro lado da fronteira. Entre o republicano Manuel Azaña e o católico nacionalista Gil Robles, a escalada ideológica conduziria à vitória eleitoral da Frente Popular apoiada pelo Comintern sediado em Moscovo. Cinco meses depois, a 17 de Julho de 1936, um levantamento militar nacionalista fez eclodir a Guerra Civil de Espanha, com os combates entre republicanos e falangistas, que o General Francisco Franco viria a liderar, a transformarem-se durante três anos no prelúdio da II Guerra Mundial.

Temendo pela soberania do País e do império, Salazar voltou a concentrar poderes, à semelhança do que fizera para promulgar o Acto Colonial. Ainda a 11 de Maio de 1936 chamara a si, interinamente, a pasta da Guerra, mantendo-a nos oito anos seguintes. E não tardou a sobrepor-se ao ministro Armindo Monteiro, que acabaria por partir para Londres como embaixador. Por um período de 11 anos, o ditador "tomou directamente as rédeas da política externa portuguesa, socorrendo-se de todos os instrumentos e ajudas ao seu dispor"[757].

Contra as pretensões iberistas dos nacionalistas espanhóis, a táctica foi então a aproximação em nome da causa comum anti-comunista. O apoio a Franco, ora assumido ora dissimulado, passou pela entrega de exilados republicanos que atravessavam a fronteira, trânsito de armamento e homens, e envio de "voluntários" da Legião Portuguesa, a milícia que enquadrou a direita radical no regime. Criada em 1936, tal como a Mocidade Portuguesa, a Legião foi reflexo da crispação em face da "ameaça vermelha" em Espanha, como considerou António Costa Pinto, "ainda que o ditador sempre a tenha relegado para um plano secundário"[758] e a usasse para finalidades mais políticas que militarizadas, designadamente para confinar o Exército aos quartéis.

---

[756] Sobre este assunto, ver por exemplo: Vamireh CHACON, *A Grande Ibéria – Convergências e Divergências de uma Tendência*, São Paulo e Brasília: Editora UNESP/Paralelo 15, 2005; e Sérgio Campos MATOS, "Was Iberism a Nationalism? Conceptions of Iberism in Portugal in the Nineteenth and Twentieth Centuries", *Portuguese Studies*, Vol. 25, n.º 2 (2009), pp.215-229 - em linha em: http://www.jstor.org/stable/41105321 [acesso a 19/6/2013] .

[757] Ver Bernardo Futscher PEREIRA, *op. cit.*, p.77.

[758] Ver António Costa PINTO, "O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX", *O Corporativismo em Português* (eds. António Costa Pinto, Francisco Palomanes Martinho), Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, pp.25- 49.

Salazar, como contaria o seu biógrafo Franco Nogueira, conhecia a propaganda falangista de unidade peninsular que subordinava as armas nacionais à águia imperial de Carlos V. E sabia que, ainda jovem cadete, Franco brilhara perante o Estado-Maior espanhol com um trabalho final de curso intitulado *Como se Ocupa Portugal em 28 Dias*[759]. Com o apoio da Alemanha nazi ao franquismo, hostilmente declarado no bombardeamento de Guernica, a vulnerabilidade do País e do seu ultramar acabaria por conduzir mais tarde a um Pacto de Não-Agressão. Que, como é sabido, não esmoreceu o desejo expansionista de Franco mas que outros ventos da história manteriam por longos anos.

Já contra o federalismo ibérico das esquerdas a resposta do ditador português foi pronta e combativa, traduzindo-se na repressão violenta das oposições internas. A prisão e deportação de comunistas, sindicalistas e anarquistas para a recém-criada Colónia Penal do Tarrafal, em Cabo Verde (mais tarde usada como campo para combatentes e nacionalistas africanos[760]), bem como a ilegalização da Maçonaria, contam-se entre os factos dessa vaga persecutória, que se intensificaria após o atentado falhado contra Salazar de 4 de Julho de 1937.

Ainda em Agosto de 1936, uma feroz campanha de propaganda anti--comunista foi posta em marcha com a organização de comícios em todo o País,

---

[759] Ver Franco NOGUEIRA, *Salazar, vol.III – As Grandes Crises (1936-1945)*, Coimbra: Atlântida Editora, 1978, pp.139 e 158.

[760] A Colónia Penal (ou campo de concentração) do Tarrafal foi criada pelo Decreto-Lei n.º 26.539, de 23 de Abril de 1936, tendo os primeiros deportados políticos chegado a Cabo Verde em Outubro desse ano. Foi encerrado em 26 de Janeiro de 1954. Pela Portaria do Ministério do Ultramar n.º 18.539, de 17 de Junho de 1961, seria ali instituído o Campo de Trabalho de Chão Bom, tendo o então ministro, Adriano Moreira, chamado a si nessa Portaria a futura aprovação do respectivo regulamento. Sabe-se que a primeira leva de presos políticos angolanos chegou em Fevereiro de 1962, mas até à data não encontrámos referência ao despacho ministerial de regulamentação, o que nos leva a colocar a hipótese de o campo ter entrado em funcionamento sem que tenham sido considerados os termos legais da Portaria que o instituiu. O mais exaustivo estudo dedicado ao assunto (Victor BARROS, *Campos de Concentração em Cabo Verde – As ilhas como espaços de deportação e de prisão no Estado Novo*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009) refere o "Regulamento do Campo de Trabalho de Chão Bom, aprovado a 18 de Dezembro de 1961, por despacho do então ministro do Ultramar Adriano Moreira", sem indicar o número desse despacho e citando uma proposta datada de 16/12/1961 assinada pelo director do campo (intendente administrativo José Pedro Queimado Pinto). Esta questão jurídica não diminui, em todo o caso, o facto de para Chão Bom terem sido deportados prisioneiros políticos oriundos dos territórios ultramarinos, nem a tenebrosa história deste campo ao longo do século XX, até ser libertado em 1974 e extinto em Julho de 1975.

incluindo em Lisboa (Campo Pequeno) e no Porto (Palácio de Cristal), a que assistiram representantes nazis, fascistas italianos e falangistas espanhóis[761].

A "Política do Espírito" saiu então para as ruas. Aos comícios, manifestações cartazes e panfletos distribuídos por camionetas que ostentavam o lema "combater o comunismo e defender a nação", António Ferro juntará uma exposição em Lisboa[762] e dois importantes instrumentos de doutrinação das massas: o Cinema Ambulante[763] e o Teatro do Povo[764], criados para levar às populações rurais e iletradas o poder das imagens e da palavra encenada. À crueldade da guerra e ao "perigo" do marxismo se contrapunha, deste modo, o valor da "ordem" portuguesa.

Nestas campanhas, como foi já notado[765], empregou o SPN consideráveis recursos. Controlada a exibição das actualidades estrangeiras, os filmes produzidos ou apoiados pelo secretariado – como os documentários *A Guerra Civil de Espanha* e *Comícios Anti-Comunistas* - ganharam assim espaço de difusão e influência, num processo de mentalização colectiva trabalhado por antinomia. Como corolário desse combate através da imagem produziu-se o filme *A Revolução de Maio*, longa--metragem de 1937 com argumento de Ferro e do realizador António Lopes Ribeiro, que recorrendo a cenas documentais e truques de montagem esbateu ideologicamente as fronteiras entre realidade e ficção.

A Revolução de Maio era não só "o cinema exaltando Portugal", como então se publicitou na imprensa[766], mas a tradução cinematográfica de dois intentos que se colocavam em paralelo. Pois se por um lado procurava aplacar agitações e revoltas internas, mostrando como até o mais convicto dos comunistas seria capaz de se converter à obra do Estado Novo e à paz que trouxera ao País, por outro lado

---

[761] Ver Alberto PENA-RODRÍGUEZ, "Cinema, Fascism and Propaganda. A historical approximation to the Portuguese Estado Novo", *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 67, 2011, pp.207-227 – em linha em: http://www.revistalatinacs.org/067/art/953_Vigo/09_PenaEN.html [acesso a 27/6/2013].

[762] Utilizando materiais provenientes de Espanha, António Ferro apresentou essa exposição em 1936. Ver Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, PT/TT/SNI-GS/20/33 - Secretariado Nacional de Informação, cx. 1203

[763] Inaugurado em Lisboa a 20 de Fevereiro de 1935, e em digressão por Portugal a partir de Janeiro de 1937.

[764] Inaugurado a 15 de Junho de 1936.

[765] Ver Alberto PENA-RODRÍGUEZ, *op. cit.* pp.215-223.

[766] Frase retirada dos anúncios publicados n'*O Século*, *apud* Alberto PENA-RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p.219. *A Revolução de Maio* estreou em 6 de Junho de 1937 no Teatro Tivoli, em Lisboa, numa sessão que contou com a presença de Salazar, figuras do regime e diplomatas acreditados em Portugal.

funcionava como veículo de afirmação no exterior. E não por acaso este filme, primeiramente destinado à *Exposição Internacional de Paris*, teve exibições em Bruxelas e Budapeste, no Brasil, na América do Norte e em várias cidades espanholas dominadas pelos franquistas[767].

2.4.4 – A *Exposição Histórica da Ocupação* (1937)

No decurso das campanhas anti-comunistas e pela mesma altura em que se apresentou em Paris com o presente arrumado num "pavilhão da ordem", de que falaremos adiante, o regime promoveu também o primeiro grande momento de exaltação do império em Lisboa. Indissociável desse clima de sobressalto numa Europa à beira do abismo e em que a pretexto da Guerra Civil de Espanha as potências reclamavam poder de "fiscalização" sobre as fronteiras portuguesas[768], a *Exposição Histórica da Ocupação* transformou o Pavilhão das Indústrias do Parque Eduardo VII, entre de 19 de Junho e 5 de Setembro de 1937, numa "lição de portuguesismo" e de homenagem "ao esforço de fazer e manter o império"[769].

No mesmo local que, no ano anterior, acolhera a exposição do *Ano X da Revolução Nacional*, organizou-se em escassos meses esta mostra decretada em finais de 1936[770]. E que, embora centrada na "epopeia militar do século XIX", estabeleceu a relação directa entre a "grandeza dos descobrimentos e das conquistas" e o "período novo"[771] da história colonial portuguesa. Fundamentada em declaradas "verdades históricas" documentalmente autenticadas[772], ou seja, em informação seleccionada em arquivos nacionais e estrangeiros, a exposição resgatava um passado que se queria dissociar do período de "decadência" da nação. Com a finalidade didáctica de provar que, mesmo em tempos de adversidade, o País, graças a alguns dos seus homens, fora capaz de revigorar o legado ultramarino e manter a soberania nos seus territórios.

---

[767] Alberto PENA-RODRÍGUEZ, *op. cit.*

[768] Ver Bernardo Futscher PEREIRA, *op. cit.*, pp127-140.

[769] Palavras de Júlio Cayolla, presidente da comissão executiva da exposição, no discurso proferido no banquete "oferecido por iniciativa de artistas e intelectuais", *Boletim Geral das Colónias*, vol. XVIII, n.º 150 [Número dedicado à Exposição Histórica da Ocupação e I Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo], Dezembro 1937, p.68.

[770] Decreto nº 27. 269, de 24 de Novembro de 1936.

[771] Declarações de Francisco Vieira Machado, ministro das Colónias, ao *Diário de Notícias* de 19/6/1937, *apud Boletim Geral das Colónias*, n.º 150, Dezembro 1937, p.299.

[772] *Idem*, *ibidem*.

Sem a componente lúdica e exótica encenada no Porto em 1934, a *Exposição Histórica da Ocupação* não cumpriu a promessa da grande exposição colonial em Lisboa que se anunciara para 1936. Mas não deixou, por isso, de ser menos reveladora dos intentos do regime nesta matéria. Com Ferro em Paris, e tratando-se de uma iniciativa do Ministério das Colónias, a Júlio Cayolla, agente-geral das Colónias, foi confiada a direcção executiva[773].

Ainda que mais dirigido às elites do que às massas, tratou-se de um ensaio parcelar das comemorações de 1940. Nomeadamente, pelo modo como foram entendidos o espaço e iluminação das salas, e pela colaboração de mais de duas dezenas de artistas - entre os quais modernistas de primeira linha - nessa reinterpretação da história. Por este exemplo se comprova que o processo de estetização nacional levado a cabo pelo regime não foi apenas obra de António Ferro. Mas inferir daí uma adesão dos artistas por razões estritamente políticas seria esquecer o que significava, em tempos de difícil subsistência financeira, a possibilidade de ter trabalho.

O resultado de tal colaboração, dirigido por Fred Kradolfer e integrado no projecto arquitectónico de Artur Simões da Fonseca, foi de uma cuidadosa harmonia. Em vez da profusão de objectos, fotografias, artefactos e produtos comerciais habitualmente incorporados nas mostras coloniais, apresentou-se uma glorificação de heróis e feitos através dos tempos, conciliando as vertentes documental e artística em ambiente de reverente despojamento. O tom marcado, afinal, pela grande esfera que no exterior ostentava representações alegóricas do "sentido da descoberta da colonização e da doutrinação cristã"[774].

No átrio, as estátuas do Infante (por Francisco Franco) e de Afonso de Albuquerque (por Diogo de Macedo), a ladear o busto do Presidente Carmona (da autoria de Maximiano Alves), funcionavam como figuras tutelares que caucionavam

---

[773] Instituída pelo Decreto-Lei nº 27. 269, de 24 de Novembro de 1936, a *Exposição Histórica da Ocupação* esteve a cargo de uma Comissão Executiva presidida por Júlio Cayolla (Agente Geral das Colónias) e composta por Manuel Múrias (director do Arquivo Histórico Colonial) e capitão Dimas de Aguiar, coadjuvados por Amadeu Cunha, Luís de Montalvor e Luís de Meneses Alves. Para a Comissão Orientadora dos trabalhos foram nomeados o Almirante Gago Coutinho, General Teixeira Botelho, Professor David Lopes, Dr. Serafim Leite e Capitão Gastão Sousa Dias. Ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º 150, Dezembro 1937, p.65.

[774] "Um golpe de vista sobre a exposição", *Boletim Geral das Colónias*, vol. XIII, n.º 145, Julho de 1937, p.72.

essa genealogia do império contada em distintas salas[775], e que terminava na Sala do Acto Colonial com um estudo em gesso patinado da estátua de Salazar modelada por Francisco Franco, cuja versão em pedra seguiria para Paris[776]. De Marrocos ao Brasil, do Oriente ao "Drama da Ocupação", num percurso que não esquecia o papel da Fé, todo o discurso montado foi pontuado por obras de arte contemporânea alusivas a esse passado, assim se revivificando uma memória que se pretendia colectiva e presente.

Esquecidos ou preteridos pela historiografia, mas relevantes justamente por essa tentativa de modernização da iconografia do império que em 1940 se fixaria com outro vigor, esses trabalhos permitiam demonstrar, como à época foi referido, que "os cânones idos deram lugar aos novos cânones" e que os futuristas de outrora eram já "os clássicos da modernidade"[777]. Almada Negreiros, ainda "temível e inquietante"[778] para muitos, foi um dos pintores que ali se destacaram, assinando na Sala da Marinharia uma adaptação mural do Mapa de Cantino (de 1502), e na Sala da Fé dois painéis (*Catequese* e *Ensino*) e um vitral - pela mesma altura, recorde-se, trabalhava nas decorações da polémica igreja lisboeta de N.ª Sra de Fátima, do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro.

Cumpre ainda assinalar as colaborações de Mário Eloy (com um fresco que enquadrava o túmulo de Afonso de Albuquerque); Emmerico Nunes (com a maquete *Alegoria ao Feito de Chaimite*); Thomaz de Mello (modelos de tropas coloniais indígenas); Lino António (*Mapa dos Portugueses no Continente Negro*), Sarah Afonso (*Viagem de Serpa Pinto*); de Estrela Faria (gráfico alusivo à *Cultura do Espírito Colonial*), Júlio Santos, Lino António (*Ocupação Portuguesa na Índia*), João Augusto Silva (*Mapa da Concepção Portuguesa da Hidrografia Africana no século XVI*), e do pintor, advogado e futuro candidato da oposição democrática às presidenciais de 1958 Arlindo Vicente (*Alegoria aos Navegadores Portugueses*),

---

[775] Além do Átrio e do Parque de Material de Guerra, a *Exposição Histórica da Ocupação* dedicou salas à Heráldica, Marrocos, Monumentos Literários, Brasil, Oriente, Fé (ou Missões), Marinharia, Drama da Ocupação e Acto Colonial, contemplando ainda três Salas Militares e estendendo-se por duas galerias e salas anexas.

[776] Ver carta de Júlio Cayolla a António Ferro, de 12/12/1936, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, caixa 1413.

[777] Ver discurso do poeta modernista Luís de Montalvor no almoço em honra de Júlio Cayolla, no Grémio Alentejano, a 5/12/1937, *Boletim Geral das Colónias*, n.º 150, Dezembro 1937, p.163.

[778] Idem, ibidem.

numa equipa de decoradores que contou ainda com Eduardo Malta, entre outros[779]. Hein Semke (com aclamado grupo escultórico sobre o *Drama da Ocupação* e duas representações de Santo António e S.Francisco Xavier) foi um dos escultores participantes, a par de Barata Feyo, Maximiano Alves, Diogo de Macedo e Francisco Franco. Tendo as fotografias ficado a cargo de Manuel San Payo, Mário Novais e António Duarte.

A *Exposição Histórica da Ocupação* - "afirmação categórica dos direitos dos portugueses além-mar e da firmeza de propósitos em os defender perante ambições ou agravos de terceiros"[780] -, foi ainda pretexto para a realização do I Congresso da História da Expansão Portuguesa no Mundo, que durante uma semana, e sob orientação de Manuel Múrias, trouxe a Lisboa vários investigadores "amigos". Fazendo gala dos pergaminhos históricos, culturais e científicos em matéria colonial, Portugal tentava reforçar deste modo a sua posição no exterior convidando diretamente os países destinatários. A saber: Alemanha, Itália, Espanha, África do Sul, Inglaterra, França, Bélgica, China, Uruguai e Brasil - que entre outros se fez representar por Gilberto Freyre, o conhecido escritor de *Casa Grande & Senzala* (1933) e sociólogo que cunhou a tese luso-tropicalista, anos mais tarde apropriada e adequada ao discurso nacionalista do regime português[781].

A importância do Congresso e da *Exposição Histórica da Ocupação* ultrapassou largamente o âmbito das publicações alusivas, dos artigos publicados na imprensa metropolitana, ultramarina e estrangeira, ou do Cruzeiro Escolar às Colónias que o mesmo decreto instituíra. Pouco tempo depois, essa síntese entraria nos manuais de ensino pela mão do ministro Carneiro Pacheco, numa reforma que visava "a exaltação da História como instrumento de formação nacional"[782].

---

779 Caso de Maria Amélia de Mesquita Cardoso, Ricardo Bensaúde, Domingos Rebelo, Roberto Araújo, Ventura Ferreira e Albuquerque Bettencourt. Ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º 150, Dez. 1937. Ver também *Catálogo da Exposição Histórica da Ocupação*, vol. I e vol.II, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1937.

780 Ver António Simões RODRIGUES (dir.), *História Comprada – Portugal, Europa e o Mundo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p.346.

781 Ver Cláudia CASTELO, *"O Modo Português de Estar no Mundo". O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*, Porto: Edições Afrontamento, 2011 [1ª ed.1999].

782 Discurso de Carneiro Pacheco na Academia Portuguesa de História em 31/7/1937, apud *Boletim Geral das Colónias*, n.º 150, Dezembro 1937, *p.291.*

Dessa exposição restaram ainda as imagens, filtradas pela câmara de António Lopes Ribeiro, num filme documentário que levaria a outros cantos do império[783] a fabricada ilusão de uma unidade que a realidade nacional desmentia. A 7 de Julho de 1937, quando se dirigia à missa em Lisboa, Salazar escapou por pouco a um atentado bombista fruto das alianças de esquerda que a Guerra Civil de Espanha gerou e que visavam derrubar o regime[784]. Mas que no imediato acabou também por fortalecer a aura do ditador, sublimado pela propaganda através de manifestações e preces.

2.5 –Três anos, três exposições, três imagens

Pela mesma altura em que em Lisboa se actualizava a evocação das campanhas de ocupação ultramarina, em Paris apresentava-se o Portugal do presente como resultado de uma história que tinha no Estado Novo de Salazar o seu corolário. Essa representação singular, dirigida por António Ferro, teria ainda algum reflexo na exposição-feira que no ano seguinte o Governo de Angola organizou em Luanda, por ocasião da primeira visita presidencial às colónias. Mas foi já muito diferente o retrato que o País deu de si em 1939, na última grande exposição antes da II Guerra Mundial.

2.5.1 – Um "cartão de visita" na *Exposição Internacional de Paris* (1937)

Concretizada já pelas esquerdas unidas no Front Populaire, a *Exposição Internacional de Paris* de 1937 constituiu pretexto para repensar o centro da cidade, absorver mão-de-obra no desemprego e apresentar externamente o novo governo francês eleito em 1936. Com a radicalização política a marcar a agenda internacional, o seu principal legado foi o confronto simbólico de arquitecturas e discursos que, entre 25 de Maio e 25 de Novembro de 1937, Alemanha, URSS, Itália e Espanha protagonizaram nas margens do Sena[785]. Foi então que a ditadura portuguesa se

---

783 Estreado em Angola, no Nacional Cine-Teatro de Luanda, por ocasião da visita presidencial às colónias em 1938.

784 Este atentado comummente atribuído aos anarquistas terá sido perpetrado por membros anarquistas, sindicalistas e comunistas da Frente Popular Portuguesa (organização clandestina fundada em 1936, que congregava ainda destacados republicanos e maçons exilados). Ver João MADEIRA, *1937- O Atentado a Salazar*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2013.

785 Os monumentais pavilhões concebidos pelos arquitectos Albert Speer (Alemanha) e Boris Iofan (URSS) acabaram por transformar-se em ícones desta exposição, onde se destacaram também os pavilhões da Itália fascista (com traço de Marcelo Piacentini) e da Espanha republicana (por Josep Lluís Sert e Luis Lacasa). Sobre este assunto, ver Bertrand LEMOINE, "Architecture 1937. Le Choc des Natons", *Beaux Arts*, n.º 48, Juin-Aout 1987, pp.64-69; e ver Bertrand LEMOINE e

demarcou das demais, com uma interpretação ardilosa do tema da exposição – *Artes e Técnicas na Vida Moderna*.

A ingerência na Guerra Civil de Espanha abalava a imagem do País e nem a participação nos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, conseguira prestigiar o regime "no conceito dos outros povos", como pretendia Salazar[786]. Urgia, por conseguinte, tornar evidente essa afirmação, e a participação na exposição francesa era, nas palavras de António Ferro, o pretexto "oportuno" para "combater com provas [a] campanha contra Portugal"[787].

A "conversão" de um comunista ao Estado Novo, ficcionada no filme *A Revolução de Maio* que se produziu para a exposição francesa, foi um dos expoentes dessa contra-campanha. Que passou também pela divulgação dessa exposição e dos seus propósitos junto da opinião pública portuguesa: mais de 20 mil cartazes (da autoria de Paulo Ferreira e Roberto Araújo) foram afixados nos eléctricos lisboetas e nas principais cidades e vilas do País; o arquitecto francês Emile-Louis Viret (responsável pelo acompanhamento da construção do pavilhão português) veio dar uma conferência no Casino do Estoril, e o SPN garantiu deslocação paga a dez jornalistas e publicistas nacionais para fazerem "reportagens sobre a exposição"[788].

A presença em Paris, como referiu Margarida Acciaiuoli, era a oportunidade para "extrair um símbolo que fosse também um cartaz suficientemente apelativo e verosímil tanto para aglutinar valores e referências internas como para acalmar as desconfianças externas"[789]. Ou seja, era o ensejo para veicular uma imagem moderna do País que, simultaneamente, "marcasse uma identidade nacional"[790].

Philippe Rivoirad (dir.), *Paris 1937: Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, 1987.

[786] *Apud* Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p.39.

[787] Ver telegrama de António Ferro a António Eça de Queirós, de 8/10/1936, Arquivo Nacional Torre do Tombo/ Arquivo SNI, caixa 1413.

[788] Armando Ventura e Vasco Borges (*Diário de Notícias*), Artur Portela (*Diário de Lisboa*), Tomás Gamboa (*Novidades*), Padre Costa Lima (revista *Brotéria*), Moreira de Almeida e Luís Forjaz Trigueiros (*Diário da Manhã*), Coronel Cristóvão Ayres (*O Século*), Jaime de carvalho (*Voz*) e António Pinto Machado (*Jornal de Notícias*). Sobre estas e as restantes acções de propaganda, no valor total de 62 472 escudos, ver "Propagande de L'Exposition Internationale de Paris 1937 – Liste des dépenses réalisées au Portugal avec l apresse, l'affichage, la distribution de brochures, etc.", Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, caixa 1413.

[789] Margarida ACCIAIUOLI, *op.cit.*, p.43.

[790] *Idem*, *ibidem*, p.44.

Apesar de Portugal ter sido o último país a aceitar o convite, o decreto-lei que instituiu a participação foi revelador desse cuidado, ao declarar como objectivos:

> "Mostrar a contribuição portuguesa para a civilização do mundo, a obra e o pensamento políticos do Estado Novo, as realizações, os métodos e os ideais colonizadores portugueses, hoje e no passado (...)"[791]

Nesta formulação suficientemente vaga (que se associou a outros propósitos como a promoção do turismo e dos produtos nacionais), a introdução de um presente nacional ligado ao regime de Salazar[792] e a nomeação para o comissariado de António Ferro – embora criticada pela União Nacional e pela ala ortodoxa do regime, que temiam as suas "liberdades modernas"[793] -, acabaram por tornar possível a fixação dessa imagem pensada para fora e para dentro.

António Ferro, que um ano antes avisara num banquete do SPN que "ao estrangeiro pode interessar o que se está fazendo em Portugal e não o que se fez"[794], teve de lidar com constrangimentos de vária ordem. Como director do SPN, reportava directamente ao Presidente do Conselho. Mas neste caso teria de submeter-se à "orientação superior" de Armindo Monteiro e do Ministério dos Negócios Estrangeiros[795], que por seu lado se queixaria de resistência e desinteresse pelo projecto por parte dos ministérios do Comércio e da Educação[796].

Apesar de ver reduzida a sua acção, nomeadamente no que dizia respeito à secção colonial[797], o MNE não deixou de exercer pressão sobre Ferro durante todo o processo - como o atesta a numerosa correspondência trocada[798] e o pedido de Ferro para que fossem dados plenos poderes à comissão executiva que dirigia[799].

---

[791] Decreto-Lei n.º 26.739, de 27 de Junho de 1936, *apud* Margarida Acciaiuoli, *op. cit.*, pp.39-40.

[792] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.40.

[793] *Idem*, *ibidem*.

[794] António FERRO, discurso no banquete de atribuição dos prémios de Arte Moderna do SPN, Diário de Notícias de 23/3/1935, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.40.

[795] Ver Decreto-Lei n.º 26.739, art.º 1º, de 27 e Junho de 1936.

[796] Ver correspondência de Junho de 1936 entre Armindo Monteiro e Salazar, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar, PC-12B.

[797] A formulação inicial do Decreto-Lei que instituiu a participação portuguesa continha um artigo, entretanto retirado, que atribuía ao MNE a divisão por secções, à Agência Geral das Colónias a organização da secção colonial, e à Casa de Portugal em Paris as secções de Turismo e Produtos Industriais e do Solo - ver Arquivo Nacional Torre do Tombo/ Arquivo Oliveira Salazar/CO/PC-12B. A organização da Sala do Ultramar seria partilhada pelo SPN e pela AGC – ver ofício de António Ferro ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, de 14/9/1936, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, caixa 1413.

[798] Refiram-se, entre outros casos, as cartas de António Ferro para que fossem pagos os honorários de Emile-Louis Viret (arquiteto francês responsável pelo acompanhamento da construção do pavilhão

De resto, a orientação do discurso expositivo foi alvo de tentativas de interferência aos mais variados níveis, incluindo por parte de personalidades com responsabilidades culturais que pretendiam ver acentuada a vertente histórica[800]. Ferro conseguiria, no entanto, travar estas guerras de bastidores com uma manobra hábil e eficaz, enviando uma carta oficial ao comissário-geral francês, Edmond Labbé, a perguntar se, atendendo à temática, seria possível incluir a exibição de "quadros antigos ou evocações do passado de um povo"[801]. A resposta de Labbé, como esperava, deu-lhe razão: nada a opor, mas importava não esquecer o presente e a própria França não tinha intenção de fazer retrospectivas[802]. O importante, salientava o comissário-geral, era que cada nação "se sentisse em casa"[803]. Escudado nesta orientação, e demarcando-se das sínteses revivalistas de certames anteriores, o director do SPN tratou então de dar forma à sua versão da moderna *casa lusitana*: elevou a governação do Estado Novo à categoria de "obra de arte contemporânea" e considerou a "ciência financeira" de Salazar um caso de técnica moderna.

Com um orçamento de 4300 contos[804] e comparecendo a horas[805], Portugal apresentou em Paris o seu "pavilhão da ordem", como lhe chamou Ferro no discurso de inauguração: "para os outros [um]a lição, para nós o exemplo"[806]. Na prática,

---

português); o telegrama a pedir de 50 contos para pagar decorações feitas (em 29/4/1937); a carta enviada a José da Silva Barros, diretor da Casa de Portugal em Paris, para que Fred Kradolfer recebesse 500 francos pela capa do catálogo (23/7/1937) ou a troca de correspondência relativa às ajudas de custo a pagar aos vogais da comissão organizadora (Ferro sugeria que recebessem 5 libras/dia, o MNE apenas concedeu 3 libras/dia e vetou algumas deslocações). Documentação disponível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo/ Arquivo SNI, cx.1413.

799 Ver telegrama de António Ferro a António Eça de Queirós, de 8/10/1936, Arquivo Nacional Torre do Tombo/ Arquivo SNI, caixa 1413. Além de Ferro integravam essa comissão António Eça de Queirós (como director-adjunto) e, como vogais, Júlio Cayolla (Agente Geral das Colónias) e Manuel Homem de Melo (3º Secretário de Legação e representante do MNE) – ver carta da Comissão Executiva da Secção Portuguesa da Exposição Internacional de Paris ao Administrador da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, de 3/2/1937, Arquivo Nacional da Torre do Tombo/ Arquivo SNI, cx.1413.

800 Ver, por exemplo, carta de João Couto (diretor do Museu Nacional de Arte Antiga) a Salazar, de 8/7/1936, a contestar as opções de Ferro, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar/PC-12B, fls. 23 a 28.

801 Carta de António Ferro a Edmond Labbé, de 8/7/1936, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, caixa 1413.

802 Carta de Edmond Labbé a António Ferro, de 8/7/1936, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, caixa 1413.

803 *Idem*, *ibidem*.

804 Ver Orçamento Geral do Estado para o Ano Económico de 1937 (Decreto n.º 27.423, de 30 de Dezembro de 1936), p.14.

805 Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.52.

806 "O Pavilhão de Portugal foi ontem inaugurado solenemente com a assistência de cerca de 3.000 pessoas...", *Diário de Notícias*, 11/6/1937.

tratou-se de uma formulação hábil da "exemplaridade do *Estado modelo*", que permitiu não só dissimular as falhas e os atrasos do País e que recebeu elogios e o *Grand Prix* da exposição [807], mas também, como foi já referido, que introduziu uma "linha de sedução no discurso ideológico que a tradição nacional não conhecia e que o regime certamente não aprovava"[808].

Após concurso avaliado por júri que garantira a opção estética modernista[809], o pavilhão projectado pelo jovem estudante de arquitectura Francisco Keil do Amaral correspondeu ao requisito regulamentar do *estilo português moderno* – coisa que o próprio considerava "ainda não [ter sido] definida nem [ser] possível de inventar" – numa construção discreta e "dum modernismo equilibrado"[810] mas que não escapou à polémica nem à sátira nas páginas do jornal *Sempre Fixe*[811].

A noção de *portugalidade* fez-se convocando para as fachadas o escudo nacional, a Cruz de Cristo, padrões estilizados, arcos cegos e uma galeria de heróis nacionais[812] modelados em baixo-relevo por Canto da Maia e Barata Feyo, numa espécie de breviário pátrio que ligava fundação, expansão e fé.

Porém, apenas o presente tinha lugar no interior do pavilhão. E todo o País "deveria caber", como notou Margarida Acciaiuoli, entre duas esculturas. A de Salazar, que logo no átrio acolhia os visitantes enquadrada pela frase de um dos seus discursos – *aquele que passa pode olhar e ver sem ser obrigado a admirar*[813] - reiterava o calculado distanciamento dos totalitarismos e da imagem marcial de outros ditadores. Modelado por Francisco Franco, esse retrato em pedra revelou ao estrangeiro o ditador catedrático envergando a toga cerimonial da Universidade de

---

[807] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp.62-67.

[808] *Idem*, *ibidem*, p.64.

[809] O júri, presidido por António Ferro, foi constituído pelos arquitectos Paulino Montez e Cristino da Silva (em representação do Ministério da Educação e da Escola de Belas Artes de Lisboa), Pardal Monteiro e Adelino Nunes (pelo Sindicato dos Arquitectos), contando ainda com o arquitecto Jorge Segurado e com o escultor Francisco Franco. Cf. ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.44.

[810] "Portugal na Exposição Internacional de Paris – O que nos disse Francisco Keil do Amaral, o autor do anteprojecto premiado", *Diário de Lisboa*, 22/9/1936.

[811] Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit*, pp.43-48 e 65.

[812] Camões, Fernão de Magalhães, Infante D.Henrique, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e Afonso de Albuquerque.

[813] Frase inspirada num dos discursos de Oliveira Salazar publicados em francês. No original: "Celui qui passe peut regarder et voir sans être obligé d'admirer".

Coimbra, numa pose[814] em que certa crítica francesa viu um misto de "pastor" e "príncipe da Igreja"[815].

A outra estátua, em que o escultor António da Costa suavizou a condição militar do Presidente Carmona, fechava o percurso na Sala de Honra[816] do primeiro piso emoldurada pela inscrição dos versos do hino nacional. Importa todavia acrescentar que, num golpe de conveniente genealogia, António Ferro convocou também para o vestíbulo inferior o Infante D.Henrique em atitude de oração, num baixo-relevo a que Rui Gameiro conferiu "a litania do mistério de uma fé que era menos a desse passado lembrado do que a do presente para onde tudo convergia"[817].

Por se pretender moderna, esta *casa portuguesa* excluiu os habituais documentos históricos, padrões ou pinturas do Museu Nacional de Arte Antiga. Em seu lugar, e num registo propagandístico que já ensaiara em 1934 na *Exposição Documentária do I Congresso da União Nacional*, Ferro recorreu a uma gramática visual que articulava imagem e palavra, apropriando-se de modelos modernistas mas atenuando-lhes a veemência *agit prop*.

Salazar, que acompanhara em Lisboa os trabalhos de *atelier* [818], era a figura omnipresente no pavilhão, evocado em políticas e obras a que os artistas escolhidos pelo comissário deram expressão plástica[819], fabricando para Paris uma imagem do "ressurgimento" português que articulou fotomontagens de Mário Novais e Domingos Alvão, diagramas de Emmerico Nunes e *slogans* políticos retirados aos discursos do ditador, como *temos uma doutrina e somos uma força*. Tudo articulado num "ritmo

---

814 Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.53.

815 Lucien Dubech, *L'Echo de Paris*, 6/8/1937, transcrito em Portugal 1937, n.º 3, Agosto 1937, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *ibidem*.

816 Da decoração da Sala de Honra faziam também parte, com maior ou menor acerto formal, painéis alegóricos das províncias metropolitanas encomendadas aos pintores Lino António, Francis Smith, Camarinha, Júlio Santos, Abel Manta, Estrela Faria, Jorge Barradas e Eduardo Malta, que no conjunto constituiu "nota dissonante" por suposta influência de Henrique Galvão - ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.56.

817 *Idem, ibidem*, p.61. Recorde-se que António Ferro, no discurso inaugural do pavilhão português em Paris, considerou o Infante D.Henrique precursor de Salazar.

818 Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.52.

819 Além de Bernardo Marques, Fred Kradolfer, Carlos Botelho, José Rocha e Paulo Ferreira, que colaboraram na referida exposição de 1934, participaram nas decorações os pintores Thomaz de Mello, Emmerico Nunes, Abel Manta, Dordio Gomes, Estrela Faria, Jorge Barradas, António Soares, Lino António, Júlio Santos, Francis Smith, Camarinha e Eduardo Malta; os escultores Rui Gameiro, Luís Fernandes, Canto da Maia, Barata Feyo, António da Costa, António Azevedo, António Duarte, Henrique Bettencourt e Francisco Franco. Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit*, pp.48-49, 58-59 e 67.

inesperado de imagens que transformavam o assunto em pura ideologia"[820]. E assim, pela representação icónica de factos reconfigurados para persuadir as massas, se concebeu para o regime o que décadas mais tarde o historiador de arte Benjamin Buchloh designaria como *factografia*[821].

O Portugal colonial encaixava-se no centro desse discurso unificador e apologético, antecedido pelas salas *do Estado, Realizações* e *Trabalhos*, e seguido pelas salas da *Arte Popular, Pesquisas Científicas, Riquezas Naturais* e *Turismo.*

Na *Sala do Ultramar* ganhava maior expressão o mapa *Portugal n'est pas un Petit Pays*, que Maria Keil estilizou em relevo numa das paredes tomando por modelo o celebrado mapa de Galvão de 1934. Também aqui se recorrendo a uma estética depurada para a concepção do espaço, decorado com registos fotográficos de diferentes etnias e paisagens, estatísticas populacionais e diagramas relativos ao papel das missões, assistência médica, construção de estradas e exportação de produtos[822].

Trabalhados *factograficamente* com base na directriz instituída pelo Acto Colonial, os índices visuais da *Sala do Ultramar* procuravam, evidentemente, corroborar a capacidade de administração portuguesa, que com maior detalhe e destaque se exemplificava em ampliações fotográficas da construção da ponte sobre o Zambeze, na maquete eléctrica do Caminho de Ferro de Benguela e na vitrine de imitações de pedras preciosas extraídas pela Companhia de Diamantes de Angola[823].

A sedução do exótico, embora relegada para plano secundário relativamente ao desejado teor documentário, não deixou todavia de perpassar esta apresentação, fosse através da sugestão dos retratos etnográficos, dos manipansos que junto deles se exibiam[824] ou do tríptico pintado por Jorge Barradas que reunia em torno de um

---

820 Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.58.

821 Ver Benjamin BUCHLOH, "From 'Faktura' to Factography", *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man*, 1928-1955, Barcelona: Museu d'Arti Contemporani de Barcelona, 2008, pp.29-61.

822 Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.59.

823 *Idem, ibidem*. Estas imitações, em gramalha de vidro, foram solicitadas por António Ferro à própria Companhia, que contribuiu ainda com um apoio de 12.000 escudos. A Companhia de Moçambique também colaborou, financiando a sua apresentação na Sala do Ultramar com 15.000 escudos. Ver correspondência trocada com o SPN, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, cx. 1413.

824 Pedidos à Sociedade de Geografia de Lisboa. Ver carta de António Eça de Queirós ao Presidente da SGL, 7/3/1937, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, cx. 1413.

padrão as oito colónias representadas por figurações reverentes e estereotipadas[825], esteticamente mais próximas do vitral que o artista concebera para o Café Portugal do que dos seus quadros pioneiros de São Tomé.

Numa Exposição Internacional em que o país organizador concedeu às suas colónias secção autónoma e pavilhões próprios, a divulgação do ultramar português passou também pela distribuição de propaganda impressa. Para Paris foram enviados 5 mil postais *Portugal n'est pas un Petit Pays*[826], colecções de postais *Types de l'Empire Portugais* (com 12 retratos desenhados por Eduardo Malta aquando da Exposição Colonial do Porto), e, naturalmente, publicações da mais variada índole, incluindo *L'Empire Portugais Coloniale* (com capa e ilustrações de Stuart Carvalhais) e *Grandes Chasses – Tourism dans l'Afrique Portugaise*, que como já vimos era da autoria do escritor, pintor, naturalista, e funcionário colonial João Augusto Silva. Mas "pintura colonial" foi coisa que não se viu no pavilhão português. As representações imperiais pelas artes ditas *maiores* centravam-se na história e na cultura da metrópole.

2.5.2 – A primeira visita presidencial e a *Exposição-Feira de Luanda* (1938)

Por estranho que pareça num país que oficialmente tanto uso fazia da retórica e da imagética imperiais, a primeira visita presidencial às colónias só se realizou em 1938. Tratava-se, evidentemente, de uma missão de soberania, e o Presidente Óscar Carmona foi a África para um sem número de visitas, actos oficiais, paradas e cerimónias de alcance simbólico – entre as quais a colocação da primeira pedra do monumento a D.Afonso Henriques em Luanda, promovido pela Liga Nacional Africana e financiado por subscrição junto da população negra[827], e a colocação de uma coroa de bronze "aos pioneiros de Angola" no padrão da Foz do Zaire[828] .

---

[825] Ver fotografia de Mário Novais sobre o referido tríptico, galeria digital da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian - em linha: http://www.flickr.com/photos/biblarte/4995522623/in/set-72157624844432503 [acesso a 2/10/2013].

[826] Ver carta do SPN para José da Silva Bastos datada de 21/6/1937, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo SNI, cx. 1413.

[827] A estátua a D.Afonso Henriques, cuja inauguração foi prevista para as Comemorações Centenárias - ver *Boletim Geral das Colónias* n.º 163, pp.37 e 310 -, foi inaugurada em 1941 e encontra-se presentemente depositada, juntamente com outras estátuas do período do Estado Novo, na Fortaleza de Luanda. Segundo Margarida Acciaiuoli, esse monumento foi pensado em 1934 e destinava-se inicialmente a Lisboa, sendo objecto de um concurso ganho por António da Costa – ver Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Bizâncio, 2013, pp.150-151.

[828] A coroa de bronze foi colocada num padrão datado de 1919, no lugar do original padrão de Diogo Cão, e onde no século XIX o Kaiser alemão deixara também a sua marca. Ver "Número especial

Nada foi deixado ao acaso. A comitiva de jornalistas, acompanhada por António Eça de Queirós, então já director-adjunto do SPN, integrava três estrangeiros: o espanhol Francisco Cossío, director do jornal nacionalista *Norte de Castilla* que o próprio General Franco designou para a viagem[829], o belga Desiré Denuit do *Le Soir* e um alemão de apelido Eck, que "trabalha[va] dia e noite, coligindo toda a espécie de documentos"[830]. Foi graças aos relatos destes repórteres que a visita alcançou grande impacto na imprensa internacional e Portugal viu confirmada em letra de forma a designação de "quarta potencia colonial"[831].

No decurso dessa viagem Óscar Carmona inaugurou ainda a *Exposição-Feira de Angola*, organizada a pretexto da electrificação de Luanda. Segundo uma leitura recente, o certame terá sido uma resposta autonomista dos colonos brancos ao centralismo de Lisboa, que assim procuraram firmar posições através da exibição de recursos e dinâmicas económicas da própria colónia[832]. É claro que as ambições autonomistas não se haviam dissipado, e que a viagem do Presidente servia para apaziguar ânimos e apelar à união. Mas importa ter em atenção que essa exposição, instituída pelo Governador-Geral de Angola, foi organizada em colaboração com a Agência Geral das Colónias e o Ministério dos Negócios Estrangeiros [833], propagandeada nos jornais da metrópole e na Emissora Nacional, e promovida como uma iniciativa que interessava ao Estado Novo.

Excede o âmbito desta investigação determo-nos na *Exposição-Feira de Angola*, cujo estudo aprofundado está ainda por fazer. Cumpre no entanto referir que,

---

dedicado à viagem de S. Ex.ª o Presidente da República a S. Tomé e Príncipe e a Angola (II)", *Boletim Geral das Colónias,* vol.XV, n.º 163, pp.37 e 310.

829 "Jornalistas estrangeiros", *Boletim Geral das Colónias*, vol.XV, n.º 163, Janeiro 1939, p.158.

830 Fernando de Pamplona, "Ao Sol do Império" (crónicas para o *Diário da Manhã*), e Juliano Ribeiro, "No Caminho da África Ocidental" (crónicas para o *Jornal de Notícias*), apud *Boletim Geral das Colónias*, n.º 163, pp.250-251 e p.385.

831 Nomeadamente por parte do influente diário britânico *The Times*. A visita presidencial às colónias foi não só notícia na imprensa espanhola, belga e alemã mas também no jornal *Le Figaro* e na imprensa colonial francesa, bem como nos periódicos italianos *L'Italie* e *L'Azione Coloniale*. Ver *Boletim Geral das Colónias*, n.º 163, pp.612 e seguintes.

832 Alexandre Pomar refere que, após o êxito da Exposição Provincial de Nova Lisboa (em Setembro de 1935), a *Exposição-Feira de Luanda* foi instituída pelo Governador Geral de Angola, Coronel António Lopes Mateus, através da Portaria n.º 2.434 de 16 de Outubro de 1937. Fotografada para um álbum comemorativo por C.Duarte (pseudónimo atribuído a Firmino Marques da Costa), decorreu de 15 de Agosto a 18 de Setembro de 1938, e terá sido visitada por cerca de 70 mil pessoas. Ver Alexandre Pomar, "Luanda: Exposição-Feira de Angola 1938"- em linha: http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/luanda-exposicao-feira-de-angola-1938 [acesso a 30/1/2015].

833 *Boletim Geral das Colónias*, n.º163 [número especial dedicado à viagem de S.Exa. o Presidente da República à África, acompanhado por S.Exa. o Ministro das Colónias], Janeiro 1939, p.47.

quer ao nível da arquitectura quer da montagem expositiva, existiram evidentes relações entre o que então se fazia por iniciativa do Governo central e este importante ensaio, projectado pelo futuro arquitecto Vasco Vieira da Costa e concretizado por arquitectos modernistas que deixariam obra marcante nos territórios ultramarinos[834], caso de Fernando Batalha e Vasco Regaleira[835].

Tais afinidades são patentes no modo como se afinou em Luanda, com algumas reminiscências *art déco,* a fórmula de compromisso usada no ano anterior nas fachadas do pavilhão português em Paris. De igual modo são manifestas essas influências ao nível da estilização gráfica que pautou a informação veiculada nas salas dos pavilhões, recorrendo-se a ampliações fotográficas, quadros estatísticos ou maquetas - ainda que num pendor mais convencional do que as experiências de Ferro na capital francesa. Veja-se, todavia, como no Pavilhão de Honra projectado pelo jovem arquitecto Fernando Batalha se consagrou uma sala à "União Nacional" e ao Estado Novo, dando grande destaque a uma luminosa Cruz de Cristo em relevo, e se deixou para o exterior do pavilhão a sobreposição do escudo português aos contornos de um grande mapa de Angola.

Deste modo procurou criar-se, para dentro e fora do império, uma ideia de coesão política e moral que começou a deixar marcas de pedra no ultramar, mas também no coração da metrópole: desde então, os monólitos setecentistas do turístico Cais das Colunas[836] ostentam frases de Carmona e Salazar que recordam a viagem e o espírito do Acto Colonial. Faltava ainda, porém, chamar à *casa lusitana* outros portugueses que poderiam ter papel relevante nas finanças do País.

---

834 Sobre a arquitectura da exposição, ainda pouco referenciada, ver José Manuel FERNANDES, "Arquitectura e urbanismo no espaço ultramarino português", *História da Expansão Portuguesa* (dir. F.Bethencourt e K.Chaudhuri), vol. 5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, pp.375-376. Sobre a arquitecura modernista no antigo ultramar português e os gabinetes de arquitectura e urbanismo das colónias, ver Ana Vaz MILHEIRO, *Nos Trópicos Sem Le Corbusier. Arquitectura Luso-Africana no Estado Novo*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.

835 Ver Alexandre Pomar, *op. cit.* A concepção geral da *Exposição-Feira* de Angola esteve a cargo do ainda "funcionário aduaneiro e desenhador" Vasco Vieira da Costa (que em meados dos anos 40 se formaria em Arquitectura nas Belas-Artes do Porto e viria a ser um dos precursores da arquitectura modernista em Angola). Colaboraram ainda os arquitectos Fernando Batalha (Pavilhão de Honra), João Eugénio de Amorim (Pavilhão de Benguela, Bar Dancing e Monumento ao Portugal Colonizador), e Vasco Regaleira (Pavilhão do Banco de Angola).

836 Retirado em 1998 para as obras de expansão do Metropolitano de Lisboa, o Cais das Colunas voltou a rematar a Praça do Comércio em 2008. A operação, recorde-se, esteve envolta em polémica, quer pela demora dos trabalhos quer devido ao desaparecimento de algumas pedras.

2.5.3 – A "carta de amor" na *New York World's Fair* (1939)

Foi justamente com o argumento das remessas dos emigrantes que António Ferro conseguiu convencer Salazar a fazer representar Portugal na *New York World's Fair* de 1939, a exposição que pretendia "transformar-se no eco das aspirações do mundo, chamando a si a vocação profética de traçar o futuro"[837].

Tendo por lema *O Mundo de Amanhã*, foi o derradeiro acto de crença num progresso da humanidade que a guerra acabaria por desmentir. O New Deal[838] dera o mote para que Nova Iorque demonstrasse o seu vigor, e a indústria associou-se em peso à gigantesca transformação dos pântanos de Long Island num quadro idealizado para o *american way of life*, "tributo visionário ao futuro harmónico do homem com a arte, a produção e a paisagem"[839] que fez das auto-estradas de várias pistas, arranha-céus, automóveis e televisores alguns dos expoentes do poder da tecnologia[840]. Sonho e entretenimento combinaram-se, deste modo, numa mega-produção cenográfica devotada à prosperidade e ao consumo das famílias, que teria na metrópole imaginária do Futurama, criada pela General Motors, a maior atracção.

Com a Alemanha fora desta celebração que a realidade presente contrariava, foram 58 os países que aceitaram o convite, entre os quais, URSS, Itália e Japão[841]. Portugal, que tinha apostado em Paris a grande cartada com a imagem de uma ditadura "humanizada"[842], demorou a decidir. As Comemorações Centenárias de 1940 estavam já em preparação, ir à América ficava caro e Salazar não via nessa participação grande proveito. Mas a existência de 300 mil emigrantes nos Estados Unidos[843] e o alcance da exposição persuadiram-no. Aliás, apesar do prejuízo que deu

---

837 Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo*, 1934-1940, p.78.

838 Programas lançados pelo presidente norte-americano Franklin D.Roosevelt em resposta à Grande Depressão económica dos anos 30, e que, entre outras medidas, incluíram o combate ao desemprego através do investimento em larga escala nas obras públicas.

839 Rui Cardoso MARTINS, *Nova Iorque 1939*, Lisboa: Expo'98, 1998, p.21.

840 Muito embora tenha havido experiências anteriores (nomeadamente, na Exposição de Paris de 1931), o discurso inaugural do Presidente Roosevelt foi a primeira transmissão em directo pela televisão, vista por cerca de seis milhões de pessoas na área de Nova Iorque. Ver Rui Cardoso MARTINS, *op. cit.*, p.35 e p.44.

841 A União Soviética foi o primeiro país a aderir e o seu pavilhão, projectado por Boris Iofan, seria um dos mais visitados. Ver Rui Cardoso MARTINS, *op. cit.*, pp.18-19.

842 Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.75.

843 *Idem*, *ibidem*, p.82.

aos promotores, o êxito junto do publico seria tão grande que a exposição reabriu no ano seguinte[844], contabilizando um total de 45 milhões de visitantes.

Dispondo de escasso tempo, com o orçamento limitado a 6 000 contos[845] e sem nada para mostrar que correspondesse ao espírito do evento, António Ferro - num golpe que traria forçosas consequências à sua actuação no SPN e ao modernismo português -, acabou por condicionar a imagem do País futuro ao que considerou serem "reivindicações (...) de ordem moral e espiritual"[846]. Na cerimónia de lançamento da primeira pedra do pavilhão nacional, em Dezembro de 1938, Ferro descreveu deste modo o retrato "modesto" que apresentaria à América:

> "(...) existe um país na Europa onde a vida é simples mas suave, onde a verdade é a lei do homem, onde certos lares são como presépios, onde a terra chega a parecer, em certas manhãs diáfanas, um arrabalde de céu, onde não há febres nem ambições doentias."[847]

O outrora entusiasta do futurismo vestia agora o fato de comissário político, e o seu programa, ali dedicado aos emigrantes como uma "carta de amor", assentava em duas premissas que se pretendiam "lições": "manter viva, na memória dos povos, a ideia de que foram os portugueses, juntamente com os espanhóis e os italianos, os criadores de todos os impérios coloniais existentes", e revelar o "nosso presente, consequência do nosso passado, garantia do nosso futuro"[848]. Nesta opção viu, acertadamente, Margarida Acciaiuoli "menos afirmação política e mais ideologia":

> "Em linhas gerais pode dizer-se que o que caracterizou a representação portuguesa em Nova Iorque foi a tradução de um ideário que, em 1937, Salazar começara a desenhar com mais nitidez e que se reformulava em termos de 'regresso' à 'simplicidade da vida', à 'pureza de costumes', à 'doçura dos sentimentos', e ao 'equilíbrio das reacções sociais', contra a 'deificação do aparelho que diminuía o homem', o 'delírio do mecânico', 'do colossal', do 'imenso', 'do único'."[849]

A forma como essa idílica visão do País foi encenada era elucidativa. Ferro anunciou nos jornais que o pavilhão de Nova Iorque ficaria a cargo do arquitecto modernista Jorge Segurado, o autor da Casa da Moeda e "Independente" que em 1930

---

[844] A segunda temporada da exposição decorreu de 11 de Maio a 27 de Outubro de 1940, mas o pavilhão português não reabriu.

[845] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.84.

[846] Ver "Exposição de Nova Iorque – O discurso pronunciado por António Ferro por ocasião da cerimónia do lançamento da primeira pedra do pavilhão português", *Diário de Notícias*, 14/12/1938.

[847] *Idem*, *ibidem*.

[848] *Idem*, *ibidem*.

[849] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp.81-82.

se opusera ao decorativismo e à arquitectura pensada "de fora para dentro"[850]. Contraditoriamente, o anacronismo e a profusão decorativa ofuscaram no edifício de 1939 qualquer laivo de racionalismo – algo, convém dizer, que logo em Fevereiro de 1939 ficou patente noutro certame americano, a Golden Gate International Exposition de San Francisco, com a abertura de um pavilhão nacional riscado pelo mesmo arquitecto que fazia lembrar as igrejas românicas[851].

Em Nova Iorque o pavilhão português só seria inaugurado em Junho, mais de um mês após a abertura da exposição[852]. Segurado definia-o como um "cartaz do País" para ficar "gravado na memória"[853]. Na realidade, como foi já apontado, o que se ofereceu à memória foi um edifício "pesado e de carácter redundante"[854], tal era a quantidade de citações convocadas para a fachada: imitações de blocos de granito, sugestões de ameias, arcarias, o escudo nacional, uma monumental vitrine decorada com tipos e costumes populares (por Maria Keil) e um baixo-relevo do Infante (de Rui Gameiro) retirado a um dos projectos do protelado monumento que se pensara para Sagres. Foi deste modo que se concretizou, irremediavelmente, a "alteração dos pesos entre o 'moderno' e o 'português'"[855].

No interior do edifício, aproveitando-se os artistas e muitos dos materiais do pavilhão de Paris, o pendor historicista dominou, num percurso que se iniciava com um friso de mapas e caravelas, e a legenda que "resumia o espírito de todo o pavilhão": *Portugal, grande Nação Colonial num pequeno país*[856].

Com salas dedicadas ao Descobrimento do Atlântico, a Colombo e à Expansão Portuguesa no Mundo, não faltou ali a evocação de João Rodrigues Cabrilho, o navegador que ao serviço de Espanha explorou a Califórnia e a quem o escultor

---

[850] Ver *Catálogo do I Salão dos Independentes*, Lisboa: s.n., 1930, p.25.

[851] A *Golden Gate International Exposition* de San Francisco, organizada para celebrar as duas novas pontes da cidade (Bay Bridge e Golden Gate), decorreu em Treasure Island de 18 de Fevereiro a 29 de Outubro de 1939, tendo reaberto para uma segunda temporada de 25 de Maio a 29 de Setembro de 1940. Sobre a participação nacional neste certame, ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.100.

[852] A *New York World's Fair* foi inaugurada a 30 de Abril de 1939 e encerrou a 31 de Outubro. O pavilhão português foi inaugurado a 7 de Junho - ver "Portugal na Exposição de Nova York – Um notável discurso de António Ferro", *Diário de Notícias*, 9/6/1939.

[853] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.85.

[854] *Idem*, *ibidem*, p.87.

[855] *Idem*, *ibidem*.

[856] *Idem*, *ibidem*, p.89.

Álvaro de Brée deu vigorosa feição[857], nem um planisfério luminoso interactivo que ilustrava as lendárias viagens dos portugueses por mar, terra e ar. O que esta representação promoveu, afinal, foi a ideia de uma *intencionalidade* nas Descobertas, de uma colonização exemplar e de uma continuidade histórica que teria em Salazar – a quem Ferro descreveu no discurso inaugural como o "arquitecto do nosso equilíbrio financeiro, económico e moral"[858] - o seu passaporte para a "eternidade":

> "Com oito séculos de história viva, que festejaremos em 1940, possuidores dum império colonial que descobrimos, conquistámos e colonizámos, a nossa soberania, uma das mais velhas pedras da Europa, é tão dogmática, tão indiscutível como a dos Estados Unidos! Só há uma forma, americanos e portugueses, de Portugal acabar: Acabar o Mundo!"[859]

Assim colocada no plano do dogma perante um país que emergia como superpotência, a *soberania nacional* era, no fundo, a grande questão que se afirmava, e que na sala dedicada ao Presente se corroborou. Das representações da ditadura e da organização social às fotomontagens e ampliações fotográficas que davam conta das realizações do regime, através de obras públicas e de organizações como a Mocidade e a Legião Portuguesa, tudo confluía para a figura de Salazar (numa cabeça de bronze, de Barata Feyo) e a metáfora do futuro que se ergueu num terraço interior ajardinado.

Foi nesse espaço reservado e ao ar livre que duas obras se combinaram para ilustrar o Portugal *do amanhã*, tal como o Estado Novo o concebia. Uma era o "santuário" que ao cimo de uma escadaria exibia o friso escultórico *Avós, Pais e Netos*, de Canto da Maia, elogio da família em Portugal que se enquadrava com uma enorme fotomontagem representando chaminés de fábricas e galos de campanário. Outra era *A Raça*, estátua de Barata Feyo colocada num pedestal-fonte de mosaico,

---

[857] No pavilhão português exibiu-se uma réplica. A estátua original, oferecida pelo Estado Português ao Estado da Califórnia, viajou por mar mas chegou atrasada à exposição. Após muitas disputas quanto à sua propriedade e várias localizações, a estátua de Cabrilho concebida por De Brée seria colocada em 1949 no monumento ao navegador existente na península de Point Loma, San Diego. Danificada por vandalismo e pela erosão do tempo, essa estátua foi substituída por outra idêntica, da autoria do arquitecto e escultor João Charters de Almeida (n.1935), enviada pelo Estado Português em 1987 a bordo da corveta *N.R.P. João Coutinho*. Após vários anos a aguardar restauro, a obra de De Brée foi recuperada e encontra-se desde 2013 na cidade mexicana de Ensenada, na Baixa Califórnia, por empréstimo do National Park Service norte-americano. Sobre este assunto ver John MARTIN, "A tale of the Cabrillo statues", *The Journal of San Diego History*, vol.60, n.º4, Fall 2014, pp.271-292 – em linha: http://www.sandiegohistory.org/sites/default/files/journal/v60-4/v60-4martin.pdf [acesso a 3/3/2015].

[858] "Portugal na Exposição de Nova York – Um notável discurso de António Ferro", *Diário de Notícias*, 9/6/1939.

[859] *Idem*, *ibidem*.

figuração de um anjo "simultaneamente guerreiro e missionário"[860] que dois anos mais tarde, como veremos, o escultor metamorfosearia na corporização do *Império*.

"Preparando uma imagística oficial de acordo com o novo imaginário do poder" que acabaria por colocar em xeque a "sobrevivência de um discurso modernizante dentro do regime", como salientou Margarida Acciaiuoli, a representação portuguesa na *New York World's Fair* passou ainda pelo espaço dedicado a actos oficiais no Hall das Nações Estrangeiras.

Ali, onde a par do Chefe de Estado e do Chefe do Governo se introduziu com um retrato a óleo a figura tutelar do Cardeal Cerejeira[861], coube a mais ressonante simbolização de todo o programa: duas grandiosas pinturas murais assinadas por Fred Kradolfer, que, servindo de cenário às estátuas de Salazar e Carmona[862], ilustravam a *Fé* e o *Império* sob forma de anjos vestidos, respectivamente, de verde e vermelho[863] - o primeiro a erguer a caravela e segurando a cruz; o segundo de espada na mão direita e agarrando com a esquerda a esfera armilar coroada pela Cruz de Cristo. Estava encontrada a fórmula iconográfica para sintetizar o mito da nação imperial. Numa associação que, embora esteticamente actualizada, colheu raízes nas centenárias celebrações do Arcanjo São Miguel, líder dos exércitos de Deus, defensor do *povo eleito* e tradicionalmente considerado o Anjo Custódio de Portugal[864].

---

[860] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.97.

[861] Pintado pelo destacado retratista Henrique Medina, também autor do retrato de Carmona que em paralelo se exibiu na antecâmara da Sala de Honra. Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.99.

[862] Da autoria, respectivamente, dos escultores Francisco Franco (a mesma estátua de Salazar que se fizera em 1937 para Paris) e Leopoldo de Almeida.

[863] Segundo reprodução fotográfica colorida, de que existe cópia, por exemplo, no Museu do Banco de Portugal (núcleo dedicado ao Estado Novo).

[864] Segundo o Velho Testamento (Livro de Daniel), São Miguel era o protector do povo judeu. A sua identificação como Anjo de Portugal é baseada numa tradição, não em textos eclesiásticos, e a tendência mais recente dos crentes é atribuir a "guarda" de Portugal ao anjo que os pastorinhos de Fátima afirmaram ter visto, considerando-se para o efeito o Arcanjo Gabriel. Cumpre no entanto aqui referir que São Miguel terá sido cultuado desde os alvores da nacionalidade (seria o padroeiro protector dos portucalenses), e que por se acreditar que intercedeu nas batalhas de D.Afonso Henriques foi louvado em capelas e igrejas, tendo em sua honra sido criada no século XII a mítica Ordem de São Miguel da Ala (ou da Asa, ou Asinha). Não obstante, só em 1504 a celebração do Anjo Custódio foi oficialmente instituída, pelo Papa Leão X, a pedido do Rei D.Manuel I e dos bispos portugueses. Entre as várias representações do Anjo Custódio de Portugal destacam-se as do *Livro de Horas de Dom Manuel*, e as existentes no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, na charola do Convento de Cristo, em Tomar, e no Portal Sul do Mosteiro dos Jerónimos. As festas em honra do anjo de Portugal, tradicionalmente realizadas em Junho, foram fixadas em 1952 no dia 10 desse mês, pelo Papa Pio XII, para coincidirem com o Dia de Portugal. Ver Vítor Manuel ADRIÃO, "O anjo custódio de Portugal (memória cultual)", 6/12/2013 – em linha: https://lusophia.wordpress.com/2013/12/06/o-anjo-custodio-de-portugal-memoria-cultual-por-vitor-

2.6 – A *Exposição do Mundo Português* e o "ano áureo" de 1940

Com cinco metros de altura, a imponente alegoria ao *Império* dominou a Sala 1940 na *Exposição do Mundo Português*. Tratava-se de uma reconfiguração da estátua d'*A Raça* modelada em 1939 por Barata Feyo, e através dela se subsumiam já os diferentes povos na obra evangélica da colonização, a que o anjo tutelar dava forma. O império ganhou assim, paradoxalmente, rosto e corpo de ente incorpóreo, ou seja, uma figuração que remetia para a transcendência e diminuía qualquer outra possibilidade de representação *terrena*. O próprio título da obra, destacado em relevo na base circular, reiterava-lhe a abrangência e inter-temporalidade.

Do ponto de vista escultórico, é evidente que esta metamorfose da "raça" em "império" se traduziu em alterações formais que tornam distintos os dois trabalhos. Mas, do ponto de vista ideológico, essa transposição adquiriu força com a verticalidade que o autor lhe imprimiu ao erguer as asas do anjo, cravar a espada no solo e sobrelevar a mão que exibia a esfera e a cruz. Se *A Raça* era ainda uma figura de projecção, o *Império* foi uma figura de constatação.

O facto de esta escultura ter sido colocada na Sala 1940 revelava, naturalmente, a intenção de fixar no plano identitário essa relação com o espiritual. Mas também se prestava a leituras políticas que se pretenderiam óbvias: concebida por António Ferro, essa sala inteiramente dedicada ao regime e ao presente funcionava como epílogo do Pavilhão dos Portugueses no Mundo, traçado por Cottinelli Telmo, o arquitecto-chefe da exposição – e que não por acaso foi o melhor pavilhão do certame, visível à distância pela gigantesca estátua da *Soberania* que o recortava a meio e pela torre que o rematava a sul com as armas nacionais.

2.6.1 – Diplomacia, "sentinelas de pedra" e fé

Por essa altura, já a II Guerra Mundial punha à prova a habilidade diplomática do ditador para preservar a independência do País e conservar o próprio regime. Algo que Salazar conseguiria através de uma estratégia de duplicidade mantida quer com as potências beligerantes quer com a Espanha de Franco, que em 1940 chegou a discutir

manuel-adriao/ [acesso a 22/6/2014]. A autora agradece a Manuel Claro os esclarecimentos relativos a este assunto.

com Hitler a invasão de Portugal[865]. Escudando-se numa "neutralidade" negociada que lhe permitiu escapar ao confronto, Portugal acabaria até por beneficiar financeiramente com ele, graças às exportações de volfrâmio para a Inglaterra e a Alemanha, e às divisas deixadas pelos estrangeiros a caminho do exílio[866].

Com a França ocupada pelas tropas nazis, Lisboa estava já transformada num centro de espionagem, posto de troca de prisioneiros e abrigo para milhares de judeus e refugiados políticos de várias nacionalidades. Gente que deambulava pelas ruas e pelos cafés à espera de visto para embarcar, e que trouxe a novidade de certos hábitos cosmopolitas mas que o regime se esforçou por manter à margem da *vida habitual*[867]. No seu romance ficcionado *Uma Noite em Lisboa* (1962), o escritor alemão Erich Maria Remarque esboçou assim o retrato do quotidiano neste *país-cais*, por onde não passou mas de onde partiam as "arcas" da salvação em tempo de "dilúvio":

> "Portugal era uma ponte para a América. Quem não conseguisse alcançá-la estava perdido, condenado à morte lenta num dédalo de consulados, esquadras de Polícia e repartições públicas, onde os vistos eram sempre recusados e as licenças de trabalho e residência impossíveis de obter, uma selva de campos de internamento, pesadelos burocráticos, solidão e saudade onde se definhava perante a indiferença generalizada. Como é habitual em tempos de guerra, medo e sofrimento, o indivíduo deixava de existir como ser humano; só uma coisa importava: possuir um passaporte válido."[868]

Aos olhos de um refugiado, como o também escritor (e judeu de origem húngara) Arthur Koestler, Lisboa era a "Neutrália" para onde confluíam em via dolorosa todos os desterrados:

> "Lisboa era o gargalo da Europa, o último portão aberto de um campo de concentração que se estendia ao longo da maior parte da superfície do continente. Ao

---

[865] A proposta espanhola seria inviabilizada pelo ditador alemão, que preferiu evitar abrir outra frente de combate. Sobre este assunto ver Stanley PAYNE, *Franco y Hitler*, Madrid: Esfera de los Libros, 2008; e ver Bernardo Futscher PEREIRA, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*, Lisboa: Publicações Don Quixote, 2012.

[866] Sobre este assunto ver Bernardo Futscher PEREIRA, *op. cit.*. Ver também Neill LOCHERY, *Lisboa – A Guerra nas Sombras da Cidade da Luz, 1939-1945*, Lisboa: Ed. Presença, 2012 [3ª ed.].

[867] Estima-se que durante a II Guerra Mundial tenham passado por Lisboa cerca de 100 mil pessoas, muitas delas com vistos emitidos em Bordéus pelo cônsul português Aristides de Sousa Mendes, que desobedeceu às ordens do regime e que Salazar puniria com o afastamento da carreira diplomática. Para que os refugiados não se misturassem com os portugueses, a ditadura restringiu a concessão de vistos, criou residências fixas para indocumentados e impediu que os refugiados ocupassem o mercado de trabalho autorizando apenas permanências temporárias. Sobre este assunto ver, por exemplo, Irene Flunser PIMENTEL, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2008.

[868] Erich Maria REMARQUE, *Uma Noite em Lisboa*, (trad. Luís Coimbra), Parede: Edições Saída de Emergência, 2010 [1962], pp.9-10. Refira-se que Remarque situa este seu romance no ano de 1942, embora tenha partido da Suíça para os Estados Unidos em 1939 – célebre autor de *A Oeste Nada de Novo*, fora banido pelos nazis, que ordenaram a queima dos seus livros em 1933 e lhe retiraram a nacionalidade em 1938.

> observarmos essa procissão interminável, percebíamos que o catálogo de possíveis razões para mover uma perseguição sob a Nova Ordem era muito mais extenso do que aquele que poderia ser imaginado por um especialista; de facto, cobria o alfabeto inteiro, desde A, de austríaco monarquista, até Z, de *zionist jew* [judeu sionista]. Cada nação, cada religião e partido europeu estava representado nessa procissão, inclusivamente nazis alemães pertencentes à facção opositora liderada por Gregor Strasser e fascistas italianos caídos em desgraça"[869]

Iluminada e engalanada, contrastando com a escuridão das cidades devastadas ao ritmo dos bombardeamentos, a capital portuguesa assemelhava-se a "uma espécie de paraíso claro e triste" segundo Antoine de Saint-Exupéry. Em Dezembro de 1940, este escritor francês ainda viu a exposição "deslumbrante" montada junto ao Tejo, e foi ele quem, porventura, através dela melhor compreendeu a vulnerabilidade do País:

> "(...) Portugal ignorava o apetite do monstro. Recusava-se a acreditar nos maus sinais. Portugal falava da arte com uma confiança desesperada. Ousariam esmagá-lo no seu culto da arte? Expunha todas as suas maravilhas. Ousariam esmagá-lo nas suas maravilhas? Mostrava os seus grandes homens. À falta de exército, à falta de canhões, erguera contra o ferro do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os seus poetas, os exploradores, os conquistadores. Todo o passado de Portugal barrava o caminho. Ousariam esmagá-lo na sua herança de um passado grandioso?" [870]

Com as suas *sentinelas de pedra*, Portugal agarrava-se assim a uma "ilusão de felicidade"[871]. Levando por diante o programa que dois anos antes se fixara para comemorar o Duplo Centenário da Fundação e da Restauração, e que a guerra impediu que se mantivesse internacional. O Brasil, outrora jóia da Coroa e agora tornado "irmão" pelo Estado Novo ditatorial de Getúlio Vargas, acabou por ser o único país convidado e representado[872]. Embora cumpra referir que a *Exposição do Mundo Português* não se desviou dos desígnios que a instituíram, sendo o corolário da concepção estado-novista do império e determinando fatalmente a sua imagem.

A nota oficiosa de Salazar publicada nos jornais a 27 de Março de 1938, apesar de ambígua sobre a exposição, não poderia ser mais clara quanto aos propósitos que presidiam às comemorações nas quais se incluía: era preciso reafirmar que "ter oito séculos de idade é caso raro ou único na Europa e em todo o mundo", e urgia "dar ao povo português um tónico de confiança em si próprio"[873]. Hitler já tinha

---

[869] Arthur KOESTLER, *Arrival and Departure* (London: Penguin, 1971, p.15; 1ª ed.1943), *apud* Neill LOCHERY, *Lisboa – A Guerra nas Sombras da Cidade da Luz, 1939-1945*, p.54.

[870] Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Carta a um Refém*, Lisboa: Grifo, 1995 [Gallimard, 1944], p.9.

[871] *Idem*, *ibidem*, p.7.

[872] Num edifício projectado por Raul Lino e icónico pela colunata a evocar troncos de palmeiras.

[873] Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros difundida a 27/3/1938, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp.107-109.

ocupado a Renânia, anexado a Áustria e proclamado que "nenhuma fronteira da Europa correspond[ia] às necessidades dos povos"[874]. Em Maio de 1939, António Ferro acrescentaria a chave que faltava à nota de Salazar: tratava-se de uma "*admirável oportunidade de mostrar, aos inimigos e amigos, o eterno desenho das linhas das nossas fronteiras*"[875].

Comemorar os 800 anos da Fundação e os 300 anos da Restauração era o pretexto ideal para associar essas datas "sagradas" da história pátria à celebração do próprio regime, assim se fabricando uma linha de continuidade entre "o ano do nascimento, o ano do renascimento e o ano apoteótico do ressurgimento"[876]. Os festejos, estendidos a outros locais do País com inaugurações, cortejos e "romagens patrióticas" aos "berços" da nação e do império[877], revestiam-se de uma dupla função de *engrandecimento* e *pertença*, que nacionalisticamente se glorificava aos olhos dos portugueses e dos outros povos.

Para "receber os hóspedes", preparou-se então a *casa*[878] através de um extenso programa de restauros e obras públicas já em curso ou então lançadas, e que passou pela construção de estradas e novos equipamentos como as gares marítimas, o aeroporto da Portela e dez pousadas[879]. À cidade de Lisboa, que se ia renovando e rasgando à medida da utopia e engenho[880] de Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas e já presidente da autarquia, faltava porém a monumentalidade imperial de outras metrópoles. É certo que foi em Belém que ela se ensaiou, com uma das maiores

---

874 António FERRO, "Carta aberta aos portugueses de 1940", *Diário de Notícias* de 17/6/1938, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.108.

875 Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros difundida a 27/3/1938, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp.107-109.

876 António FERRO, "Carta Aberta aos Portugueses de 1940", [artigo publicado originalmente no *Diário de Notícias* de 17/6/1938], *Revista dos Centenários*, n.º 1, 31 de Janeiro de 1939, p.19.

877 Referimo-nos às romagens ao castelo de Guimarães e ao promontório de Sagres, mas nesse programa alargado também se incluíram a cerimónia de abertura do porto de Leixões, o Cortejo o Trabalho no Porto, e as inaugurações naquela cidade de uma exposição de Soares dos Reis e do monumento a Gomes da Costa (por Alberto Ponce de Carvalho e Armando Correia). Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.* pp.207-208.

878 Nota Oficiosa da Presidência do Conselho de Ministros difundida a 27/3/1938, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, pp.107-109.

879 Esse programa contemplou ainda a conclusão das obras no Palácio de S.Bento, da Casa da Moeda, do Parque Eduardo VII e do Parque de Monsanto, a recuperação do Castelo de S.Jorge e a edificação da estátua de D.João IV em Vila Viçosa, bem como a construção da marginal Lisboa--Cascais e da auto-estrada Lisboa-Estádio Nacional (só inaugurada em 1943, um ano antes da inauguração do estádio).

880 Ver Margarida ACCIAIUOLI, "A Utopia Duarte Pacheco", *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp.49-53.

praças europeias. Mas pesem embora todas as associações possíveis, esse impulso reformador e pensado como exemplo para o resto do País diferenciou-se das megalomanias urbanísticas concretizadas ou planeadas por outras ditaduras coevas.

Lisboa, a capital do império, ganhou então a Praça que o celebrava com uma imponente fonte luminosa[881], epicentro da "cidade da História" que em 17 meses se ergueu para a *Exposição do Mundo Português*. Uma "cidade de ilusões", bem entendido, que o seu comissário-geral, o jornalista e diplomata Augusto de Castro, ambicionava transformar no "testemunho e apoteose da consciência nacional"[882].

Simultaneamente "memorial de mortos" e "lição de vivos", assim se queria reconciliar o "Portugal Novo" com o "Portugal Velho" num encontro do País consigo próprio[883], tendo por delimitações simbólicas o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, a Praça Afonso de Albuquerque e a barra do Tejo. A exposição serviu, evidentemente, para intervir naquela zona degradada da cidade, libertando-a das ruínas, barracas e depósitos de gás que lhe retiravam a aura de terreiro venerável. Mas tão vasta empresa tinha uma outra missão, que no contexto da guerra e da frágil posição portuguesa ganhava óbvio alcance político: apresentar ao mundo, "pela primeira vez", as imagens e símbolos de uma "civilização" guiada pela Cruz de Cristo e que ali afirmava a sua "universalidade"[884].

Evocada a Providência como génese e garante desse devir colectivo, em reconciliação já garantida pela Concordata e pelo Acordo Missionário, foi com *Te Deum* na Sé (a 2 de Junho) e missa nos Jerónimos que solenemente se consagrou a

---

881 O projecto da Praça do Império deveu-se ao arquitecto-chefe da exposição, Cottinelli Telmo. O projecto da monumental fonte luminosa, criada para a *Exposição do Mundo Português*, é da autoria de Carlos Buigas, engenheiro catalão já responsável pela fonte luminosa construída em 1929 para a *Exposição Internacional de Barcelona* - a autoria é por vezes atribuída ao arquitecto António Lino, mas é Buigas o único nome que figura no álbum *Mundo Português. Imagens de uma Exposição Histórica*, Lisboa: Edições SNI, 1956. A fonte da Praça do Império exibe 48 escudos em pedra: de D. João I, D. Afonso V, D. João II e D. Manuel / D. João III, nos quatro pontos cardeais, sendo as restantes representações heráldicas de famílias associadas à Expansão. Em 1962 o jardim passou a exibir 30 canteiros de buxo com as armas das colónias e de todas as capitais de distrito continentais e insulares. Ver Miguel Metelo de SEIXAS e João Bernardo GALVÃO-TELLES, *Peregrinações Heráldicas Olisiponenses: A Freguesia de Santa Maria de Belém*, Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2005. Ver também Helena ELIAS, "A emergência de um espaço de representação, arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Lisboa", *On the W@terfront*, n.º6, Sep.2004, pp.43-135.

882 Augusto de CASTRO, "Discurso inaugural da exposição em 23 de Junho de 1940", *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940, pp.54-70.

883 *Idem, ibidem,* pp.56-57 e 69.

884 *Idem*, *ibidem*.

exposição. Confiando-se ao poder da imagem a mitificação correspondente, e ao talento de Cottinelli Telmo, arquitecto, cenógrafo e cineasta, o modo de articular e declinar o conceito como se de um filme se tratasse.

2.6.2 – A "cidade da História" e a sua propaganda

Por estarem já aprofundadas no decisivo estudo que Margarida Acciaiuoli dedicou às exposições do Estado Novo[885], não nos deteremos na descrição das comemorações e na análise dos pavilhões que, de 23 de Junho a 2 de Dezembro de 1940, foram sendo inaugurados à medida que ficavam prontos, como "folhas soltas dum livro incompleto"[886] a que 17 arquitectos e 43 artistas e escultores deram forma. Cumpre, no entanto, recordar que apesar da Censura houve quem arriscasse a opinião crítica[887], e apontar aqui alguns momentos particulares desse percurso que ocupou uma área de 560 mil metros quadrados.

É sabido que a *Exposição do Mundo Português* se dividiu em "três grandes capítulos" [888]: Secção Histórica, Secção de Etnografia Metropolitana e Secção Colonial. E que nesses "capítulos" se inscreveram, à escala que o momento impunha mas sem paridade de valor, sínteses arquitectónicas e plásticas que haviam germinado em exposições anteriores. O "estilo português de 1940", que António Ferro advogara como "estilo moderno" vindo do passado e "sacudindo a poeira do caminho"[889], na realidade plasmou-se ali com vigor mais passadista do que modernista. E esse *reaportuguesamento*, tomado como "receituário" ornamental[890] não deixou incólume a prática da arquitectura, que por longos anos ficaria refém da "poeira" largada por aquelas efémeras estruturas de aço revestidas a estafe e tinta. Tratou-se, enfim, de um

---

[885] Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
[886] Augusto de CASTRO, "Discurso inaugural da exposição em 23 de Junho de 1940", *op. cit.*, pp.54-70.
[887] Embora com diferentes argumentos e motivos, foi o caso do futuro historiador Jorge Borges de Macedo, do arquitecto José Huertas Lobo e do crítico de arte Adriano de Gusmão. Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit*, pp.198-200.
[888] *Idem*, *ibidem*.
[889] António FERRO, "Carta Aberta aos Portugueses de 1940", [artigo publicado originalmente no *Diário de Notícias* de 17/6/1938], *Revista dos Centenários*, n.º 1, 31 de Janeiro de 1939, p.22.
[889] *Idem*, *ibidem*.
[890] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit*, p.134.

documentário cenográfico em que ganharam eco e protagonismo outras vozes do regime, e que Ferro já não assinou como *realizador* principal[891].

Nessa exposição, tudo gravitou em torno do império através de um discurso visual em que grafia e iconografia se combinaram, para potenciar uma experiência sensorial e emocional. Ali estavam os reis, heróis e santos trazidos para o presente em esculturas, baixos-relevos, vitrais e frescos que, de sala para sala, narravam uma versão mitificada da História em ambientes reverenciais habilmente iluminados. Ali estavam também certas relíquias, documentos, mapas e inúmeras citações a atestar a *veracidade* do que era narrado, numa utilização redundante da palavra que acabaria por sobrecarregar muitas salas diminuindo-lhes o efeito[892].

Na Secção Histórica, a sequência iniciada nos pavilhões da Fundação de Portugal, da Formação e Conquista e da Independência (assinados pelo arquitecto Rodrigues Lima) confluía para o pavilhão dos Descobrimentos (de Pardal Monteiro), devotado à epopeia que lançou o País no "voo oceânico" da Expansão[893], e para a sua *Esfera* giratória onde se recordavam as "derrotas das navegações"[894]. De todas as fachadas sobressaíam, como *leitmotiv*, a cruz, a espada ou as quinas, em estetizações de um *antes* plasmadas com maior ou menor acerto.

O Pavilhão da Colonização, etapa seguinte, era a "grande prova política" da "capacidade nacional" em consolidar uma "permanente acção de paz, de assimilação

---

891 Manuel Múrias e Júlio Cayolla chegaram a escrever a Salazar, questionando a "dualidade de funções" atribuídas a António Ferro nas Comemorações Centenárias e na Exposição – ver carta de 24/10/1938, ANTT/Arquivo Oliveira Salazar, PC-22, cx.524. Alguns meses depois, o Coronel Arnaldo Ressano Garcia, caricaturista e presidente da SNBA, lançou uma virulenta campanha contra os modernistas (incluindo os que colaboravam com o SPN), acusando-os de propagar os "internacionalismos que invadiram o ocidente", ou seja, associando-os ao comunismo. Desta polémica, a que António Ferro não ficou imune, acabaria por resultar também a primeira definição artística do neo-realismo, dada por Álvaro Cunhal, futuro dirigente do PCP (ver o inquérito "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", *O Diabo*, 29/4/1939). Recorde-se que António Ferro foi secretário-geral da Comissão Executiva, presidida pelo poeta, dramaturgo, político e diplomata Júlio Dantas (alvo, em 1915, do ataque futurista de Almada Negreiros, que lhe dedicou um polémico manifesto). Essa comissão era ainda composta pelos vogais Reynaldo dos Santos (cirurgião, historiador e crítico de arte), Henrique Linhares de Lima (coronel) e Manuel Silveira e Castro (brigadeiro e comissário das representações portuguesas nas exposições *Ibero-Americana de Sevilha* e *Colonial de Paris*). António Ferro foi ainda secretário da Comissão Nacional dos Centenários, presidida pelo embaixador Alberto de Oliveira (que faleceu antes da inauguração), e cujo vice-presidente era o engenheiro José Capelo Franco Frazão (Conde de Penha Garcia).

892 Veja-se como este uso da palavra foi parodiado por Armando Ferreira no romance humorístico *A Barata Loira*, publicado em 1941 e citado por Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.204.

893 Augusto de CASTRO, "Discurso proferido na inauguração do Pavilhão da Colonização, em 1 de Julho de 1940", *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, p.104.

894 *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa: Exposição do Mundo Português, 1940, s.p.

moral e de consciência cívica (...) sem precedentes na história do ideal humano"[895], segundo argumentou Augusto de Castro no discurso panegírico de abertura de portas. Arquitectonicamente, o edifício ficou aquém do seu propósito. Carlos Ramos, modernista de outros rasgos, projectou-o com vaga aparência de fortificação costeira, quebrada a meio por uma colunata emparedada que lhe acentuava a estranheza. A encimar as portas, dois baixos-relevos de Barata Feyo, intitulados *Fé* e *Império* e rematados por anjos, anunciavam o espírito que presidia ao interior.

Doze salas se destinaram, com outro apuro formal, aos Antecedentes e à Organização do Estado Colonizador; domínios de África e do Oriente; políticas de Limites, Administrativa e Indígena; A Fé e O Império (novamente recriando o espaço de um templo e com vitrais de Almada Negreiros, como na exposição lisboeta de 1937). Mais adiante, o Panorama Actual da Acção Colonial Portuguesa centrava-se nos portos e vias de comunicação, instrução, assistência, missões, comércio e agricultura. E aí se enaltecia a "acção política e administrativa de Portugal no império ultramarino"[896], através de grandes fotomontagens, de legendas de Salazar e dos ministros das Colónias (Vieira Machado e Armindo Monteiro), e de testemunhos da visita do Presidente Carmona a Lourenço Marques no ano anterior.

Júlio Cayolla, o agente-geral das Colónias que três anos antes dirigira a *Exposição Histórica da Ocupação*, foi o responsável pela articulação desse discurso que ficou muito aquém do esperado. Com prestações decorativas medianas, apesar dos artistas envolvidos[897], o pavilhão foi visto como um dos "mais fracos"[898] do conjunto. Talvez o insucesso se explique pela heterogeneidade temática, pela repetição de aspectos abordados noutros pavilhões e pelo desinteresse de certos criadores – caso de Almada Negreiros[899] - em relação aos assuntos. Mas era nesse espaço que se jogava, precisamente, a demonstração de como, por acção dos

---

[895] *Ibidem*, p.107.

[896] *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa: Exposição do Mundo Português, 1940, s.p.

[897] Colaboraram no Pavilhão da Colonização os escultores António Duarte, Armando Mesquita, Barata Feyo, Hein Semke e Martins Correia, e os pintores-decoradores Almada Negreiros, Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emmerico Nunes, Estrela Faria, Fred Kradolfer, Joaquim Rebocho, Jorge Valadas, José Rocha, Lino António, Manuel Cruz, Manuel Lima, Mily Possoz, Paulo Ferreira, Regina Santos, Roberto Araújo, Sarah Afonso, Silvino (Vieira?) e Thomaz de Mello (Tom) . Para o discurso expositivo, o director teve como adjunto o poeta, editor e ensaísta Luís de Montalvor, um dos fundadores da revista futurista *Orpheu*.

[898] Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, pp.165-169.

[899] *Idem*, *ibidem*.

portugueses, o centro de influência se deslocara do Mediterrâneo para o Atlântico, e por que razão a colonização portuguesa se reclamava como "missão civilizadora".

Foi *no Pavilhão dos Portugueses no Mundo* que a declinação desta premissa surgiu com maior fôlego, dando relevo aos contributos da nação nos planos político, militar, científico e cultural. Dos reis europeus descendentes de D.Afonso Henriques à participação portuguesa na I Guerra Mundial e na Guerra Civil de Espanha, da propagação da fé iniciada em Marrocos à viagem aérea de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, passando pelos intercâmbios com a China e o Japão e pela história colonial do Brasil, tudo cabia nessa liturgia da memória que a Sala Camões coroava. Até mesmo uma inusitada Sala da Abissínia, que serviria para lembrar à Itália de Mussolini – que nesse momento organizava em Nápoles a grandiosa *Mostra d'Oltremare*[900] - a ascendência portuguesa do rei Victor Emanuel III.

Dirigido pelo heraldista Afonso Dornelas e com orientação histórica de Manuel Múrias, esse era o "pavilhão da exaltação" do "espírito" dos portugueses e da sua "ânsia eterna de maravilhoso"[901]. Como atrás se referiu, foi no exterior deste edifício projectado por Cottinelli que se ergueu a estátua da *Soberania*, desenhada pelo mesmo arquitecto e modelada por Leopoldo de Almeida. E nesse pavilhão ficou a sala Portugal 1940 organizada por Ferro, onde se figurava a "ordem" do presente com as estátuas de Salazar e Carmona vindas da exposição de Nova Iorque, sob protecção do anjo do *Império*. Foi a única sala com honras de álbum próprio[902].

Definindo a poente a Praça do Império, o Pavilhão dos Portugueses no Mundo tinha como contraponto, a nascente, o também imponente Pavilhão de Honra e de Lisboa, riscado por Cristino da Silva em eclécticas evocações da Casa dos Bicos. A sul, fechando a praça sobre o rio, ergueu-se como "grito" lançado a 50 metros de altura[903] a chave de toda a exposição: o *Padrão dos Descobrimentos* concebido por

---

[900] Destinada a "contextualizar" o império colonial italiano em África. Ver Giovanni ARENA, "The city of the Colonial Museum: The forgotten case of the *Mostra d'Oltremare* of Naples", *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums* (ed. D. Poulot, F.Bodenstein&J.M.Lanzarote Guiral), *EuNaMus Report*, n.º 4, 2012, pp.267-284 - em linha: http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078 [acesso a 17/9/2013].

[901] Augusto de CASTRO, "Discurso proferido na inauguração do Pavilhão dos Portugueses no Mundo, e 8 de Julho de 1940", *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940, pp.121-132.

[902] Referimo-nos ao álbum *Portugal 1940*, já contemplado na nota oficiosa de Salazar de 27/3/1938.

[903] *Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940, Lisboa: Exposição do Mundo Português, 1940 s.p.

Cottinelli e Leopoldo de Almeida, alegorização de todas as partidas num monumento--nau aproado ao Tejo.

Muito haveria a dizer sobre essa galeria de navegadores, santos e heróis comandados pela figura engrandecida do Infante D.Henrique, sob a égide da espada e da cruz. É certo que desde 1933 se anunciava para o promontório de Sagres uma homenagem com outra *monumentalidade*, que alimentou ao longo de vários concursos a imaginação dos arquitectos. Mas sendo o *Padrão dos Descobrimentos* o tal "grito" que na exposição melhor traduziu a desejada projecção do passado numa idealização moderna do futuro – obra, note-se, que ainda hoje é associada à imagem da cidade e do País -, dificilmente se compreende que o regime só em 1960 lhe tenha dado corpo definitivo em pedra. Para o que aqui de momento nos importa registe-se a hesitação, bem como a questionável opção de atracar na doca ao lado uma réplica dos galeões do século XVII. Servindo para mostruário de produtos e inspirado em exemplos estrangeiros, esse navio que quase afundou devido a erros de cálculo recebeu, como é sabido, o nome de *Nau Portugal*[904].

Nesta vertente mais erudita das comemorações recaiu, naturalmente, grande parte da campanha de divulgação internacional. De que fizeram parte a edição dos catálogos e obras monográficas [905], a exposição de pintura dos "primitivos portugueses" no novo anexo do Museu Nacional de Arte Antiga, e a exposição *Recordações de Portugal em Espanha* - que apresentou no claustro dos Jerónimos algumas "relíquias" nacionais pertencentes a museus espanhóis, caso da espada de D.Afonso IV, da armadura de D.Sebastião, e das tapeçarias de Pastrana[906].

---

[904] O pintor, cenógrafo e cineasta Leitão de Barros foi o autor do plano e coordenador da *Nau Portugal*, construída nos estaleiros da Gafanha de Aveiro e em cujo projecto trabalharam o Comandante Quirino da Fonseca (entretanto falecido) e o escultor Martins Barata. A má distribuição de pesos a bordo levou a que o navio adornasse logo na cerimónia de lançamento à água. Após uma complexa operação para o reerguer e de uma atribulada viagem até Lisboa, foi inaugurado a 8 de Setembro de 1940. A sua inclusão na *Exposição do Mundo Português* terá explicação numa prática que remonta, pelo menos, à Exposição Colombiana de Chicago de 1893, para onde Espanha enviou réplicas das três naus de Cristóvão Colombo (tendo a Noruega participado no mesmo certame com a reconstituição de um navio *viking*). Para a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, em 1929, Espanha construiu uma réplica da nau *Santa Maria*, que Leitão de Barros, um dos artistas-decoradores do pavilhão nacional, certamente terá visto.

[905] A extensa lista de publicações encontra-se referida em "Bibliografia das Comemorações Centenárias", *Revista dos Centenários*, n.º 24, Dezembro 1940, pp.44-66.

[906] Ver Augusto de CASTRO, "Discurso pronunciado na inauguração da Secção das 'Recordações de Portugal em Espanha', em 2 de Outubro de 1940", *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940, pp.201-211.

Em todo o caso, foi nos oito Congressos do Mundo Português[907] que se concentraram os maiores esforços de propaganda externa. Muito se jogava nesta vertente cultural e diplomática, e nada foi deixado ao acaso quer ao nível das temáticas debatidas quer ao nível da sua repercussão. Assim o atesta a extensa lista de jornalistas, críticos, escritores, historiadores ou políticos que o SPN convidou e instalou nos melhores hotéis da capital, entre eles, Pierre Gaxotte, Henri Massis, Paul Valéry, André Maurois, Paul Crockaert, Eugénio d'Ors, o Marquês de Quintanar e José Lins do Rego[908]. Reunindo 250 comunicações, esses congressos permitiram não só fixar pensamento sobre o passado e presente do País como enviar ao exterior, em tempos de guerra, a mensagem do Portugal "Nação civilizadora, [que] não findou e continua, pelo contrário, a sua alta missão no mundo"[909].

2.6.3 – A Secção Colonial: exotismo e naturalismo em *mise-en-scène*

Se a Secção Histórica foi, por assim dizer, *documentário* de velhas matérias revisitadas em roupagens doutrinárias mais actuais, as outras duas secções da *Exposição do Mundo Português* foram *encenação ao vivo* do ideário que se afirmava.

A concepção idílica do povo metropolitano e dos seus costumes foi inteiramente vertida para as "aldeias" que, sob a direcção de António Ferro, integraram o Centro Regional – e do qual fazia também parte o Pavilhão da Vida Popular[910], onde de modo distinto, e com outras preocupações decorativas, se

---

907 Realizados simultaneamente em Lisboa, Porto e Coimbra, de 1 a 13 de Julho, e solenemente inaugurados por Salazar e pelo Cardeal Cerejeira, em cerimónia na Assembleia Nacional. A organização esteve a cargo de uma comissão constituída por Júlio Dantas (presidente), Joaquim Leitão (director-adjunto), Manuel Múrias (secretário-geral) e Luís Vieira de Castro (vice-secretário geral), tendo as actas sido publicadas nos 19 volumes de *Congresso do Mundo Português*, Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários, 1940.

908 A lista de convites aceites para as Comemorações Centenárias encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo SNI, caixa 1203.

909 "Nota oficiosa da Presidência do Conselho", *Independência de Portugal 1139/1640/1940*, Lisboa; Edições da Comissão nacional dos Centenários, 1940, p.9.

910 Da autoria dos arquitectos Veloso Reis e João Simões. Num desses pavilhões, por decisão de António Ferro, foi instalado em 1948 o Museu de Arte Popular com peças provenientes das recolhas e exposições organizadas pelo SPN/SNI. Encerrado vários anos para obras de remodelação, esteve para ser transformado em Museu do Mar e da Língua Portuguesa, decisão anunciada em 2006 que gerou um movimento cívico de protesto. Reabriu em Dezembro de 2010, mas o seu futuro ainda está em discussão e a maior parte do acervo encontra-se depositada no Museu Nacional de Etnologia. Sobre o edifício e o acervo ver Vera Marques ALVES, "O Estado Novo, a Etnografia portuguesa e o Museu de Arte Popular", comunicação apresentada no I Ciclo de Conferências do MAP – "Memória e Activações Patrimoniais", Lisboa, 20 e 21 de Janeiro de 2011 – em linha: http://www.map.imc-ip.pt/data/Etnografia_do_Regime-Vera_Alves.pdf [acesso a 16/6/2013]

exibiram as artes e indústrias tradicionais. Tal modelo de representação etnográfica, como vimos anteriormente, era bem conhecido e apreciado pelo director do SPN desde a exposição de Barcelona de 1929. Mas ao contrário dessas reconstituições em miniatura de monumentos e arruamentos reconhecíveis, o que Ferro fez em Lisboa – descartando a encomenda inicial a Raul Lino - foi um "conto de fadas"[911].

Para essa tipificação construída a partir de elementos vernaculares e das recolhas que por essa altura se faziam para apurar o que era *tradicional*, Ferro recorreu ao seu amigo arquitecto Jorge Segurado e aos artistas-decoradores Eurico Sales Viana e Thomaz de Mello (Tom) . O resultado, obviamente, reflectia uma noção de ruralidade ordenada, modesta e florida onde todos viviam felizes e em paz. "Uma espécie de 'Portugal pequenino de trazer ao peito'"[912], a que os figurantes trazidos de Norte a Sul do País e das ilhas adjacentes conferiam pitoresco e realismo.

O paralelo com a exibição de figurantes "indígenas" na Secção Colonial é evidente, embora aí o *conto de fadas* tenha sido encenado com o exotismo e naturalismo expectáveis. Instalado nos sete hectares do Jardim Colonial, e por isso beneficiando já da ambiência tropical que há décadas ali se reconstituía para estudo da flora e das culturas do ultramar[913], esse sector funcionava como espelho do outro. Embora fossem distintas as suas ambições.

Henrique Galvão, bem sucedido na exposição do Porto, foi o homem escolhido para chefiar a secção etnográfica colonial. Mas cedo começaram os desentendimentos com a direcção da Comissão Executiva da *Exposição do Mundo Português*. O capitão, que começara a trabalhar com um pressuposto orçamental superior aos 4700 contos entretanto fixados, chegou a pedir demissão do cargo e a escrever um longo relatório a Salazar, que o tinha nomeado para a Comissão Nacional dos Centenários[914]. Acabou, no entanto, por ser mantido em funções. E por assumir o

---

[911] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.172.

[912] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.170.

[913] O Jardim Colonial foi criado por Decreto Régio de 25 de Janeiro de 1906 com finalidade pedagógica, no contexto da organização dos serviços agrícolas coloniais e do Ensino Agronómico Colonial no Instituto de Agronomia e de Veterinária. Inicialmente instalado nas estufas do Palácio do Conde de Farrôbo, às Laranjeiras, foi transferido em 1912 para junto do Palácio de Belém, onde ainda hoje se encontra. Tendo tido várias designações ao longo dos anos, incorporou um museu em 1944 e foi denominado Jardim-Museu Agrícola Tropical em 1983. Conhecido actualmente como Jardim Botânico Tropical, está a cargo do Instituto de Investigação Científica e Tropical – informação em linha: http://www2.iict.pt [acesso a 18/6/2013].

[914] Ver processo no Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar, caixa 524, PC-22.

contraponto a António Ferro. A intuição do director do SPN estava certa quando perguntou a Galvão, numa reunião da Comissão Executiva, se a sua secção incluiria somente "motivos de etnografia colonial". Perante a resposta afirmativa do militar, Ferro aproveitou para lhe recordar (e deixar em acta) que "assim dev[i]a ser", uma vez que a exposição teria "uma parte moderna" e que nesses pavilhões figuraria, "em síntese, a actualidade portuguesa, tanto da metrópole como das colónias"[915].

Tal como esperava, Galvão não se cingiu aos aspectos etnográficos. Expôs planos de casas para as colónias, erigiu dois monumentos (de que falaremos adiante) e escolheu pintores e escultores que contribuíssem para "fazer escola de Arte Colonial Portuguesa", por entender que faltava "cunho nacionalista" e "capacidade criadora"[916] ao que se fazia. O ataque tinha um alvo e, como vimos anteriormente, não era alheio à disputa pela direcção da Emissora Nacional.

Embora lamentando a "escassez das verbas atribuídas", o militar e escritor quis corresponder aos "objectivos políticos e morais" das comemorações com "obra que ficasse": um "Museu Popular das Colónias" [917] que constituísse atracção permanente na cidade – algo que não se concretizou nos moldes que desejava, mas que de certo modo acabou por deixar vestígios, se pensarmos que ainda se encontram construções dessas, recantos cenográficos e peças escultóricas no que hoje conhecemos por Jardim Botânico Tropical. Em 1940, esse jardim acolhia o resumo do império ficcionado por Galvão, com arruamentos nomeados a preceito e edifícios a que a "superioridade de espírito"[918] não disfarçava a modéstia.

Inaugurada a 27 de Junho, a Secção Colonial foi assim descrita por Augusto de Castro, o comissário-geral a quem couberam todos os discursos laudatórios:

> "O que se estende sob esta feerie luminosa, transformada numa evocação ardente de climas e de paisagens múltiplos, é Portugal – um minúsculo Portugal, símbolo do Portugal Maior de sempre, tão grande que mal cabe na História, tão nosso que cabe neste jardim, como imagem acolhedora da nossa alma."[919]

---

[915] Ver Acta n.º 13 da Comissão Executiva, de 4/1/1940, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar, caixa 524, PC-22.

[916] Henrique GALVÃO, "Prefácio", *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, [S.l.: s.n.], 1940, s.pág.

[917] *Idem*, *ibidem*.

[918] *Idem*, *ibidem*.

[919] Augusto de CASTRO, "Discurso proferido na inauguração da Secção Colonial da Exposição, em 27 de Junho de 1940", *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940, p.85.

Cinco pavilhões recriavam ali o "ambiente característico" de cada província ultramarina, mas numa lógica "de conjunto acerca dos territórios e da sua ocupação"[920]. Por outras palavras: estilizaram-se os exteriores em citações das casas tradicionais, com recurso a materiais como a madeira, terracota ou colmo, trazendo para as fachadas e espaços envolventes pastiches escultóricos de totens, animais e estatuetas africanas que lhes reforçavam o cunho *local*. E organizaram-se os interiores com base em cartas topográficas de cada colónia, dioramas, fotografias, esculturas e arte indígena – arte, essa, que teria ainda destaque num pequeno pavilhão temático[921]. O objectivo de Galvão, que contou com peças cedidas pela Sociedade de Geografia, Agência Geral das Colónias e coleccionadores, era "que a exposição fosse clara para uma população de analfabetos e bacharéis"[922].

Angola e Moçambique partilharam o maior desses edifícios, projectado pelo arquitecto António Lino e decorado pelo pintor Roberto Araújo, "curador-chefe" da secção, onde se exibiram fotografias de Elmano da Cunha e Costa de carácter etnográfico e baixos-relevos de madeira de Alípio Brandão, "os primeiros que utilizaram o assunto colonial como motivo artístico"[923] em Portugal.

A Guiné teve um pequeno pavilhão próprio, assinado por Gonçalo de Melo Breyner, arquitecto-chefe da secção, e com decorações de Roberto Araújo, onde se expôs uma grande fotomontagem ilustrativa das várias etnias. No Pavilhão das Colónias Insulares, igualmente decorado por Roberto Araújo mas desenhado pelo arquitecto Vasco Palmeiro (Regaleira), couberam Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Timor. Já para Macau e para a Índia não se construíram pavilhões: edificaram-se ruas com reconstituições de maior efeito teatral.

A Rua de Macau, a cargo dos cenógrafos Saúl de Almeida e Raúl Campos, recriava a atmosfera "típica da nossa velha colónia do Oriente, com a sua cor, o seu movimento, o seu pitoresco"[924], através de construções efémeras que mimetizavam estabelecimentos comerciais, casas de jogo e moradias, que os macaenses trazidos para Lisboa ajudavam a compor em jeito de idílico mundo habitado. Dessa rua restam

---

[920] *Idem*, *ibidem*, p.271.
[921] Da autoria do arquitecto Gonçalo de Melo Breyner e decorado pelo pintor Roberto Araújo.
[922] Ver carta de Henrique Galvão ao Presidente do Conselho, de 21/10/1939, p.8, Arquivo Nacional Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar, caixa 524, PC-22.
[923] Henrique GALVÃO, *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, p.271.
[924] *Idem*, *ibidem,* p.277.

hoje somente o pórtico de acesso (a imitar o do Templo da Barra), o pagode e um pequeno jardim, mas foi também aí que se instalou o pavilhão documental e o edifício onde se expuseram em sala própria 18 quadros de Fausto Sampaio – o "pintor do ultramar" que, como já referimos, apresentou um total de 91 obras em vários espaços da Secção Colonial e foi o único artista plástico com trabalhos reproduzidos no respectivo catálogo.

A milenaridade da cultura chinesa e o seu refinamento, segundo a escala eurocêntrica de "evolução" dos povos colonizados, fazia de Macau um bom exemplo para a propaganda imperial. Terá sido isso que se quis realçar com a exposição na Rua de Macau de 42 obras de Chiu Shiu Ngon, pintor e professor de arte que por esses anos alcançara reconhecimento internacional em mostras realizadas na Bélgica, França, Alemanha e Rússia[925]. O orientalismo ainda continuava a seduzir.

A Índia, por motivos diferentes, também teve a sua rua habitada. Mas aí interessava demonstrar a influência da arquitectura "como uma das formas do prolongamento de Portugal além-mar"[926]. Na concepção desse espaço, a cargo do arquitecto Vasco Palmeiro (Regaleira), também não se abdicou do poder sugestivo e emotivo das "reconstituições exactas", e assim se montaram em Lisboa réplicas da Igreja de S.Francisco Xavier, dos arcos dos Condenados e da Conceição, e do Palácio do Visconde de Bardim – que serviu de pavilhão documental e exibiu quadros do pintor amador Manuel Antunes Amor. Ali perto, inspirado num bronze anónimo da Indochina, ficou o monumental elefante-miradouro, para as vistas panorâmicas.

Embora reivindicasse a "originalidade da técnica e da apresentação"[927], Henrique Galvão manteve-se fiel ao molde que usara na *Exposição Colonial* do Porto. Será justo reconhecer, porém, que graças aos ensinamentos que colheu e aos meios de que dispôs apurou esse formato e traduziu-o com outra expressividade em Lisboa.

Uma das ambições de Galvão em 1940 foi fixar estilos. Quer para este tipo de representações – que não voltariam a ter lugar em Portugal – quer para as arquitecturas que a elas então se associavam. A "Missão Católica", em cuja igreja se celebrava culto, foi exemplo disso, tal como a "Casa Portuguesa para as Colónias"

---

[925] *Idem, ibidem,* pp.298-299.
[926] *Idem*, ibidem, p.276.
[927] *Idem, ibidem,* "Prefácio", s.p.

africanas (onde se instalou a direcção da secção, e que ainda se mantém[928]), ambas projectadas por Vasco Palmeiro (Regaleira), arquitecto de tendência "historicista" e "nacionalista" que desde os anos 20 assinava obra em Angola[929]. Essa tentativa de estabelecer modelos para uma arquitectura colonial portuguesa, e que só em 1944 o Estado chamaria efectivamente a si[930], ficou patente também nos chamados pavilhões de utilidade pública, como o restaurante, as cervejarias, *stands* de tabaco, café e chá, livraria e loja de informações[931].

O paralelismo com a *Exposição Colonial* do Porto foi também manifesto noutras opções. À semelhança do que sucedera em 1934, cobriu-se provisoriamente a fachada do edifício seiscentista situado no topo do jardim (o Palácio dos Conde da Calheta, onde funcionava o Museu Agrícola Colonial), para o transformar em "Palácio de Caça e Turismo". Actividades que o director técnico valorizava, e que pouca atenção mereciam ao Governo da metrópole – onde, de resto, nem no único zoo existente se encontrava, até à data, representação condigna da fauna ultramarina[932].

Em tempos de nacionalismo vincado já não havia ali lugar para evocações de estilo *art déco* (que de resto também se eclipsava internacionalmente), como sucedera no Porto. Pela mão do arquitecto Melo Breyner o "Palácio de Caça e Turismo" ganhou fachada *luso-colonial*, com baixo-relevo de cenas de caça e pesca (provavelmente de Almada Negreiros[933]) e 12 padrões de heráldica ultramarina, intercalados por cruzes de Cristo e esferas armilares recortadas em negativo.

---

928 Aí funciona hoje uma loja e livraria do Jardim Tropical, mantendo-se no interior os painéis de azulejos da fábrica de Sant'Ana, e no exterior os azulejos do pintor Mário Reis e um baixo-relevo do escultor Manuel de Oliveira (autorias atribuídas no catálogo *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, p.280).

929 Designadamente, a Capela de Nossa Senhora da Arrábida, no Lobito, e o Pavilhão do Banco de Angola na Exposição-Feira de Luanda (1938). Ver Ana Vaz MILHEIRO, *Nos Trópicos sem Le Corbusier – Arquitectura Luso-Africana no Estado Novo*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012, pp.162-165.

930 Com a criação em Lisboa do Gabinete de Urbanização Colonial, tutelado pelo Ministério do Ultramar. Ver Ana Vaz Milheiro, *Nos Trópicos Sem Le Corbusier. Arquitectura Luso-Africana no Estado Novo*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.

931 Os autores e as imagens destes edifícios encontram-se no catálogo *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*.

932 Ver carta de 4/5/1938 enviada por Fernando Emygdio da Silva (presidente do Conselho de Administração do Jardim Zoológico de Lisboa) ao embaixador Alberto de Oliveira (presidente da Comissão Nacional dos Centenários), Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Arquivo Oliveira Salazar, PC-22, caixa 524.

933 O nome referido no catálogo da seção colonial é "J. *Almeida* Negreiros". Julgamos tratar-se de lapso de grafia.

Prolongada e decorada a escadaria com um par de hipopótamos modelados, construiu-se ainda a esplanada fronteira ao palácio, baptizada como Praça do Ultramar, para instalar os dois monumentos da exposição. Um, dedicado à *Expansão de Portugal no Mundo* e assinado por Melo Breyner e pelo escultor Júlio de Sousa, tinha forma de fonte luminosa da qual se erguia uma esfera armilar rodeada por oito colunas com baixos-relevos de Roberto de Araújo, marcando cada uma a hora de sua colónia para demonstrar que "o sol nunca se [punha] no Império Português"[934]. O outro era o *Monumento à Obra Portuguesa da Colonização*, assinado pelo mesmo arquitecto e pelo escultor Manuel de Oliveira, e tinha aspecto de memorial fúnebre, a fazer lembrar certos altares de regime: uma escadaria murada, uma parede com o título da obra, as datas 1415-1940, a frase "oito séculos de história / cinco séculos de colonização", e ao cento a coluna triunfal rematada por um anjo que elevava aos céus a coroa de louros. Representava, segundo o catálogo, "a vitória da Raça em oito séculos de História, voando para os seus altos destinos"[935]. Mas neste louvor da imortalidade, paradoxalmente, era a morte que mais se tornava presente.

Num registo diferente, embora com idêntica intenção de tornar perene a reclamada exemplaridade da colonização portuguesa, retrataram-se as cabeças das "raças mais representativas"[936] dos territórios do ultramar. Modelado por Manuel de Oliveira em cimento pintado e colocado sobre plintos na "Ala dos Povos do Império", esse conjunto apresentou-se como a "primeira grande galeria" do género "tratada pela escultura"[937] nacional, servindo de cenário, já no século XXI, para uma obra em vídeo de Vasco Araújo que mais tarde analisaremos. Sendo uma espécie de taxinomia de *pertença*, estas cabeças (e muito se poderia dizer sobre elas) eram também a prova de que a tal arte colonial ambicionada por Galvão tinha mais relação com modelos e formas de representação finisseculares do que com os ares do seu tempo.

É claro que as grandes atracções da Secção Colonial não eram aqueles monumentos e esculturas, mas a vida e as actividades quotidianas que se mostravam "em ambiente tão semelhante quanto possível ao original" [938] nas "Aldeias e Habitações dos Povos Indígenas", animadas durante o horário de funcionamento por

[934] *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, p.286.
[935] *Idem*, *ibidem*.
[936] *Idem*, *ibidem*, p.284.
[937] *Idem*, *ibidem*.
[938] *Idem*, *ibidem*.

representantes de todas as colónias, que os respectivos governos seleccionaram e enviaram para Lisboa[939]. Dispersos pelo recinto, esses povoados de "habitações típicas, rigorosamente reconstituídas"[940] - entre elas, a do único soberano nativo reconhecido pelo império português, D.Pedro VII, rei do Congo -, garantiam o exotismo e o cunho naturalista ao "documentário". O real voltava a entrar assim na ficção, tornando-a mais credível e amplificando os seus ecos.

Os retratos que Eduardo Malta pintou dessas "figuras que habita[va]m a secção colonial da Exposição do Mundo Português" corroboravam, segundo o *Diário de Lisboa*, a ideia do "documentário palpitante, directo, humano, em que o modelo como que nos surge na sua nudez viva, e a paisagem nos seus cromatismos virginais de luz"[941]. Porém, o elogio do jornal a esta pintura encerrava em si mesmo a mais flagrante das contradições: o pintor não precisou de sair de Lisboa (ou do *atelier*[942]), e o que registou foi a "paisagem" trabalhada no Jardim Colonial e o modo como ali se encenou um dia-a-dia que correspondesse, afinal, ao imaginário *metropolitano*.

Malta, o "retratista elegante e decorativo da aristocracia e dos 'hors series' da política e das letras"[943], limitou-se a retomar e ampliar a série que iniciara anos antes na *Exposição Colonial* do Porto. Apresentando-a no próprio recinto e incluindo nela as tábuas laterais do seu inacabado "tríptico" a óleo de 1934 que fantasiava o império, mas compondo convenientemente o arranjo central dessa instalação para já só incluir os retratos de Carmona e Salazar[944]. Essa exposição do pintor, inaugurada em Setembro pelo Chefe de Estado e pelo ministro da Educação Nacional, não passava de mais uma tipificação didáctica a juntar-se à mitificação do Portugal ultramarino.

Para o estreitamento da relação secular entre Portugal e as colónias mais terá contribuído, e noutros moldes, o pavilhão da Emissora Nacional, ali transformada em "Estação Imperial" com um edifício que Vasco Palmeiro (Regaleira) e Roberto

---

939 Os jornais da época noticiaram a chegada dessas delegações, as recepções em Lisboa e as visitas que para eles se organizaram.

940 *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, pp.284-285.

941 "Tipos do Império: Uma exposição de Eduardo Malta inaugurada pelo Chefe de Estado", *Diário de Lisboa*, 7/9/1940.

942 Recorde-se que, aquando da Exposição Colonial do Porto, os retratados foram submetidos a longas sessões de pose em *atelier*. Ver Eduardo MALTA, "cap. VI – Retratos de gente exótica", *Retratos e Retratados*, intr. Luiz Norton, Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

943 "Tipos do Império: Uma exposição de Eduardo Malta inaugurada pelo Chefe de Estado", *Diário de Lisboa*, 7/9/1940.

944 *Idem, ibidem.* Recorde-se que em 1934 os painéis laterais enquadravam três retratos: o de Carmona, o de Salazar e o de Armindo Monteiro.

Araújo resolveram no estranho hibridismo que lhe conferia a cobertura de colmo, os pilares antropomórficos e o grandioso mapa-mundo encimado pelas armas nacionais. Mais do que o pavilhão, importa destacar o facto de Henrique Galvão ter incorporado na Secção Colonial a rádio pública. Bem como o papel que essa estação teve no "contacto diário da Exposição com as colónias portuguesas"[945], através de emissões especiais e das mensagens que os visitantes ali gravavam para alimentar o programa *Meia Hora de Saudade*, a que já anteriormente nos referimos. Tratava-se, no fundo, de cumprir o que Salazar estipulara dois anos antes na nota oficiosa das Comemorações Centenárias, de modo a que todos os domínios ultramarinos pudessem "seguir em cada momento as manifestações espirituais da Mãe-Pátria"[946].

2.6.4 – Entre a festa e a vida habitual: a apropriação colectiva do império

Entre a sacralização do passado montada na Secção Histórica e a componente pedagógica e de entretenimento agenciada para as secções etnográficas se jogou toda uma concepção da identidade nacional, nos moldes ideologizantes definidos por Salazar. Embora o ditador fosse avesso às multidões, o baixo custo dos bilhetes (o equivalente a uma ida ao cinema)[947] garantiu 2,8 milhões de entradas, fazendo da *Exposição do Mundo Português* a mais participada das manifestações organizadas pelo regime. E também a mais cara de sempre: perante o tácito silêncio em torno desta questão, só após o encerramento o *Diário de Lisboa* arriscaria avançar com o "número redondo" de 32.520 contos despendidos[948].

Sendo o envolvimento da população indispensável ao êxito de um programa anunciado como "grande festa de família"[949], a divulgação interna implicou um esforço de propaganda sem precedentes. Nele se incluindo o lançamento, ainda em Janeiro de 1939, da *Revista dos Centenários*[950], publicação mensal onde se revelou o sugestivo emblema das comemorações – que, desenhado por Eduardo Anahory,

---

[945] *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, p.288.

[946] "Nota oficiosa da Presidência do Conselho", *Independência de Portugal 1139/1640/1940*, Lisboa; Edições da Comissão Nacional dos Centenários, 1940, p.19.

[947] As entradas na exposição custavam entre 2,5 escudos (dias normais) e 5 escudos (dias de inauguração e grandes festas), havendo reduções para excursões ou cadernetas pré-compradas. Em Junho de 1940, de acordo com os anúncios publicados no *Diário de Lisboa*, um bilhete de plateia em cinemas lisboetas como o Condes, o Central e o Royal custavam 2,5 escudos.

[948] Ver Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.193.

[949] *Idem*, *ibidem*, p.9.

[950] De que se publicaram 24 números, entre 31 e Janeiro de 1939 e 31 de Dezembro de 1940, editados pela Secção de Propaganda da Comissão Nacional dos Centenários, dirigida por António Ferro.

cruzava a cruz e a espada sob o escudo nacional. Muito se terá devido à cobertura que os jornais e rádios foram fazendo; aos cartazes, álbuns, guias e roteiros editados, e sobretudo às excursões que trouxeram a Lisboa gente de todas as províncias.

Numa procura de efeitos expandidos além das datas fixadas para o "ano áureo", outras iniciativas se organizaram. Foi o caso dos selos postais assinados por Maria Keil e Jaime Martins Barata, que ao reproduzirem perspectivas da *Exposição do Mundo Português*[951] contribuíram para difundir a noção da sua importância. Foi também o caso da colecção de cerca de 400 postais ilustrados com imagens desta exposição "lusocêntrica"[952]. E, sobretudo, dos mapas de propaganda imperial[953] e dos manuais de ensino que se disseminaram pelas escolas, na revisão estado-novista da História pátria que trabalhou factos contra a visão "decadentista" de Oliveira Martins, e que teria em João Ameal e Manuel Múrias os seus mais empenhado autores.

O filme *O Feitiço do Império*, como já vimos, e o documentário *Exposição do Mundo Português*, ambos realizados por António Lopes Ribeiro, constituíram outras manifestações desse discurso apontado à perenidade. Numa lógica em que se pode igualmente considerar o Portugal dos Pequenitos, inaugurado em 1940 e ainda hoje um pólo turístico de Coimbra, miniatura lúdica de um país de pastiche sonhado como unidade metropolitana e colonial[954].

O "Portugal Maior" foi assim *entrando* no quotidiano português com a força insuspeitável das coisas banais. A toponímia consagrara-o em praças e num bairro inteiro de Lisboa[955]. *Colonial* era nome de um paquete[956]. E *Imperial* passou a ser

---

951 Ver José António Soares da SILVA, *O Selo Postal como veículo de cultura, propaganda e ideologia no período do Estado Novo* [texto policopiado], dissertação de mestrado em Ciências da Cultura apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2010. Sobre este assunto, ver também o importante estudo de António H. de Oliveira MARQUES, *História do Selo Postal Português 1853-1953*, 3 vols., Lisboa: Planeta, 1996 [2.ªedição].

952 Ver Moisés de Lemos MARTINS, Madalena OLIVEIRA e Miguel BANDEIRA, "O 'Mundo Português' da Exposição de 1940 em postais ilustrados: o global numa visão lusocêntrica", *Revista de Comunicação e Linguagens* (ed.CECL, FCSH), n.º 42, 2011, pp.265-277.

953 Ver Nuno Silva COSTA, "Cartografia de Propaganda e Unidade Geográfica do Império (c.1920-1945)", *Africana Studia* (ed.Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto), n.º9, 2006, pp.41-68.

954 Idealizado pelo médico Bissaya Barreto e projectado pelo arquitecto Cassiano Branco. A primeira secção, constituída por casas "típicas" portuguesas, foi inaugurada a 8 de Junho de 1940. Posteriormente construiu-se-se a secção que reproduz alguns monumentos nacionais e, já na década de 1950, uma secção dedicada às colónias (por onde se processa a entrada dos visitantes).

955 Referimo-nos às praças "do Império" criadas no Porto (por deliberação camarária de 30/12/1937) e em Lisboa (para a *Exposição do Mundo Português*); e ao Bairro das Colónias – ainda hoje assim conhecido -, situado na freguesia dos Anjos. O Edital Municipal de 19/6/1933 que estabeleceu esse topónimo designou como nele integradas as ruas de Angola, Macau, Guiné, Cabo Verde, Ilha do

marca de chocolates[957] e de cerveja[958], designação de um cinema lisboeta[959] e do luxuoso café do Porto que Ernesto e Camilo Korrodi riscaram nos anos 30[960]. De resto, pelos cafés passou parte desta *apropriação* colectiva. Já aqui se referiu o vitral *Império* que Jorge Barradas concebeu para o *Café Portugal*, mas importa recordar que na capital abriu pela mesma altura o majestoso *Salão de Chá Imperium*, com interiores de Raúl Tojal e decorações alegóricas de Fred Kradolfer[961]. Anos mais tarde, para promover a indústria cafeeira ultramarina, surgiriam ainda os cafés "Coloniais", primeiro na Feira Popular (então ao Parque da Palhavã), em *stand* com traço do arquitecto Jorge Segurado, e depois em versão mais cosmopolita no Estoril, projectada por Carlos Ramos e decorada por Almada Negreiros.

Muito antes de Cassiano Branco projectar para Lisboa o elegante *Hotel do Império*[962] e o monumental *Cinema Império*[963], já o termo denominava uma companhia de seguros e uma litografia. São incontáveis os exemplos dessa

---

Príncipe, Ilha de São Tomé, Moçambique, Zaire e Timor, bem como a Praça das Colónias – logo renomeada como "do Ultramar" por deliberação camarária de 6/7/1933. Em 1975 tanto a Praça como o bairro passaram a chamar-se "das Novas Nações". Sobre este assunto, ver em linha: http://toponimia.cm-lisboa.pt [acesso a 19/8/2013]. Ver também Patrícia Santos PEDROSA, "O Bairro das Colónias (Lisboa) e as condições de reapropriação urbana e habitacional ou das pontes que ligam os anos 1930 à actualidade", *2.º Seminário Internacional de Arquitectura: Arquitectura da Diferença* [livro de resumos], Lisboa: Universidade Lusíada, 2011.

956 Ao serviço da Companhia Colonial de Navegação entre 1929 e 1950. Nele embarcou o Presidente Oscar Carmona na sua primeira viagem às colónias.

957 A fábrica de chocolates Imperial foi inaugurada em 1932 e ainda permanece em actividade.

958 A marca *Imperial* surgiu em 1941 para designar uma cerveja de luxo tirada à pressão, produzida pela Sociedade Central de Cervejas (que no ano anterior, aproveitando o clima de celebração da *Exposição do Mundo Português*, lançou a *Sagres*). No entanto, a expressão "beber uma imperial" é bastante anterior: generalizou-se sobretudo no sul do País, em inícios do século XX, graças à cerveja a copo produzida em Lisboa pela Fábrica Germânica Imperial, nacionalizada após a I Guerra Mundial e renomeada Portugália – ver em linha: http://www.cervejasdomundo.com [acesso a 23/8/2013]

959 Assim foi rebaptizado em 1931 o Pathé-Cinema, à época a melhor sala de "segunda ordem" de Lisboa e actualmente ao abandono. Ver Margarida ACCIAIUOLI, *Os Cinemas de Lisboa. Um Fenómeno Urbano do Século XX*, Lisboa: Bizâncio, 2012, pp.92 e 111.

960 Apesar de convertido em McDonalds há alguns anos, do Café Imperial, situado na Avenida dos Aliados, ainda se conservam à entrada a águia em bronze esculpida por Henrique Moreira e, no interior, os vitrais *art déco* de Riccardo Leoni.

961 Rui Afonso SANTOS, *op. cit.*, p.468.

962 Inaugurado em 1944 na Rua Rodrigues Sampaio, é um dos raros hotéis lisboetas que ainda preserva o estilo *art déco*. Rebaptizado após a revolução de 1974 como Hotel Britania, foi alvo de uma intervenção recente que pôs a descoberto os frescos decorativos do bar, representando motivos alusivos ao império português (incluindo um verso d'*Os Lusíadas*, os brasões das colónias, cruzes de Cristo e anjos com o escudo nacional).

963 Inaugurado em 1952, com risco dos arquitectos Cassiano Branco, Frederico George e Chorão Ramalho. A sua venda foi muito polémica e é hoje sede da Igreja Universal do Reino de Deus. O café do cinema permanece aberto ao público, embora alterado após remodelação concluída em 2006.

nomenclatura que abarcou terras, episódios e palavras das colónias, e que na metrópole viraram letreiro de farmácias, pensões, residenciais e tantos outros estabelecimentos e empresas. Cimentando uma generalizada noção de *pertença*, e por essa via se difundindo também um imaginário sem grande correspondência ao real.

Quando a 30 de Junho de 1940 saiu para as ruas de Belém o *Grande Cortejo Imperial*, dirigido por Henrique Galvão, a ficção vinha mascarada de monarcas e vice--reis, heróis e séquitos reluzentes, mercadores e escravos em figurinos "de época" criados por Manuel Lapa, a que carros alegóricos e cavalos ajaezados davam contexto. Não faltando sequer o elefante indiano, em evocação da embaixada enviada ao Papa Leão X em 1514, pelo rei D.Manuel I.

Nessa parada de fantasia se integraram também os "habitantes" da secção regional em representações folclóricas, e os "indígenas" da Secção Colonial em quadros exóticos do Portugal ultramarino. O retrato mais fiel desse além-mar era, todavia, dado pelos rostos dos velhos colonos, e que Armando Ferreira, no seu romance *A Barata Loira*, descreveu como "uns sujeitos modestos, de tez curtida pelo sol, alguns cabelos brancos e olhos rasos de água"[964].

Trazidos em cruzeiro organizado pelo Ministério das Colónias e sancionado por Salazar em decreto[965], mais de uma centena de colonos regressaram então pela primeira vez à metrópole, para um reconhecimento do seu esforço que servia também de exemplo às novas gerações. À sua espera estava todo um programa de honrarias, condecorações e visitas culturais e de lazer[966], a que não faltou uma sessão no Cinema Éden para verem *O Feitiço do Império.* Como afirmou já Margarida Acciaiuoli, "a realidade entrava, assim, na ficção que ela própria criara":

> "A necessidade dessa viagem justificava-se assim na realidade e na ficção, cabendo a esses 'velhos' o papel de explicitar um Estado Novo de coisas que eles desvendavam e sublinhavam numa espécie de epopeia, comparando esses progressos com a imagem que retinham de uma realidade deixada há quarenta, cinquenta ou mesmo sessenta anos atrás. Essa visão e essa presença, tais como são descritos e contados no romance e na imprensa, não eram apenas o motor de uma revelação que se esperava, mas a introdução efectiva, real e física do elemento colonizador em Áfricas que nada tinham de simbólico, nem para os colonos que lá exerciam esse poder à custa das suas vidas,

---

[964] Armando Ferreira, *A Barata Loira – quadrinhos caricaturais da vida lisboeta, aí por alturas do 2º quartel do século XX...*, Lisboa: Guimarães & Cª, 1941, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, p.204.

[965] Decreto-lei n.º 30.374, de 10 de Abril de 1940, *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.205.

[966] Ver "As Comemorações Centenárias – Os velhos colonos chegaram hoje a Lisboa", *Diário de Lisboa* de 24/5/1940.

> como, de resto, bem frisaram, nem para aqueles que em Portugal ainda sonhavam com a possibilidade de lá poderem resolver ou recomeçar a vida, atitudes então naturais e de certa forma compreensíveis para a consciência genérica do tempo."[967]

Antes de embarcarem, ao fim de 54 dias de romagem pelo País, o *Diário de Lisboa* quis saber que impressões levavam da metrópole esses velhos colonos. Responderam então que apreciaram os "progressos" em Lisboa, no Estoril e nas suas terras de origem, o reencontro emocionado com chefes militares das campanhas de ocupação, e as visitas a Alcobaça, à *Exposição do Mundo Português* e à Secção Colonial, porque se "via que foi arranjada por quem andou por África"[968].

Desses relatos se alimentando também o imaginário ultramarino da *pequena casa lusitana*, ancorado numa imagem construída do império que o amarrava ao *cá*.

[967] Margarida ACCIAIUOLI, *op. cit.*, p.205.

[968] "O Regresso do Cruzeiro – Os velhos colonos contam-nos as impressões que levam da sua vinda à Metrópole", *Diário de Lisboa,* 12/7/1940.

3 – IMAGENS CRUZADAS: IMPÉRIO E PÓS-GUERRA

É um equívoco pensar-se que a imagética do império ficou cristalizada nas grandiosas comemorações de 1940. De facto, a *Exposição do Mundo Português* foi a síntese de um pensamento e de uma época, apogeu da "mística" e corolário da auto-representação identitária fabricada pelo Estado Novo. Mas tal como a ditadura de Salazar se adaptará às circunstâncias para "saber durar"[969], também a manutenção do ultramar – e as suas representações – se ajustaria(m) aos contextos do pós-guerra.

Antevendo um cenário desfavorável às ditaduras, ainda em 1944 Salazar alterara cosmeticamente a designação do seu serviço de propaganda para Secretariado Nacional de Informação (SNI)[970], mantendo António Ferro na direcção até 1949 e dando-lhe novas competências na área do Turismo. Com a morte de Hitler (pelo qual o ditador catedrático decretou luto nacional), a vitória dos Aliados na II Guerra Mundial e a renovada esperança das oposições portuguesas de mudança de regime, aumentaram também as pressões sobre o Estado Novo que, internamente, reagiu com mais repressão e que, externamente, manteve o império no centro do discurso político.

Embora inalterado quanto à essência, o Estado Novo reformularia então o seu discurso sobre o império para o adaptar a uma realidade em franca aceleração, e que confrontava o argumento da soberania histórica até então sustentado. Contrariadamente integrado na nova ordem mundial e suspeitando das pretensões hegemónicas dos Estados Unidos da América, Oliveira Salazar precisava de legitimação externa para garantir a sobrevivência do império e do próprio regime, já fortemente contestado dentro de portas. Mas tal legitimação acarretava contrapartidas:

---

969 A sobrevivência e longevidade do regime no pós-guerra deveu-se, segundo Fernando Rosas, à conjugação de cinco factores estruturantes: a violência (preventiva e repressiva), o controlo político das Forças Armadas, a cumplicidade com a Igreja Católica, a organização corporativa e o "investimento totalitário no 'homem novo' salazarista". Ver Fernando ROSAS, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta-da-China, 2012, pp.185-357.

970 Ver Decreto-Lei n.º 33.545, de 23 Fevereiro 1944. Ver também Decreto-Lei n.º 34.133, de 24 de Novembro de 1944. António Ferro permaneceu no SNI até Dezembro de 1949, sendo "promovido" aos cargos diplomáticos de ministro de Portugal em Berna (1950-1954) e em Roma (1954-1956), período em que se dedicou igualmente à escrita. Faleceu em Lisboa a 11 de Novembro de 1956, de infecção pós-operatória. Sobre a saída de António Ferro do SNI e sua a atividade posterior, ver Margarida ACCIAIUOLI, *António Ferro – A Vertigem da Palavra*, Lisboa: Bizâncio, 2013, pp.334-349.

democratizar, desenvolver e descolonizar, desafios a que, como já analisado[971], o ditador respondeu com o consentimento de eleições de quatro em quatro anos, com o investimento dos lucros gerados pela guerra e pelos dólares do Plano Marshall numa industrialização ligada à produção de certas matérias-primas e com a colonização efectiva, perante a perda de influência do velho aliado britânico e a crescente força dos movimentos de libertação.

Integrado na NATO desde 1949, na ONU em Dezembro de 1955, no bloco económico europeu da EFTA em 1960 e firmando acordos comerciais com a CEE a partir de 1972, Portugal manteve um regime ditatorial que as potências ocidentais consideravam mal menor no contexto polarizado da Guerra Fria e dos interesses geopolíticos e estratégicos desenhados, designadamente em relação ao continente africano. A revisão constitucional de 1951, que mudara semanticamente a designação de "colónias" por "províncias ultramarinas", manteve os pressupostos estabelecidos pelo Acto Colonial – e só tardiamente, pela mão do recém-empossado ministro do Ultramar Adriano Moreira (n.1922), se fizeram reformas para abolir a discriminação racial e a exploração do trabalho, como a revogação do Estatuto do Indígena (1961) e o Código de Trabalho Rural (1962); ou se criaram os Estudos Gerais Universitários em Angola e Moçambique (1962). Mas entretanto já começara a guerra no ultramar.

Com a Conferência de Bandung (1955) os então chamados países do Terceiro Mundo tinham entrado em bloco na cena internacional, pronunciando-se pelas independências. O I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros (1956) insuflara novo fôlego ao activismo da *negritude* que desde os anos 30 se iniciara pela mão dos poetas Aimé Cesaire (1913-2008) e Leopold Senghor (1906-2001); e no qual vão assumir também protagonismo o psiquiatra e escritor Frantz Fanon (1925-1961), o médico e poeta angolano Agostinho Neto (1922-1979), que chegará a Presidente de Angola em 1975, e o agrónomo guineense de origem cabo-verdiana Amílcar Cabral (1924-1973), um dos principais teorizadores dos movimentos independentistas africanos. Neto e Cabral foram dois dos jovens que passaram pela Casa dos Estudantes do Império - criada em 1944 para acolher e enquadrar as elites do ultramar

[971] Ver Fernando ROSAS, *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)*, (dir.José Mattoso), Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp.373-408.

que vinham estudar para Lisboa[972] -, e que até ser encerrada pelo regime em 1965 foi o epicentro político e intelectual da luta contra o colonialismo português.

Fabricada que fora já uma imagem nacionalista que transcendia as especificidades de cada colónia para as ligar à matriz metropolitana, mais facilmente se agenciaram as suas variantes e declinações consoante o pretendido. Mas se por um lado, como veremos, o "reaportuguesamento" oficial do ultramar prosseguirá já em moldes de um *portuguesismo* expandido, por outro, o forçoso alargamento dos seus espaços intersticiais vai permitir também a emergência de novas imagens do (e sobre o) império que, à falta de melhor termo, designaremos por *cosmopolização* do ultramar. Ou seja, a formulação (pelo menos em alguns territórios) de discursos próprios, que se estendem ao campo das artes, e que não deixando de manter relação com a metrópole se apresentam já com estatuto próprio e em articulação com outros contextos. Enquanto isso, também em Portugal se vão apresentando obras que colocam em causa o regime, a guerra e o sentido do império. Até à revolução de 25 de Abril de 1974.

3.1 – Variações e declinações de imagética

O fôlego dado no pós-Guerra à velha ideia da *nacionalização* do império passou, como é sabido, por políticas desenvolvimentistas e de infra-estruturação que visavam a fixação de colonos e a "assimilação" da população indígena. Um "reaportuguesamento" que se estenderia até ao reforço semântico da ligação das colónias a Portugal e ao seu regime, de que são exemplos os baptismos de liceus,

[972] Entre muitos outros que passaram pela Casa dos Estudantes do Império, refiram-se o escritor angolano Luandino Vieira (pseudónimo de José Maria Vieira Mateus da Graça, nascido em Portugal em 1935 e criado em Luanda, que após a independência, e entre outros cargos, organizou e dirigiu a Televisão Popular de Angola); o escritor angolano Pepetela (pseudónimo de António Carlos Pestana dos Santos, n. 1941); o escritor guineense Vasco Cabral (1926-2005, fundador do PAIGC); o antropólogo moçambicano Eduardo Mondlane (1920-1969, primeiro presidente da FRELIMO); Marcelino dos Santos (n.1929, também co-fundador da FRELIMO); Joaquim Chissano (n.1939, Presidente de Moçambique de 1986 a 2005) e o cabo-verdiano Pedro Pires (n.1934, co-fundador do PAIGC, primeiro-ministro de Cabo Verde entre 1975 e 1991, e Presidente daquele país de 2001-2011). Refira-se a este propósito que em Maio-Junho de 2015 se apresentou em Lisboa, nos Paços do Concelho, a exposição *Casa dos Estudantes do Império – Farol de Liberdade*, culminar de um programa que assinalou os 50 anos do encerramento da casa.

pontes ou até mesmo de vilas e cidades africanas com os nomes de Carmona e Salazar[973]. Mas como em qualquer jogo de espelhos, os reflexos seriam múltiplos.

O arranque da economia imperial logo em 1941-42, sobretudo em Angola e Moçambique, tornara-se possível graças à subida das cotações dos produtos coloniais e das exportações para os países beligerantes, como já observou Valentim Alexandre, abrindo caminho aos Planos de Fomento estatais propiciados pela disponibilidade de capitais, ao influxo de capitais privados acumulados durante o conflito e ao surto migratório para o ultramar entre o final da II Guerra Mundial e 1960[974]. Porém, essa evolução favorável far-se-ia já sob a ameaça do movimento de descolonização, levando o Estado Novo a tentar "salvaguardar o império, pela reforma dos seus fundamentos político-institucionais e ideológicos", numa lógica assimilacionista que fazia da especificidade do colonialismo luso a pedra de toque[975].

Até à Guerra Colonial foi neste cenário complexo e instável que a ditadura passou da exaltação imperial a uma tentativa de agregação de valores, imagens e imaginários, trabalhados pela propaganda, inculcados pelo ensino e incorporados na *vida habitual*. Mas será preciso ver como nos espaços intersticiais desse discurso acabariam por germinar ou fortalecer-se perspectivas diferenciadas, quando não antagónicas, dando forma a um tecido cultural ainda mais maleável e resistente.

Nesse sentido, e para o caso da relação de Portugal com a colónias nessas décadas finais, será pertinente analisar as questões da imagem e do imaginário à luz do conceito de *memória multidireccional* tal como Michael Rothberg o formulou, ou seja, um *modelo de memória colectiva parcialmente liberta de versões identitárias exclusivistas e passível de relacionar distintas referências espaciais, temporais e culturais*[976]. Veremos como.

---

[973] No Norte de Angola, N'Dalatando passou a Vila Salazar em 1936 (mais tarde, cidade), e Uíge foi designada Vila Marechal Carmona em 1955 (igualmente elevada a cidade pouco depois). Salazar foi também a partir de 1968 o nome da vila de Matola, em Moçambique, do Liceu de Lourenço Marques (obra do arquitecto José Costa Silva inaugurada em 1952), e, em Angola, de uma ponte sobre o rio Cuanza inaugurada em 1951 e de uma barragem sobre o rio Cunene. Muitos outros exemplos poderiam ser apontados, dado que esta forma de homenagear homens do regime ou "heróis nacionais" se estendeu a outras localidades e equipamentos ultramarinos.

[974] Ver Valentim ALEXANDRE, "O Império Africano (séculos XIX-XX) – As linhas gerais", *O Império Africano (séculos XIX e XX)*, Lisboa: Edições Colibri / Instituto de História Contemporânea-Universidade Nova de Lisboa, 2008 [2000], pp.24-27.

[975] *Idem*, *ibidem*.

[976] Michael ROTHBERG, *Multidirectional Memory*, Palo Alto: Stanford University Press, 2009, p.11.

3.1.1 – Da afirmação à diluição: o exemplo do Palácio e do Museu do Ultramar

Poderá ser nesse pendor *multidireccional* da memória que o Estado Novo foi tecendo em relação ao império que se encontrará, possivelmente, a explicação para o facto de o regime nunca lhe ter dedicado um museu multidisciplinar?

É sabido que nos anos 50 foi confiada ao arquitecto Luís Cristino da Silva (1896-1976) a missão de projectar para Belém um monumental Palácio-Museu do Ultramar[977]. Mas importa perguntar por que razão nunca saiu do papel essa derradeira afirmação patrimonial e arquitectónica dos cinco séculos de colonização portuguesa.

Inglaterra exibia desde 1759 as provas do seu domínio imperial no British Museum, ainda hoje atracção turística em Londres, e haveria, já no século XXI, de ensaiar uma mal sucedida experiência museológica exclusivamente dedicada ao tema[978]. A Bélgica criara em 1898 um museu dedicado à sua única colónia do Congo e sediou-o em 1910 num palácio construído de raiz em Tervuren, nos arredores de Bruxelas, aí expondo colecções etnográficas e de ciências naturais mas também fotografia, pintura e escultura[979]. Em 1923, um ano após conquistar o poder, Mussolini abriu em Roma o Museu Colonial[980] e em 1940 fez de Nápoles o epicentro das celebrações ultramarinas, que se pretendiam trienais[981]. Em França, como vimos,

---

977 O espólio do arquitecto Cristino da Silva (1896-1976), conservado na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, inclui numerosa documentação relativa ao assunto. Sobre o projecto arquitectónico ver também Vera Félix MARIZ, "A encenação utópica da capital do império. O projecto de Luís Cristino da Silva para o Palácio do Ultramar (1951-1958)", *Rossio. Estudos de Lisboa*, n.º1, Maio 2013, pp.124-139.

978 Referimo-nos ao British Empire and Commonwealth Museum que em 2002 abriu em Bristol, por iniciativa privada, com uma coleção de 553 mil peças (incluindo documentos, fotografias, filmes, obras de arte, tapeçarias e artefactos). Encerrou em 2008 e chegou a ser anunciada a sua transferência para Londres, mas o projecto foi abandonado alegando-se que o público não estava interessado no passado colonial do país. A venda em leilão de algumas peças emblemáticas sem autorização dos proprietários tem mantido, até à data, a controvérsia em torno deste museu.

979 De arquitectura neo-clássica inspirada no Petit Palais parisiense, esse museu viria a designar-se Royal Museum for Central Africa em 1960, após a independência do Congo Belga, e o seu âmbito tornou-se mais abrangente. Fechado desde Dezembro de 2013 para profundas obras de ampliação e modernização, deverá reabrir em 2017. Até lá, as peças mais emblemáticas estão expostas noutros museus belgas e têm sido organizadas exposições e actividades quer na Bélgica quer em países como os Estados Unidos, França, Suécia, Sérvia e República Democrática do Congo.

980 Inicialmente instalado no Palazzo dela Consulta (hoje sede do Tribunal Constitucional italiano), foi transferido em 1935 para um edifício bastante mais modesto na Via Androvani, permaneceu encerrado durante largos anos e reabriu em 1947. Com biblioteca, fototeca e uma vasta coleção etnográfica, arqueológica e artística, era tutelado desde 1995 pelo Instituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, sediado no mesmo local, mas encontra-se actualmente encerrado ao público.

981 A grandiosa *Mostra d'Oltremare*, exposição colonial inaugurada em 1940 e encerrada um mês após a abertura devido à II Guerra Mundial, foi pensada como um museu ao ar livre para albergar as trienais ultramarinas italianas e incluía 36 pavilhões decorados por cerca de 120 artistas. Bombardeada durante a guerra, foi renovada e reabriu em 1952 para acolher a *Prima Mostra*

a principal marca deixada pela Exposição de Vincennes de 1931 foi o Museu Permanente das Colónias, cujas colecções se encontram desde 2006 no Museu do Quai Branly[982]. Portugal, que nos anos 30 reclamara o seu estatuto de potência colonial, era o único país que não tinha - nem teria - um museu deste género. Porquê?

Os argumentos da escassez de verbas e da alteração da política de obras públicas[983] nos anos 50 não chegam para esclarecer o assunto. Do mesmo modo, as sucessivas actualizações impostas ao programa e as soluções de compromisso entretanto encontradas por Cristino da Silva também não respondem a todas as interrogações. Afinal, Portugal e as colónias viviam por essa altura uma fase de desenvolvimento industrial e económico; estavam garantidas as comparticipações do ultramar para a construção do palácio[984], e politicamente nada poderia obstar à vontade da ditadura. Para mais, a ideia do Portugal uno "do Minho a Timor" já tinha sido consagrada na Constituição de 1951, e essa era a tese esgrimida em todos os fóruns internacionais para justificar o império em tempos que eram já de descolonização.

Não faltavam sequer colecções para rechear esse museu, recolhidas, pelo menos, desde o século XVIII e dispersas pelo País[985]. E tratava-se de uma ideia acalentada desde meados do século XIX, já ensaiada durante a Monarquia[986] e

Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo. Após um longo período de declínio, em 2001 teve início um projecto de restauro e readaptação deste parque de exposições, que ainda mantém a designação de Mostra d'Oltremare (http://www.mostradoltremare.it). Sobre o projecto de 1940, ver Giovanni ARENA, "The city of the Colonial Museum: The forgotten case of the *Mostra d'Oltremare* of Naples", *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums* (ed. D. Poulot, F.Bodenstein & J.M.Lanzarote Guiral), *EuNaMus Report*, n.º 4, 2012, pp.267-284 – em linha: http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078 [acesso a 1/3/2014].

982 O Museu Permanente das Colónias, instalado no chamado Palais de la Porte Dorée, passou a designar-se em 1961 Museu das Artes de África e da Oceânia e encerrou em 2003. Após a transferência das colecções para o novo Museu do Quai Branly (obra do arquitecto Jean Nouvel onde se encontra também o acervo etnográfico do Museu do Homem), o edifício Porte Dorée acolhe desde 2007 a Cité Nationale de l'Histoire de l'Emmigration.

983 Vera Félix MARIZ, *op. cit.*, p.138.

984 Em 1956, os orçamentos das províncias ultramarinas asseguravam para as obras de construção 40 mil contos. Ver "Palácio e Museu do Ultramar e outros edifícios", *Boletim Geral do Ultramar*, n.º 367, Janeiro 1956, p.187.

985 Além de importantes colecções privadas, refiram-se os núcleos setecentistas ainda hoje existentes na Academia de Ciências de Lisboa e no Museu Antropológico da Universidade de Coimbra – ver Manuela CANTINHO, "Colecções etnográficas extra-ocidentais em Portugal: passado, presente e futuro", CIEA7 (7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos), n.º1, Lisboa, 2012, pp.1-10 – em linha: http://repositorio-iul.iscte.pt [acesso a 4/3/2014].

986 Referimo-nos ao Museu Colonial de Lisboa, criado pelo Ministério da Marinha e Ultramar e inaugurado a 15 de Maio de 1870, na Escola Naval (então à Rua do Arsenal). O seu acervo transitou por decisão governamental para a Sociedade de Geografia de Lisboa, em 1892, fazendo

recuperada pelo Estado Novo. Ainda em Fevereiro de 1934 Diogo de Macedo defendera nos seguintes moldes a criação desse museu multidisciplinar do ultramar:

> "Urge que (...) enviemos periodicamente ali algumas missões de artistas e brigadas de etnógrafos – sorte que nunca tivemos – documentar, arquivar e até estimular essa arte dos indígenas, com a qual poderíamos levantar uma das mais ricas galerias coloniais, um dos mais úteis e honrosos museus de etnografia e de arte de além-mar. A própria história das nossas conquistas, explorações e colonizações, ali se poderia atestar sem o perigo frequente da usurpação alheia, perante os padrões que os negros continuadamente gravam sem saber que a andam a esculpir há séculos."[987]

Meses depois desta exortação, por ocasião da *Exposição Colonial* do Porto, chegou a ser equacionada a musealização em separado da etnografia metropolitana e ultramarina[988] (a solução que vingará mais tarde), mas nessa altura a ideia de um só museu parecia adequar-se melhor à "mística" que se queria propagar. Em 1938, o antropólogo Joaquim dos Santos Júnior voltou a sugerir um Museu Colonial Português, formalizando a proposta em congresso por ocasião das Comemorações Centenárias[989]. Em 1942, uma publicação conjunta do SPN e da AGC sobre *A Obra Colonial do Estado Novo* referia estar "pensada a criação de um Museu de História Colonial"[990]. Até se compreende que só em Dezembro de 1945, terminada a guerra, o projecto de "organizar o Museu Colonial Português" tenha sido oficializado em Decreto-Lei, no âmbito das competências atribuídas à Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar[991]. Mas por que razão o Ministério das Obras Públicas demorou quase sete anos a adjudicar a obra?

Só em 1952 foi confiada ao arquitecto Cristino da Silva a elaboração do projecto do Palácio do Ultramar[992]. Após a morte de Cottinelli Telmo em 1948, Cristino prosseguia o projecto de ambos de expansão da Cidade Universitária de Coimbra, onde se punha em prática toda uma relação entre monumentalidade e espaço

---

parte do Museu Colonial e Etnográfico da SGL – ver em linha: http://www.socgeografialisboa.pt/museu/museu-colonial-de-lisboa [acesso a 4/3/2014].

987 Diogo de MACEDO, "Arte Indígena – Angola (II)", *O Mundo Português*, vol.1, n.º 2, Fevereiro 1934, p.96.

988 No âmbito do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, Luís Chaves propôs a criação de um Museu Etnográfico do Império Português, e o tenente Afonso do Paço propôs um Museu de Etnografia (metropolitana), tornando-se evidente a "dicotomia". Ver Manuela CANTINHO, *op. cit.*

989 ver Manuela CANTINHO, *op. cit.*

990 *A Obra Colonial do Estado Novo*, Lisboa: SPN/AGC, 1942, p.77.

991 Decreto-Lei n.º 35.395, de 26 de Dezembro de 1945.

992 Decreto-Lei n.º 38.727, de 23 de Abril de 1952.

reverencial[993] - Telmo, recorde-se, já o havia feito quer na *Exposição do Mundo Português* quer, em 1943, ao traçar cenograficamente o ante-projecto da esplanada do Santuário de Fátima; e Cristino desde finais dos anos 20 que obstinadamente se dedicara a projectar o prolongamento da Avenida da Liberdade, em Lisboa.

A erigir no também reverencial espaço da Praça do Império, o Palácio do Ultramar deveria ocupar o lado nascente, exatamente onde durante a *Exposição do Mundo Português* se erguera o Pavilhão de Honra e de Lisboa, pela mão de Cristino da Silva. E com esse pavilhão partilhava estéticas (bem como com o Museu de Arte Contemporânea, riscado pelo mesmo arquitecto em 1943 e não construído). A escala do futuro palácio, monumental como se esperaria em obra de tamanha carga ideológica feita por uma ditadura, conjugava tradição e modernidade[994].

Riscado em forma de L, o projecto inicial contemplava o vestíbulo de honra e uma grande nave para a exposição permanente *Portugal Ultramarino e a Nação*. Para aí chegou a estar destinada uma cópia em tapeçaria de *A Primeira Missa no Brasil* na versão de Candido Portinari[995], pintor brasileiro e militante de esquerda que tanto influenciou o neo-realismo português.

Como refere um estudo recente dedicado ao projecto arquitectónico, além desse edifício principal, rematado por uma torre de 72 metros de altura, o palácio incluiria dois corpos de menores dimensões, paralelos ao rio - e com espaço para exposições temporárias, biblioteca, auditório, restaurante, serviços da Agência Geral

---

[993] Ver Marco Daniel Carrola DUARTE, *Fátima e a criação Artística (1917-2007): O Santuário e a Iconografia – a arte como cenário e como protagonista de uma específica mensagem*, texto policopiado, tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [acesso condicionado]. Ver também Nuno ROSMANINHO, "A Cidade Universitária de Coimbra e a Expressão Totalitária da Arte", *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n.º26, Avril 2006, pp.9-15.

[994] Ver Vera Félix MARIZ, *op. cit.*, pp.125-127.

[995] Versão modernizante da conhecida pintura homónima de Victor Meirelles (de 1860), esse painel datado de 1948 fora encomendado para a sede do Banco Boavista, no Rio de Janeiro, pelo português Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra (3º barão de Saavedra), que ofereceu ao Estado Português a reprodução em tapeçaria (com 5x2,7 metros). Por sugestão do então ministro dos Negócios Estrangeiros, Paulo Veríssimo Cunha, a tapeçaria foi destinada ao Palácio do Ultramar, tendo o arquitecto Cristino da Silva proposto que se integrasse na secção da exposição dedicada às missões religiosas e culto católico. Ver correspondência entre Gomes da Silva, diretor da DGEMN, e Cristino da Silva, de 29/5/1954 e 7/6/1954, Espólio de Luís Cristino da Silva, Biblioteca de Arte da FCG. Sobre as referidas pinturas de Victor Meirelles e Candido Portinari, ver Maria de Fátima Morethy COUTO, "Imagens eloquentes: A Primeira Missa no Brasil", *ArtCultura*, Uberlândia, vol.10, n.º17, Julho-Dezembro 2008, pp.159-171 – em linha: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Couto_17.pdf [acesso a 15/10/2013.

das Colónias e um cinema-teatro para mil espectadores [996]. Após sucessivas apreciações do Conselho Consultivo da DGEMN e da Junta Nacional de Educação, que implicaram outras tantas alterações introduzidas nas fachadas – e a que não devem ter sido alheios o espírito de actualização saído do I Congresso Nacional de Arquitectura (1948) e as dúvidas suscitadas no âmbito daqueles organismos por arquitectos como Pardal Monteiro e Paulino Montez[997] -, o início da construção foi agendado para 1954. Com o Governo a fazer saber que tinha o "maior interesse" em acelerar o processo[998].

Entretanto, nesse mesmo ano decide-se remodelar todo o traçado da Praça do Império e da marginal de Belém, para as comemorações do V Centenário da Morte do Infante D.Henrique, a realizar em 1960. Determinada a parceria com o arquitecto francês Jacques Carlu (um dos autores do Palácio de Chaillot, em Paris), Cristino da Silva acaba, entretanto, por tomar em mãos um projecto muito mais ambicioso, que "implicaria, não só, a conclusão do Palácio do Ultramar, mas, também, a construção do Museu do Ultramar, Escola Superior do Ultramar, Instituto de Medicina Tropical e, ainda a reformulação do traçado daquele trecho"[999], como já foi observado.

Impôs-se, por conseguinte, um novo desenho. Retirada a torre e revisto o anteprojecto, o Palácio do Ultramar manteve-se no lado nascente da praça; e a poente deveria erguer-se o Museu do Ultramar[1000] (no terreno décadas mais tarde ocupado pelo Centro Cultural de Belém). Mas em Fevereiro de 1959 os estudos foram suspensos. Alegava-se, "uma vez mais, a necessidade do programa ser 'mais actualizado'"[1001]. Um argumento que só se explicará em face das circunstâncias políticas e ultramarinas.

---

[996] Vera Félix MARIZ, *op. cit.*, pp.125-127.

[997] *Idem*, *ibidem*.

[998] Ver ofício do diretor-geral da DGEMN para Cristino da Silva datado de 30/1/1954, Espólio de Luís Cristino da Silva, Biblioteca de Arte da FCG.

[999] Vera Félix MARIZ,*op. cit.*, p.134. Sobre este assunto, ver também Helena ELIAS, "A emergência de um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém", *on the w@terfront*, n.º 6, September 2004, pp.43-130.

[1000] Ver carta de Cristino da Silva para Artur Bonnevile Franco, diretor da Delegação das Novas Instalações para os Serviços Públicos, de 22/11/1957, Espólio de Luís Cristino da Silva, Biblioteca de Arte da FCG.

[1001] *Idem*, *ibidem,* p.138.

Da ambiciosa transformação da Praça do Império para as Comemorações Henriquinas de 1960 concretizar-se-ia apenas, como é sabido, o arranjo urbanístico e a passagem definitiva a pedra do Padrão dos Descobrimentos.

É certo que em 1965, já em plena guerra colonial, foi decretada a criação do Museu de Etnologia do Ultramar, ideia acalentada depois de uma exposição dedicada ao povo maconde[1002]. Mas até esse processo, como recentemente se analisou numa tese[1003], foi demorado e controverso, tendo duas localizações possíveis em Belém (na parte sul do Jardim do Ultramar e junto à Praça Afonso de Albuquerque) antes de, por sugestão da autarquia, se fixar na encosta do Restelo, onde foi inaugurado em 1976. Com menos centralidade (logo, visibilidade) e próximo do Ministério do Ultramar[1004], esse museu já não correspondia, em todo o caso, à monumentalidade e à valência

[1002] As recolhas e o trabalho de investigação desenvolvidos pelo Centro de Estudos de Etnologia, dirigido a partir de 1947 por Jorge Dias (que contou com os importantes contributos de Margot Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira), estiveram na base da exposição *Vida e Arte do Povo Maconde*, realizada em Lisboa em 1959, a partir da qual se acalentou a ideia de criar um Museu de Etnologia. Instituído pelo Decreto-Lei n.º 46.254, de 19 de Junho de 1965, o Museu de Etnologia do Ultramar ficou na dependência da Junta de Investigações do Ultramar (tutelada pelo respectivo ministério), e provisoriamente instalado na sede do Centro de Estudos de Antropologia Cultural. Em 1973, após a morte do seu primeiro director, Jorge Dias, passou a ser dirigido por Ernesto Veiga de Oliveira, sendo retirada da designação a palavra "ultramar". Transferido para edifício próprio que abriu ao público em 1976 (projectado pelo arquitecto António Saragga Seabra e construído na encosta do Restelo), foi classificado como Museu Nacional em 1990 e dispõe de uma colecção de cerca de 36 mil objectos provenientes de várias partes do mundo, sendo as colecções mais representativas as de Portugal e das antigas colónias portuguesas.

[1003] Como refere Patrícia Bento d'Almeida, em 1962 foi constituída uma comissão que fez várias viagens de estudo pela Europa e foi liderada pelo antropólogo Jorge Dias, para conceber o programa museológico do *Museu do Homem Português*. Confiado ao arquitecto António Saragga Seabra, o primeiro projecto para esse museu data de 1963 e destinava-se à parte sul do Jardim do Ultramar (antigo Jardim Colonial, hoje Jardim Botânico Tropical), uma opção que seria posta de parte para não afectar a área e a beleza do jardim. Em 1966, já sob a designação de Museu de Etnologia do Ultramar, o local de implantação passou para as proximidades da Praça Afonso de Albuquerque (no terreno entre a Rua Vieira Portuense e a Avenida da Índia, hoje conhecido como Jardim de Belém), o que implicou alterações ao projecto: passava a ter quatro alas em quadrado, com pátio para exposições ao ar livre, biblioteca, gabinetes de investigação, armazéns em cave e desenvolvendo-se a uma altura máxima de dois pisos (apenas a norte). Segundo aquela historiadora, "*as apreciações da Junta Nacional de Educação obrigaram à ampliação do museu e à inclusão da História do Homem Português, tendo sido apresentado um novo anteprojecto em 1968 e o projecto final um ano mais tarde*". Em 1970 a Câmara Municipal de Lisboa, interessada naquele local, disponibilizou o terreno junto ao Ministério do Ultramar, onde seria finalmente construído o Museu de Etnologia do Ultramar, que por se destinar essencialmente a exposições temporárias e de grande rotatividade se compartimentou no interior através de painéis amovíveis, armários ou suportes. Ver Patrícia Bento d'ALMEIDA, *O(s) Bairro(s) do Restelo*, texto policopiado, tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH/Universidade Nova de Lisboa, 2013, pp.509-516.

[1004] Obra do arquitecto João Aguiar construída em 1961-62, o edifício do antigo Ministério do Ultramar, localizado na Avenida Ilha da Madeira, é actualmente ocupado pelo Ministério da Defesa Nacional e pelo Estado Maior General das Forças Armadas.

multidisciplinar que ao longo dos anos 50 se ambicionara para o(s) projecto(s) na Praça do Império.

O Museu de Etnologia do Ultramar, como justificava o decreto-lei que o instituiu, deveria ser apenas a versão "preliminar" - e parcelar – de um projecto maior para o qual não se reconheciam modelos. E que a ditadura foi mantendo em limbo:

> "(...) dificuldades de vária ordem, em grande parte *extrínsecas ao problema*, têm obstado à concretização de um projecto integrado do museu [do ultramar] e até a uma clara e completa definição da concepção mais adequada à realização, tema de vasta, complexa e permanente controvérsia entre as várias tendências museológicas e as correntes culturais de que, por vezes, são expressão. Nem se estranhará a dificuldade da decisão, se se tiver presente que *tão singular como o ultramar português haverá de ser a solução mais certa para o seu museu*, a procurar sem o apoio de uma experiência própria, inexistente na matéria, nem grande auxílio da experiência alheia, produto de condições demasiado diversas para servirem de modelo.
> (...) Assim se materializará desde logo, embora preliminarmente, importante sector do futuro Museu do Ultramar e se adquirirá experiência museológica do maior interesse para o planeamento ulterior do conjunto."[1005]

Com sucessivos adiamentos a prolongarem um plano que contribuiu, também por via da arquitectura, para reforçar os laços da *comunidade imaginada* com a actualização do seu passado, a história deste processo poderá até certo ponto ser comparada à história dos concursos para o Monumento ao Infante a erigir no promontório de Sagres. Todavia, o impasse adquire aqui outro significado. Na medida em que se tratava do mais simbólico projecto destinado à capital do império, e logo para a praça mais importante da geografia imperial portuguesa, que por longos anos permaneceria sem remate. E nesse sentido caberá perguntar: não teria o recuo político convertido o excesso de visibilidade em força pela diluição?

Talvez dedicar um palácio e/ou museu multidisciplinar *ao ultramar* fosse, afinal de contas, considerar as províncias ultramarinas separadas do resto de Portugal. Talvez a opção de manter colecções e organismos dispersos por vários edifícios de Lisboa contribuísse mais para reforçar a noção de *integração*. Se no imediato pós-guerra a afirmação através da arquitectura faria sentido, como inscrição permanente das colónias na metrópole, dada a alteração da conjuntura internacional, entre 1954 e 1959, o projecto prestar-se-ia já a outras leituras. Havia razões para ir sendo adiado.

Será preciso recuar a 1954 e à invasão dos pequenos enclaves portugueses de Dadrá e Nagar-Haveli por activistas indianos para perceber que esse foi já o

[1005] Itálicos nossos. Decreto-Lei n.º 46.254, de 19 de Junho de 1965.

prenúncio da possibilidade de derrocada do império. Durante a II Guerra Mundial Macau e Timor tinham sido ocupados, respectivamente, por japoneses e australianos, mas a soberania sobre esses territórios fora recuperada. Após a adesão em 1949 ao Tratado do Atlântico Norte (fundador da NATO), Portugal passou a ter outra tolerância aos olhos de velhos e novos aliados. Em tempos de Guerra Fria, o combate ao comunismo e aos interesses da URSS tornara-se mais importante para o Ocidente do que derrubar Salazar. Mas o princípio da "autodeterminação dos povos" preconizado logo em 1945 na Carta das Nações Unidas (organização que sucedeu à SDN mas na qual Portugal só seria admitido dez anos depois[1006]) e a independência da Índia Britânica em 1947 tinham dado novo fôlego às reivindicações independentistas.

A vaga descolonizadora iniciara-se a Oriente. E logo em 1950 a União Indiana reclamou constitucionalmente os territórios do Estado Português da Índia. Lisboa não cedeu às pressões do novo país liderado por Nehru, até que a 20 de Julho de 1954 os *satyagrahis*[1007] cercaram e ocuparam Dadrá e Nagar-Haveli. Fazendo aumentar a ameaça sobre as restantes províncias portuguesas, e levando o Governo a desdobrar-se em acções diplomáticas para garantir o apoio da NATO, dos Estados Unidos, da Inglaterra e do Brasil[1008]. O braço de ferro com a Índia iria prolongar-se.

Enquanto isso, as restantes potências eram arrastadas para o inevitável. França estava em guerra pela Indochina e enfrentava contestação armada na Tunísia e na Argélia. Inglaterra lidava com a rebelião independentista Mau Mau no Quénia e disputava com os egípcios o controlo do Suez. Com os acontecimentos na Índia nas primeiras páginas dos jornais portugueses, e dado o clima de agitação entre as populações do ultramar e da metrópole, nesse mesmo Verão o general Craveiro Lopes (1894-1964) - que sucedera na Presidência da República ao marechal Óscar Carmona, falecido em 1951 – deslocou-se a São Tomé e Angola. Em nova missão de soberania.

1006 A candidatura de Portugal a membro de pleno direito da ONU, apresentada em 1946, foi sendo sistematicamente vetada pela URSS. A adesão só teve lugar a 14 de Dezembro de 1955.

1007 Movimento independentista indiano de resistência não-violenta, lançado no início do século XX por Mahatma Gandhi (1969-1948) contra o domínio britânico.

1008 Ver Franco NOGUEIRA, *Salazar – O Ataque (1945-1958*), vol.IV, Coimbra: Atlântida Editora, p.349 e seguintes.

3.1.2 – Luso-tropicalismo e viagens presidenciais: entre o portuguesismo e a cosmopolização

Por altura dessa viagem de Craveiro Lopes à África Ocidental, já o Estado Novo procurava justificar cultural e cientificamente o colonialismo português com a teorização luso-tropicalista do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987). Formulada ainda nos anos 30 no âmbito do debate sobre a "questão nacionalista" brasileira e vertida nas suas obras *Casa Grande e Senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936), a tese de Freyre enaltecia o multirracialismo brasileiro como fruto da mestiçagem e cruzamento de culturas que fizera dos cristocêntricos portugueses um caso único entre colonizadores. Uma visão utópica, repleta de ambiguidades e mal-entendidos e que no Brasil seria acolhida com reservas, mas que funcionou como "teria de exportação" e que o Estado Novo, como o fizeram notar historiadores como Armelle Enders e Yves Leonard[1009], soube apropriar doutrinariamente no pós-guerra.

Não nos deteremos aqui nas reservas das elites nacionais sobre os fundamentos de Freyre quando o sociólogo os apresentou em conferências em Lisboa e no Porto no auge da "mística imperial" dos anos 30; nas contradições e adaptações do seu próprio discurso ao longo dos anos; nas suas viagens, estudos e publicações sobre o ultramar português que nos anos 50 o Ministério do Ultramar patrocinou (como o livro *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*, de 1953, onde pela primeira vez utiliza o conceito de luso-tropicalismo), ou sequer nos meandros políticos dessa apropriação oficial e na colaboração de Freyre com a propaganda oficial até aos anos 60[1010]. Todos esses assuntos foram já aprofundadamente tratados por Cláudia Castelo numa obra que permanece referencial[1011], e onde também se analisam[1012] quer as reacções contra a miscigenação (e sua teorização) nas colónias portuguesas[1013] quer a influência do luso-tropicalismo, ainda que com nuances, no pensamento e acção de figuras que por estes anos assumem papel de relevo - como o antropólogo Jorge Dias,

[1009] Ver Armelle ENDERS, "Le Lusotropicalisme, théorie d'exportation", *Lusotopie 1997* (Paris, ed.Karthala), pp.201-210. Ver também Yves LEONARD, "Salazarisme et lusotropicalisme, histoire d'une appropriation", *Lusotopie 1997* (Paris, ed.Karthala), pp.211-226.

[1010] Recorde-se, por exemplo, a sua participação no Congresso Internacional de História dos Descobrimentos, em 1960, no âmbito das Comemorações Henriquinas - com uma conferência intitulada *O luso e o trópico. Sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização: o luso-tropical* (editada em 1961 pela Comissão Executiva das referidas comemorações).

[1011] Cláudia CASTELO, *"O Modo Português de Estar no Mundo". O Luso-tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*, Porto: Afrontamento, 2001 (1ª ed. 1999).

[1012] Ver Cláudia CASTELO, *op. cit.*, pp.109-130.

[1013] Designadamente, por parte dos influentes antropólogos (e políticos) António Mendes Correia e Eusébio Tamagnini, e do médico e etnógrafo Joaquim Alberto Pires de Lima.

o geógrafo Orlando Ribeiro, o médico e antropólogo Almerindo Lessa, o agrónomo e poeta Ruy Cinatti, e o advogado, professor e político Adriano Moreira (n.1922), que introduz essas teorias no ensino superior colonial[1014], e que Salazar vai chamar a ministro do Ultramar em 1961 logo após o início da guerra em Angola, mas que se demitirá no ano seguinte.

Para o âmbito deste trabalho importa, no entanto, sublinhar que é justamente nesse *modo português de estar no mundo*[1015], a que o luso-tropicalismo deu estruturação, que vai radicar o discurso oficial ao longo das décadas de 50 e 60, e de que os álbuns das visitas presidenciais às províncias ultramarinas constituem naturalmente reflexo e prova. Expressão visual e textual desse tempo que conjugou, por um lado, um *portuguesismo* alargado a vários povos, credos e culturas, e por outro, a *cosmopolização* do ultramar decorrente tanto de políticas desenvolvimentistas como da emergência de discursos próprios, os referidos álbuns constituem um importante acervo que permanece ainda por estudar nas suas múltiplas articulações, e que a categorização como instrumento propagandístico, de todo, não esgota.

Assim, e sem pretensões de aprofundar aqui tal análise, não poderemos deixar de notar que o Presidente Craveiro Lopes foi recebido em Lisboa triunfalmente ao regressar de São Tomé e Angola, em 1954. É claro que a máquina da propaganda não descurou o potencial do momento, e que o banho de multidão que acompanhou o cortejo entre o aeroporto e o Palácio de Belém implicou organização. Mais do que o grau de espontaneidade popular, interessa-nos um pormenor dessa chegada: a presença nas ruas de Belém de "uma grande formação de portugueses do ultramar", com uma faixa onde se lia "as províncias ultramarinas são solo pátrio português"[1016].

[1014] "Os estudos de Gilberto [Freyre] , com primeira notável expressão em *Casa Grande*, não tiveram inicial relação com *O Mundo que o Português Criou*. Foi uma resposta aos estruturalismos dos *Tristes Tropiques* [de Claude Lévi-Strauss], para repor a alegria dos trópicos, não ignorando ele todo o passivo da colonização, mas debruçado sobre as emergências, a mais evidente delas chamada Brasil, e a convergência criativa e explosiva das diferenças", Adriano MOREIRA, *A Espuma do Tempo. Memórias do Tempo de Vésperas*, Coimbra: Almedina, 2009, p.399.

[1015] Expressão introduzida no discurso académico por Adriano Moreira nos anos 50 e que se reproduziu no discurso do Estado Novo, sustentando que "o povo português tem uma maneira particular, específica, de se relacionar com os outros povos, culturas e espaços físicos, maneira que o distingue e individualiza no conjunto da humanidade. Essa 'maneira' é geralmente qualificada com adjectivos que implicam uma valoração positiva: 'tolerante', 'plástica', 'humana', 'fraterna', cristã'" – ver Cláudia CASTELO, *op. cit.*, p.13.

[1016] *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de São Tomé e Príncipe e Angola* (coord. Rodrigues Matias), vol. II, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955, p.474.

Anunciada em Fevereiro e realizada de 21 de Maio a 3 de Julho de 1954, esta terceira visita presidencial às colónias tinha dois propósitos, expressos pelo Presidente em nota oficial publicada na imprensa: "afirmar aos *portugueses*" de São Tomé e de Angola a *união com a metrópole*, e dar prova da "admiração" do regime pelo "*desenvolvimento* desses territórios que o seu trabalho persistente e fecundo está transformando em prósperas e ricas parcelas de Portugal"[1017].

Um dos momentos altos dessa viagem de Estado, descrita ao pormenor nos dois volumes que compõem o *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de São Tomé e Príncipe e Angola*, foi a inauguração da nova "aerogare" de Luanda, projectada pelos arquitectos Francisco Keil do Amaral e Simões de Carvalho e decorada por dois artistas portugueses: Maria Keil do Amaral (1914-2012), com um painel de azulejos, e Albano Neves e Sousa (1921-1995), radicado naquele território, autor do monumental painel de grafite de 345 m^2 que ali representa "cenas da vida angolana, com as principais actividades e tipos indígenas"[1018].

A ligação Lisboa-Luanda fazia-se então em 22 horas com seis escalas, bem menos do que demoravam as primeiras ligações da TAP, a companhia de bandeira criada no ano em que terminou a II Guerra Mundial e que em 1946 estabelecera a Linha Aérea Imperial[1019] para unir a metrópole às colónias. Em 1954 Angola dispunha já de oito carreiras aéreas internas e duas internacionais[1020], e o novo aeroporto era não só um factor de crescimento económico como uma marca simbólica da relação de Portugal com os seus domínios africanos.

Não por acaso a nova infraestrutura foi baptizada com o nome de Craveiro Lopes, tal como dias depois se daria o nome Comandante Sarmento Rodrigues, então ministro do Ultramar e segunda figura da comitiva, ao aeródromo angolano de Vila

---

[1017] Mensagem de Craveiro Lopes publicada nos jornais a 21/5/1954, apud *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, p.13.

[1018] *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, p.114.

[1019] Impulsionada pelo então tenente-coronel Humberto Delgado (director do Secretariado de Aeronáutica Civil), foi inaugurada a 31 de Dezembro de 1946 com a ligação Lisboa-Luanda-Lourenço Marques, trajecto que, pelo alcance dos aviões à época e pela distância a percorrer, implicava dez escalas noutros locais do continente africano e algumas pernoitas. O voo inaugural demorou quatro dias a chegar a Luanda e mais um até Lourenço Marques – sobre este assunto ver, por exemplo, crónicas de Norberto Lopes, *Diário de Lisboa*, de 31/12/1946 a 7/1/1947. Ver também *Boletim Geral das Colónias*, vol. XXIII, n.º259, Janeiro 1947, pp.99-101.

[1020] Sobre a evolução das carreiras aéreas em Angola, ver discurso de 8/6/1954 do major Jacinto da Silva Medina, chefe da Divisão de Transportes Aéreos, *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, pp.378-386.

Luso[1021]. Pela associação onomástica a políticos do presente [1022], e para mais sendo o Presidente e o ministro[1023] homens de proa da ala reformista do Estado Novo, se procuraria arreigar na *vida habitual* ultramarina a correlação entre regime e progresso. O programa foi intenso. Multiplicaram-se as visitas a cidades e vilas, liceus, escolas, missões, hospitais, roças, fazendas, em percursos vencidos por meio de voos regionais ou novos troços de caminho-de-ferro e estrada, que os discursos das autoridades enalteciam com comparações e estatísticas para evidenciar a obra feita[1024].

Documentada em filme por Perdigão Queiroga[1025] e registada por jornalistas, fotógrafos e técnicos da Emissora Nacional, a viagem presidencial foi narrada em álbum com todos os pormenores da agenda, reprodução de discursos e telegramas trocados, e ilustração fotográfica (às vezes com duas a três imagens por página, como nos álbuns de família) da recepção apoteótica do Presidente em Angola e São Tomé. Num trabalho editorial coordenado por Rodrigues Matias e editado pela Agência Geral do Ultramar, mas que lamentavelmente não atribui autoria a essas imagens.

Com destaque se enaltecem ali as grandes obras de engenharia e o fomento industrial, científico e agrário. Craveiro Lopes inaugurou o abastecimento de água a

---

1021 *Idem*, *ibidem,* p.377.

1022 Por ocasião desta visita presidencial foram ainda inaugurados em São Tomé o Estádio Comandante Sarmento Rodrigues e, em Angola, a ponte Presidente Craveiro Lopes sobre o rio Zambeze e o busto do Presidente Carmona, no Lobito.

1023 Francisco Higino de Craveiro Lopes (1894-1964), oficial da aeronáutica militar e administrador colonial, não seria apoiado em 1958 por Salazar para reeleição à Presidência e tornou-se um crítico do regime, envolvendo-se em 1961 na tentativa de golpe militar liderada pelo general Botelho Moniz. Quanto ao Comandante Manuel Maria Sarmento Rodrigues (1899-1979), oficial da Marinha e professor do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, governador da Guiné (1945-48), ministro das Colónias/Ultramar (1950-55, tendo sido o primeiro titular do cargo a visitar as colónias do Oriente) e governador-geral de Moçambique (1961-64), implementou uma vasta reforma do sistema de administração colonial e impulsionou a investigação científica e cultural sobre o ultramar. Com fortes amizades no seio da oposição e tido como um homem "de esquerda" dentro do regime, a ele se terá devido a viragem luso-tropicalista nos anos 50 e a génese do que viria a ser a CPLP. Apontado como "presidenciável" pelos sectores reformistas, acabou por ser afastado por Salazar. Ver Adriano MOREIRA, *A Espuma do Tempo. Memória do Tempo de Vésperas*, Coimbra: Almedina, 2009.

1024 São numerosos os dados estatísticos e orçamentais referidos nesses discursos. Ver *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, (coord. Rodrigues Matias), vols. I e II, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955 (504 págs.).

1025 Dessas filmagens resultaram as curtas-metragens *Viagem Presidencial a Angola* e *Viagem Presidencial a São Tomé e Príncipe*, ambas de 1954. Recorde-se que José Manuel Perdigão Queiroga (1916-1980) tinha sido já assistente em vários filmes portugueses e trabalhara durante a II Guerra Mundial nos Estados Unidos, a fazer montagem, dobragem e fotografia de actualidades cinematográficas, e que após regressar a Portugal em 1946 manteve a actividade de operador de actualidades paralelamente à realização de longas-metragens (dirigiu, entre outros, *Fado, História de Uma Cantadeira*, de 1947, e *As Pupilas do Senhor Reitor*, de 1960).

Luanda e a barragem Teófilo Duarte[1026], viu as obras do porto de Moçâmedes, visitou as minas de manganês, os domínios da companhia diamantífera Diamang e as estações experimentais do Cazengo (agrícola), da Humpata e "do Caracul" (zootécnicas). Inaugurou também o grande Colonato de Cela (com epicentro na vila de Santa Comba, assim chamada em homenagem à terra natal de Salazar), tido como experiência modelar de povoamento e exploração agrária - mas que, como tem vindo a ser apontado em anos mais recentes, revelaria também a ineficácia do sistema controlado pelo Estado para fixação de europeus no ultramar, dada a burocracia das "cartas de chamada", as adversidades no terreno e a baixa rentabilidade da produção.

Em todo o caso, cabe recordar a acção decisiva do Gabinete de Urbanização Colonial/do Ultramar [1027], que desde 1944 definia modelos de racionalização urbanística, de edifícios públicos e de bairros habitacionais. Uma acção que, como bem observa Ana Vaz Milheiro, abriria campo ao experimentalismo de jovens profissionais e a um modernismo arquitectónico "luso-africano" [1028] ousado e inovador. Também aí sendo de considerar outros laços e afinidades transnacionais, mas também as trocas entre metrópole e colónias, dado que urbanismo e arquitectura andam a par do político na configuração do espaço urbano.

Seja como for, a *cosmopolização* decorrente da "febre construtiva" de então[1029] e da actualização do edificado no ultramar segundo novas coordenadas assimilacionistas não fizeram descurar o peso da História. Com as *praças do império* e os heróis de outrora a ocuparem lugar de honra nas cidades, a ditadura continuava a

---

1026 Central hidroeléctrica que servia Luanda, baptizada em honra do militar e administrador colonial Teófilo Duarte (1898-1958), ministro das Colónias entre 1947 e 1950.

1027 Criado pelo Decreto-Lei n.º 34.173 de 6 de Dezembro de 1944, por iniciativa do então ministro das Colónias Marcelo Caetano, o Gabinete de Urbanização Colonial, sediado em Lisboa e constituído por arquitectos e engenheiros, centralizou os projectos oficiais de arquitectura e urbanismo no ultramar português. Sobre as várias fases deste gabinete e a progressiva autonomia concedida aos municípios ultramarinos em matéria de planeamento, ver Ana Vaz MILHEIRO e José Manuel FERNANDES, "O Gabinete de Urbanização Colonial e o traçado das cidades luso-africanas na última fase do período colonial português", *Urbe-Revista Brasileira de Gestão Urbana*, vol. 4, n.º 2, Julho-Dezembro 2012, pp.215-232 – em linha: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193124832005 [acesso a 7/8/2014].

1028 Entre os quais se destacaram, nos anos 50 e 60, os arquitectos Amâncio "Pancho" Guedes, Francisco Castro Rodrigues e Simões de Carvalho. Ver Ana Vaz MILHEIRO, *Nos Trópicos sem Le Corbusier – Arquitectura Luso-Africana no Estado Novo*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.

1029 Ver discurso de 27/5/1954 do Governador-Geral de Angola, Capitão Silva Carvalho, *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, p.129.

presentificar o passado através de cerimónias[1030] e representações que o sublimavam. Como foi o caso das comemorações que em torno da figura de Mouzinho de Albuquerque se haviam organizado em 1935 para assinalar os 40 anos da captura de Gungunhana (feito evocado num monumento em Lourenço Marques[1031]) e que haveriam de organizar-se em 1955, por ocasião do centenário de nascimento do lendário militar. Com programas de edições, exposições, conferências e acções simbólicas levadas a cabo tanto em Portugal como em Moçambique, Angola ou na Índia Portuguesa[1032]. Nessa glorificação de Mouzinho se integrou a longa-metragem *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto, estreada em Abril de 1953.

Filme de exaltação nacionalista em género histórico, *Chaimite* foi uma superprodução à escala do cinema português que, como escreveu Jorge Leitão Ramos, marcou um certo imaginário colonial que perdurou até às guerras dos anos 60, apesar de ser um filme "desequilibradíssimo, onde há assomos de grandeza plástica e rodriguinhos inqualificáveis, emoção e lassitude, actores firmes (...) e outros apenas retóricos (...), diálogos expeditos e outros de uma enfatuação insustentável"[1033]. Centrado na expedição militar que em finais do século XIX derrotou em Moçambique a revolta vátua liderada por Gungunhana, o filme acaba até por dar mais protagonismo à figura e impetuosidade de Paiva Couceiro (papel interpretado pelo realizador, que também assinou o argumento e os diálogos) do que à determinação de Mouzinho de

[1030] Nomeadamente por meio de cerimónias de homenagem e placas comemorativas, como as que assinalaram as homenagens do Presidente Craveiro Lopes a Diogo Cão, em Angola, e em São Tomé ao descobridor daquela ilha, Pêro Escobar (a cuja estátua, modelada por Euclides Vaz, se acrescentou uma placa em bronze da autoria de António Duarte). Ver *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, pp.58-59 e 183-186.

[1031] Referimo-nos ao monumento com a conhecida estátua equestre de Mouzinho de Albuquerque (colocado em 1940 na praça principal de Lourenço Marques), obra da autoria do arquitecto António da Costa e do escultor José Simões de Almeida (sobrinho). Sobre a encomenda e a inscrição da memória de Mouzinho naquela cidade, ver Gerbert VERHEIJ, *Monumentalidade e Espaço Público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940: dois casos de estudo*, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à FCSH/Universidade Nova de Lisboa, 2011, pp.59-88. Refira-se que em 1975 o pedestal foi demolido e a estátua foi retirada para o interior da fortaleza de Nossa Senhora da Conceição, em Maputo (onde se encontra), sendo a mesma praça ocupada desde Outubro de 2011 por uma estátua de autoria norte-coreana, representando Samora Machel (1933-1986), o primeiro Presidente moçambicano. Acrescente-se, a propósito desta guerra de memórias, que desde 1992 que o município português da Batalha desenvolve esforços junto das autoridades moçambicanas para trazer a estátua para o concelho onde o militar nasceu – ver "Município da Batalha reclama estátua moçambicana de Mouzinho", *Região de Leiria*, 8/8/2012.

[1032] Para uma síntese dessas celebrações de 1935 e 1955, ver Paula Ribeiro LOBO, "Portugal *par coeur*. Um século de melancolias coloniais", *Arte & Melancolia*, org. Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo, Lisboa: IHA/CECL, 2011, pp.213-217.

[1033] Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)*, Lisboa: Caminho, 2011, pp.93-94.

Albuquerque (a cargo do actor Jacinto Ramos), numa subvalorização do segundo que Jorge Seabra[1034] analisou recentemente, plano a plano.

Mas *Chaimite*, cuja produção foi subsidiada pelo Fundo do Cinema Nacional, serviria mais a propaganda do regime "pelo fio ficcional no seio dos colonos que, ao tempo da estreia do filme, tantas críticas negativas proporcionou", do que pelo lado bélico das cenas de batalha, como bem viu Jorge Leitão Ramos:

> "É que, embora a historinha de amor da roliça Maria (...) entre dois pretendentes (...) seja lateral à epopeia militar, é nela que podemos identificar quer os valores que o filme sustenta (nomeadamente, na ridícula, surpreendente e significativa transposição para África de uma identidade moral, social e iconográfica que bem poderia ser a de qualquer aldeia portuguesa) quer algumas das figuras humanas mais verdadeiras em termos ficcionais (o colono António/Emílio Correia, em especial)."[1035]

Ou seja, em plena década de 50 a modernidade que se tenta afirmar no ultramar e mostrar oficialmente para dentro e para fora corre paralela à visão idílica de um *aportuguesamento*, de que *Chaimite* é veículo, que procura replicar uma certa ideia ruralista de Portugal através do *trabalho* das famílias de colonos sobre territórios que molda(ria)m à imagem da *terra* natal, guiados por valores ancestrais da nação.

É interessante, de resto, verificar como essa duplicidade foi também procurada no *Cortejo do Trabalho Português*, a que o Presidente Craveiro Lopes assistiu em Luanda em 1954. Destinava-se o desfile a "antever as possibilidades do futuro através das realizações do passado"[1036]. E em bom rigor foi isso que se viu: num misto de evocação da história de Angola e de mostruário económico do presente, transformou-se numa parada de *portuguesismo* a demonstração da *cosmopolização* em curso.

Com as "tradições" representadas em alegorias de gesso - segundo ideia do jornalista e romancista colonial Ferreira da Costa executada por "artistas

---

[1034] Ver Jorge SEABRA, *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*, Coimbra: Imprensa Univ. Coimbra, 2011, pp.126-258. Refira-se que além de *Chaimite* o autor analisou, sob o ponto de vista colonial, os filmes *Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (real. Leitão de Barros, 1946); *Frei Luís de Sousa* (real. António Lopes Ribeiro, 1950); *O Costa de África* (real. João Mendes,1954); *Vinte e Nove Irmãos* (real. Augusto Fraga, 1965); *Mudar de Vida* (real. Paulo Rocha, 1966); *Nojo aos Cães* (real. António de Macedo, 1970); *O Zé do Burro* (real. Eurico Ferreira, 1970); *O Mal-Amado* (real. Fernando Matos Silva, 1973 – proibido pela Censura e só exibido após a revolução de 25 de Abril de 1974); *Malteses, Burgueses e às Vezes* (real. Artur Semedo, 1973), e *Brandos Costumes* (real. Alberto Seixas Santos, 1975).

[1035] Jorge Leitão RAMOS, *op. cit.*, p.94.

[1036] *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, p.168.

angolanos"[1037] (leia-se portugueses que migraram para Angola, caso do pintor e escultor Neves e Sousa e do arquitecto António Campino) -, esse cortejo parecia decalcado, pelos elementos iconográficos repescados, do desfile colonial que vinte anos antes circulou pelas ruas do Porto. Na Luanda que em 1954 se modernizava com as grandes obras, avenidas e prédios em altura desfilaram, pois, carros alegóricos que exaltavam a cruz, a espada e os feitos do Infante D.Henrique, de Diogo Cão, de Salvador Correia de Sá (fundador da cidade) e do explorador Silva Porto. Seguindo logo atrás os carros alusivos ao desenvolvimento e aos produtos locais, acompanhados a pé pelo Rei do Congo, colonos alentejanos de Cela e grupos nativos (entre os quais agricultores do colonato de Caconda[1038], escoteiros e soldados). Pelo *trabalho*, e os moldes da visão corporativista do Estado Novo, se representava assim a unidade e plurirracialidade de Angola em orgânica e encenada demonstração de sã convivência.

Sete anos depois, começava precisamente em Angola a guerra colonial. Mas quando em 1963-64 e em 1968 o então Presidente Américo Thomaz empreende três "romagens" pelas províncias africanas, o que anuncia no derradeiro regresso a Lisboa, em discurso transmitido pela televisão e pela rádio, é taxativo: encontrara "o mesmo entranhado *portuguesismo*, que torna inoperantes os esforços intensamente desenvolvidos por aqueles que desejariam que assim não fosse. (...) o mundo não compreende ou, o que é pior, nega-se a compreender que somos diferentes dos outros e que temos, portanto, o direito de continuarmos todos portugueses"[1039]. Os álbuns dessas viagens, editados pela Agência Geral do Ultramar e evidentemente trabalhados do ponto de vista da propaganda oficial, são paradoxais.

Em plena guerra, o Presidente português visitou quase todos os distritos de Angola e São Tomé (em 1963, incluindo no roteiro o Norte de Angola, onde começaram os confrontos)[1040], Moçambique e Ilha do Príncipe (em 1964, com escalas

---

[1037] Refere-se a colaboração do "desenhador e modelador Peão Lopes e de mestre Tiago". *Ibidem*, p.168.

[1038] Colonato criado em meados dos anos 40 e exclusivamente dedicado a "homens e mulheres indígenas que o Governo est[ava] tentando prender à terra, como aos europeus da Cela". *Ibidem*, p.174.

[1039] *Crónica da Viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968*, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil (capa e arranjo gráfico Seabra Leiria), Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968, p.332.

[1040] Américo Thomaz e o então ministro do Ultramar, António Peixoto Correia viajaram a bordo do paquete *Infante D.Henrique* (fretado à Companhia Nacional de Navegação), tendo embarcado na Gare Marítima de Alcântara a 6 de Setembro e regressado a Lisboa a 17 de Outubro de 1963, com desembarque no Cais das Colunas. Sobre esta viagem consultámos *Boletim Geral do Ultramar*,

em Angola à ida e no regresso)[1041], e Guiné e Cabo Verde (em 1968)[1042]. Ao contrário de Craveiro Lopes (e apesar dos aeroportos e aeródromos já existentes nos territórios ultramarinos, que utilizou para deslocações regionais), Thomaz viajou para África de navio, partindo sempre da Gare Marítima de Alcântara, escalando somente portos do império e (com excepção da última chegada, à mesma gare) regressando à metrópole pelo Cais das Colunas – onde, volte a referir-se, estão gravadas frases de Carmona e Salazar alusivas às primeiras viagens presidenciais e ao Acto Colonial. O simbolismo é óbvio. Tal como o é quando se pensa que por esse mesmo cais da mais imponente praça do "Portugal maior" se tinham feito desembarcar anos antes, para oportunas visitas oficiais, a Rainha Isabel II de Inglaterra (1957), o Imperador Hailé Selassié da Etiópia (1959) e o Presidente do Brasil Juscelino Kubitschek (1960).

A julgar pelas imagens e descrições desses álbuns das viagens presidenciais, o País não corria risco de perder territórios; repelia ataques "terroristas" orquestrados do exterior. Nessas páginas, multidões de todas as cores, etnias e credos aclamavam Portugal, Salazar e Thomaz: as fotos mostram dezenas de milhares de pessoas a acompanharem um Presidente fardado de branco nos seus cortejos em carro aberto, a pé pelas ruas, de comboio ou em barco; pessoas que quebraram o protocolo para lhe tocar e oferecer frutas, ovos, cordeiros ou armas tradicionais, e para jurar fidelidade à pátria. Dessas jornadas "de soberania em hora particularmente grave para a Nação"[1043] deram conta os jornais, a rádio, a televisão e o cinema[1044], em episódios que, como em 1964 se compreendeu, "*desfilar[i]am na imagem e na imaginação*"[1045].

Ano XXXIX, n.ºs 458-459-460 *Suplemento [Viagem do Chefe do Estado Almirante Américo Thomaz a Angola e S.Tomé e Príncipe*], Ago-Out 1963 (216 páginas.)

[1041] De novo acompanhado pelo ministro Pacheco Correia, Américo Thomaz viajou a bordo do paquete *Príncipe Perfeito* (fretado à Companhia Nacional de Navegação), saindo da Gare Marítima de Alcântara a 6 de Julho e regressando a Lisboa a 19 de Agosto de 1964, com desembarque no Cais das Colunas. Ver *Diário da Viagem do Presidente Américo Thomaz a Moçambique e Ilha do Príncipe 1964*, coord. João Patrício, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1965 (731 páginas.).

[1042] Américo Thomaz partiu da Gare Marítima de Alcântara a 28 de Janeiro, a bordo do paquete *Funchal* (fretado à Empresa Insulana de Navegação) e regressou à mesma gare lisboeta a 21 de Fevereiro de 1968. Ver *Crónica da Viagem do presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968*, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil (capa e arranjo gráfico Seabra Leiria), Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968 (541 págs.)

[1043] *Diário da Viagem Presidencial de Américo Thomaz a Moçambique e Ilha do Príncipe 1964*, coord. João Patrício, Lisboa: Agência Geral do Ultramar,1965, p.7.

[1044] A viagem presidencial de 1963 não terá tido o eco mediático internacional esperado pelo regime, e são muitas as referências nos álbuns de 1964 e 1968 a esse silêncio da imprensa estrangeira aquando da primeira visita de Américo Thomaz a Angola. Em contrapartida, para a viagem de 1964 refere-se que eram esperados em Moçambique "mais de cem profissionais de órgãos de informação nacionais e estrangeiros" (p.53) e o respectivo álbum, embora não atribua autoria às imagens,

Depurados nessa espécie de *livros de horas* da fase final do colonialismo português, se assim podemos chamar a tais álbuns, sucedem-se os ditos episódios: inaugurações de pontes, barragens, aeródromos, bairros sociais, mercados, estradas e edifícios (como a sede de 24 andares do Banco Comercial de Angola, em 1964); visitas a escolas, liceus e às academias dos Estudos Gerais, a fábricas de conservas, tabacos e descasque de amendoim, cantinas de operários, laboratórios de investigação, refinarias, colonatos, tabancas, associações, feiras e exposições comerciais, um ou outro museu, hospitais, missões, catedrais e mesquitas; encontros com líderes religiosos e tribais, *Te Deums*, imposição de condecorações e descerramento de placas, recepções ao pôr-do-sol e jantares, demonstrações desportivas, militares e de folclore local e metropolitano, a abertura do 1º Colóquio dos Municípios do Mundo Português em Luanda[1046] ou uma incursão ao parque da Gorongosa para ver os bichos.

Entre girândolas de foguetes, bandeiras e chuvas de papelinhos coloridos, africanos, velhos colonos, empresários, pessoal administrativo, bailarinos, músicos e, claro, os muitos militares no terreno garantiam o *Aqui é Portugal*, e esse era, para

menciona que seguiam na comitiva presidencial João Patrício (director-adjunto do *Diário da Manhã*, "cronista" dessa viagem e coordenador do álbum), Luís Lupi (director da agência Lusitânia) e Artur Pedro Gil (chefe de redação da ANI, a agência que distribuía e controlava a informação estrangeira em Portugal). O álbum da viagem de 1968, o único com algumas imagens a cores, foi coordenado por Francisco Dutra Faria (1910-1978; formado no integralismo, redactor do SNI, chefe de redacção do *Diário da Manhã*, dirigente do sector cultural da Mocidade Portuguesa e director da ANI desde 1947), em colaboração com Artur Pedro Gil (chefe de redação da ANI). Para a cobertura dessa viagem à Guiné e Cabo Verde o álbum nomeia quase 50 profissionais, entre os quais dois fotógrafos, Beatriz Ferreira e Firmino Marques da Costa; o realizador Perdigão Queiroga; os jornalistas de rádio Amândio César, Artur Agostinho (Emissora Nacional), Jaime da Silva Pinto e Mário Paiva de Sousa (Rádio Clube Português); os enviados da RTP Vasco Hogan Teves e José Tudela; os enviados das agências Artur Pedro Gil, Jorge Máximo Heitor (ANI), Fernando Pereira Coutinho e José Freitas da Silva (Lusitânia); os jornalistas Gabriel Lacombe (Agence France Press) e Edouard Khavessian (United Press International), Barradas de Oliveira (dir. *Diário da Manhã*), Fialho de Oliveira (*Diário de Notícias*), Luís Rosa Duarte (*O Século*), Mário Rocha (*Diário Popular*), Luís Mendes Vaz (*Novidades*), Afonso Serra (*A Capital*), Joaquim Letria (*Diário de Lisboa*), Hugo Rocha (*O Comércio do Porto*), Eduardo Soares (*Jornal de Notícias*), Antero de Gonçalves (*A Província de Angola*), Belmiro Vieira (*Diário de Luanda*), Paulo de Carvalho (*ABC de Luanda*), Afonso Emílio Praça (*Diário de Moçambique*) e Carlos de Barros Queirós (pelos jornais brasileiros *O Mundo Português* e *O Globo*) – ver *Crónica da Viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968*, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil, (capa e arranjo gráfico Seabra Leiria), Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968 pp.11-12.

[1045] *Diário da Viagem Presidencial de Américo Thomaz a Moçambique e Ilha do Príncipe 1964*, coord. João Patrício, Lisboa: Agência Geral do Ultramar,1965, p.7.

[1046] Realizado em Luanda, em 1963. Ver *Boletim Geral do Ultramar*, Ano XXXIX, n.ºs 458-459-460 *Suplemento* [*Viagem do Chefe do Estado Almirante Américo Thomaz a Angola e S.Tomé e Príncipe*], Agosto-Outubro 1963, pp.166-169.

Américo Thomaz, o mais "autêntico e concludente plebiscito"[1047] ao ultramar. Já sobre a oposição africana que por esses anos se degredava no campo do Tarrafal, entretanto renomeado Campo de Trabalho de Chão Bom[1048], nem uma palavra no álbum de 1968 por ocasião da visita do Presidente à ilha cabo-verdiana de Santiago.

Mas a guerra passou aos textos e imagens dos álbuns presidenciais. Américo Thomaz, que em 1963 inaugurara no Lobito um obelisco de 16 metros de altura em homenagem *aos que tombaram em defesa da Pátria*[1049], quando foi a Bissau em 1968 homenageou os "mortos da guerra" sepultados no cemitério da cidade, visitou os feridos no hospital militar (desejando as melhoras a dois "terroristas" ali internados), condecorou na Praça do Império os militares metropolitanos e ultramarinos que mais se tinham distinguido na "luta contra o terrorismo" e foi à fortaleza da Amura ver o armamento apreendido, de origem russa, chinesa e checoslovaca mas também norte-americana, inglesa, francesa e italiana[1050], segundo relata o cronista da viagem.

O Presidente e os homens da propaganda[1051] sabiam que a batalha da informação era tão importante quanto a batalha das armas[1052], no contexto da desintegração dos impérios europeus e das intersecções (metropolitanas, coloniais, internacionais, transnacionais e imperiais) que se iam (re)configurando no complexo tabuleiro da Guerra Fria, como recentemente se começou a aprofundar[1053]. Se a ONU respondera com silêncio aos convites oficiais para avaliar no terreno a situação e

---

[1047] Ver *Crónica da Viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968*, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil, (capa e arranjo gráfico Seabra Leiria), Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968, pp.333.

[1048] A primeira leva de presos políticos angolanos terá chegado a Cabo Verde em 25 de Fevereiro de 1962. A deportação de africanos considerados "perigosos" e "terroristas" e a sua prisão no local do desterro visava, como recordou o investigador Victor Barros, a "regeneração política e ideológica e a morte cívica dos deportados" (p.70). Sobre a Colónia Penal do Tarrafal/ Campo de Trabalho de Chão Bom, ver Victor BARROS, *Campos de Concentração em Cabo Verde – As ilhas como espaços de deportação e de prisão no Estado Novo*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, especialmente pp.87-104 e 105-166.

[1049] Ver *Boletim Geral do Ultramar*, Ano XXXIX, n.ºs 458-459-460 Suplemento [Viagem do Chefe do Estado Almirante Américo Thomaz a Angola e S.Tomé e Príncipe], Ago-Out 1963, pp.119.

[1050] Ver *Crónica da Viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968*, pp.54, 57-59, 61-62, 125 e 131-132.

[1051] Refira-se que César Moreira Baptista, responsável pelo SNI, acompanhou as três viagens presidenciais de 1963, 1964 e 1968.

[1052] *Crónica da Viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968*, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil (capa e arranjo gráfico Seabra Leiria), Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968 p.14.

[1053] Para uma perspectiva comparada sobre este assunto, em particular no que respeita às posições dos EUA, Grã-Bretanha, República Federal da Alemanha, França, África do Sul e Brasil, mas também às relações entre Portugal e a ONU, ver Miguel Bandeira JERÓNIMO e António Costa PINTO (orgs.), *Portugal e o Fim do Colonialismo. Dimensões Internacionais*, Lisboa: edições 70, 2014.

insistia no artigo 73.º da Carta para a autodeterminação dos territórios administrados - que Portugal não considerava, sequer, aplicar-se a províncias ultramarinas[1054] -, levava-se a imprensa para dar conta do que se queria mostrar. E o "exército da informação cumpriu": na imprensa nacional "não houve uma só nota dissonante"[1055]. Nem a Censura oficial o permitiria, acrescente-se.

Mas como entender, hoje, as palavras de um experimentado repórter da *National Geographic* que em Agosto de 1964 descreveu Moçambique como "ilha de tranquilidade"[1056] em África, um mês antes de ali começar a guerra? Ou que o londrino *Financial Times* tenha garantido, dias antes de rebentar o conflito, que "a viagem presidencial demonstrou que [ess]a província está em paz e os seus habitantes querem continuar a fazer parte de Portugal"[1057]? Ou que a *Newsweek* tenha visto em Bissau um "bondoso presidente" aclamado por multidões de "brancos, africanos e mestiços misturados"[1058] em 1968? Por essa altura, como afirmou em discurso público o governador da Guiné, já a palavra de ordem nas três frentes africanas era "aguentar"[1059]. Thomaz sublinhava que o que estava em causa era uma questão de honra e que "para os portugueses a honra nunca teve preço"[1060]. Quanto a Salazar, *o grande ausente* nessas viagens ultramarinas, definira como rumo um *orgulhosamente sós* (de sentido mais figurado que literal) pela defesa dessa pátria pluricontinental e multirracial que por entre avanços e recuos, projectos federalistas e "primaveras" caminhava para o desmembramento.

[1054] Sobre este assunto, ver por exemplo António Ernesto Duarte SILVA, "O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974), *Análise Social*, vol. XXX (1º), n.º 130, 1995, pp.5-50.

[1055] Crónica da Viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil (capa e arranjo gráfico Seabra Leiria), Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968 p.14 e p.318.

[1056] Volkmar Wentzel (1915-2006), fotógrafo norte-americano que desde 1937 assinava naquela revista grandes reportagens em várias partes do mundo (e que em Setembro de 1961 ali publicara a reportagem *Angola, Unknown Africa*), passou oito meses a viajar por Moçambique e dedicou 35 páginas de texto e imagens a cores ao desenvolvimento, paisagens, costumes e quotidianos de Moçambique, tendo entrevistado, entre outros, o arquitecto "Pancho" Guedes, o pintor Malangatana e o empresário Jorge Jardim – Ver Volkmar WENTZEL, "Mozambique: Land of Good People", *National Geographic*, vol. 126, n.º2, August 1964, pp.196-231.

[1057] Apud *Boletim Geral do Ultramar*, Ano XXXIX, n.ºs 458-459-460 Suplemento [Viagem do Chefe do Estado Almirante Américo Thomaz a Angola e S.Tomé e Príncipe], Ago-Out 1963, p.548.

[1058] Apud *Boletim Geral do Ultramar*, Ano XXXIX, n.ºs 458-459-460 Suplemento [Viagem do Chefe do Estado Almirante Américo Thomaz a Angola e S.Tomé e Príncipe], Ago-Out 1963, p.549.

[1059] *Crónica da Viagem do Presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968*, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil (capa e arranjo gráfico Seabra Leiria), Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968 p.42.

[1060] *Ibidem*, p.42 e p.45.

3.1.3 – As artes pelo ultramar: intercâmbios, continuidades e disrupções em Moçambique e Angola

Apesar do desinteresse da maioria dos artistas metropolitanos pela temática colonial, algumas excepções houve. E que não se limitaram a trabalhos pontuais criados por encomenda para decorar edifícios no ultramar[1061]. Sobretudo a partir da década de 50 - que na metrópole constitui um interessante caso de estudo pelas contra-imagens que vão surgir, como daqui a pouco veremos -, intensifica-se um intercâmbio cultural (naturalmente decorrente de um vasto conjunto de factores, incluindo económicos) que vai muito além da relação biunívoca entre metrópole e territórios ultramarinos. De que as exposições seriam uma vertente importante.

Se o Portugal *imperial* dera lugar ao Portugal *pluricontinental,* e ao Estado Novo interessava explorar plasticamente essa diferenciação, nas colónias as motivações prendiam-se já com um outro entendimento do futuro. Seria muito interessante, aliás, apurar de que modo os desejos autonomistas e independentistas, as relações com a metrópole e a circulação de modelos artísticos internacionais se traduziram em novas imagens em cada uma das então colónias portuguesas, e que seguramente terão contribuído para moldar as suas identidades nacionais. Não havendo ainda um estudo alargado e comparativo sobre esse panorama artístico (mas também cultural e político, não o esqueçamos), e não sendo esse objectivo deste trabalho, cumpre pelo menos apontar algumas das suas manifestações e protagonistas.

Desde logo, e não obstante a diferenciação de estatuto que ainda se atribuía quer a "indígenas" quer a europeus num tempo em que as discriminações não eram só de pele[1062], a partir dos anos 40 o trabalho desenvolvido por artistas com actividade nesses territórios e o estímulo que deram como professores a jovens artistas locais permitiu um cruzamento de influências que se reflectiu na produção pictórica, tanto a nível formal como temático. Pelo que escamotear a complexidade daí resultante reduzindo-a a discurso do regime, por muito que o regime dela se servisse - e serviu -, seria negar a importância desses intercâmbios e o curso da história das colónias e das suas artes.

[1061] Entre as quais, as já referidas obras destinadas ao aeroporto de Luanda.

[1062] Recorde-se, entre outros exemplos possíveis, que à época os filhos de portugueses brancos que nasciam nas colónias eram considerados portugueses "de segunda" e assim referenciados nos documentos de identificação; que na metrópole só homens escolarizados e de certa condição tinham direito ao voto, e que as mulheres não viajavam sem autorização dos maridos.

Em contexto marcado pela contestação ao colonialismo e pela reivindicação das tradições artísticas africanas, como já fez notar Alda Costa a propósito da realidade moçambicana, "a formação, sob orientação de um mestre ou feita de forma autodidacta, às vezes também fora de Moçambique, deu lugar a diferentes expressões artísticas"[1063]. E isso contribuiria também para uma maior abertura dos territórios:

> "Artistas seguidores de princípios estéticos tradicionais, artistas modernos, artistas utilizando uma expressão moderna procurando carácter moçambicano estavam presentes e davam-se a conhecer aos diferentes mundos que coexistiam na colónia. Acompanhavam-se os novos desenvolvimentos artísticos mundiais e a procura de uma síntese entre as influências europeias e africanas. Sinais do neo-realismo, surrealismo e abstracção passaram a estar presentes na obra de alguns artistas vivendo e trabalhando em Moçambique ou aqui nascidos."[1064]

Frederico Ayres (1887-1963), pintor tardo-naturalista que se dedicou à pintura de paisagem e de história, foi um dos artistas que trocou a metrópole pelo ultramar (em 1941, após ter concorrido ao quadro docente da Escola Técnica de Sá da Bandeira, em Lourenço Marques), acolhendo como discípulos jovens valores moçambicanos que alcançariam alguma visibilidade - muito embora os seus trabalhos, expostos como prova da "acção civilizadora" portuguesa, fossem ainda "olhados como derivativos e imitativos"[1065].

Mas ao seu filho, o pintor modernista João Ayres (1921-2001)[1066], se deve maior relevo dado que influenciou "quase todos os que, no pequeno meio citadino, queriam ser artistas"[1067]. Com o escultor Jorge Silva Pinto, que também leccionava no Núcleo de Arte[1068] de Lourenço Marques, João Ayres foi um dos impulsionadores

---

[1063] Alda COSTA, "Arte e Artistas de Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades (1)", em linha: http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-1 [acesso a 17/5/2014].

[1064] *Idem*, *ibidem*.

[1065] *Idem, ibidem*. Segundo Alda Costa, Frederico Ayres (1887-1963) teve como discípulos, entre outros, Jacob Estêvão, Elias Estêvão, Vasco Campira e Agostinho Mutemba.

[1066] João Ayres, filho de Frederico Ayres, nasceu em Lisboa estudou Arquitectura nas Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e do Porto, e em 1944 participou na *I Exposição dos Independentes* no Porto e em Coimbra, ao lado de Júlio Pomar, Júlio Resende, Nadir Afonso, Victor Palla, entre outros. Por essa altura abandonou o curso e dedicou-se à pintura, rumando posteriormente a Lourenço Marques para se juntar à família. Foi professor no Núcleo de Arte e na Escola Industrial de Lourenço Marques, fez exposições no Brasil e na África do Sul, organizou exposições de actividades económicas em Moçambique e viajou por toda a Europa, regressando a Portugal em 1974, onde acabou por falecer.

[1067] Alda COSTA, *op. cit.* Para um estudo mais aprofundado, ver Alda COSTA, *Arte em Moçambique. Entre a Construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*, Lisboa: Babel, 2013.

[1068] Associação fundada em 1936 para difundir e ensinar as várias artes e que a par da organização de exposições e palestras impulsionou também a crítica de arte na imprensa de Moçambique, pela mão de "Pancho" Guedes (arquitecto) e Augusto Cabral (artista plástico e biólogo), que ajudariam a

culturais daquela associação, onde se afirmariam jovens valores como António Bronze, Bertina Lopes, Ângelo de Sousa, José Júlio, Jorge Vieira, José Lobo Fernandes, Garizo do Carmo, Ruy Calçada Bastos, José Freire, Malangatana Valente (o primeiro artista negro a cursar ali pintura) e Shikani, entre outros.

Com uma dinâmica vida associativa, multiplicavam-se por essa altura naquele território as exposições, salões, concursos, palestras, espectáculos, jornais e páginas literárias, promovendo-se um crescente intercâmbio cultural quer com a metrópole quer com a África do Sul. Assim despertando também a nova geração para uma procura de formas de expressão africanas e uma consciência nacionalista de Moçambique[1069]. A criação em 1961 do Grupo dos Independentes, que revelaria a pintora Maluda (Goa 1934-Lisboa 1999), os estudos em Lisboa e Paris viabilizados pelas bolsas artísticas da Gulbenkian a partir de 1963 e a exposição *Artistas de Moçambique*, que em 1965 reuniu em Pretória 21 criadores, foram revelando noutras latitudes esses "herdeiros de tradições diversas" – cujos olhares africanos se plasmaram igualmente em encomendas institucionais, caso das decorações da nova sede do Banco Nacional Ultramarino em Lourenço Marques[1070].

Também em Angola, como foi recentemente estudado por Teresa Matos Pereira[1071], o campo artístico não pode ser dissociado de uma imprensa periódica com longa tradição de crítica às políticas coloniais, da vitalidade do associativismo e dos fluxos de informação política e visual que marcaram o pós-guerra (e que logo em 1947-48, por exemplo, ali fizeram chegar ecos do neo-realismo marxista praticado na metrópole, remetendo em sentido inverso ideais pan-africanistas ou independentistas). Num panorama de "intervisualidades", como lhe chamou a autora, que não só caldeou múltiplas expressões como contribuiu para a criação de imagéticas alinhadas ou dissonantes em relação à retórica oficial.

---

lançar a carreira de Malangatana Valente Ngwenya (1936-2011). Ver "Historial do Núcleo de Arte", em linha: http://nucleodeartevision.blogspot.pt/ [acesso a 17/5/2014].

[1069] Ver Alda COSTA, *Arte em Moçambique. Entre a Construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004)*, Lisboa: Babel, 2013, pp.125-151.

[1070] Ver Alda COSTA, *op. cit*., pp.192-201. A sede do BNU em Moçambique, projectada por José Gomes Bastos (1914-1991) e inaugurada em 1965, conta com obras dos artistas metropolitanos Querubim Lapa (painel cerâmico), Manuela Madureira (escultura), Francisco Relógio (mural), e Estrela Faria (painel cerâmico), mas também com pinturas de artistas ligados ao Núcleo de Arte de Lourenço Marques, como José Freire, Garizo do Carmo e Malangatana – ver em linha: http://www.hpip.org/def/pt/Homepage/Obra?a=112 [acesso a 3/2/2014].

[1071] Teresa Isabel Matos PEREIRA, *Uma Travessia da Colonialidade – Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*, texto policopiado, tese de Doutoramento em Belas-Artes apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011, p.320 e pp.346-359.

No âmbito dessa variedade de abordagens se inclui a produção de Álvaro Canelas, Alípio Brandão, Neves e Sousa e Cruzeiro Seixas, quatro artistas que em 1954 integraram a *Exposição das Actividades Artísticas de Angola*[1072] inaugurada pelo Presidente Craveiro Lopes. Segundo o álbum oficial da viagem, essa manifestação "no campo do espírito" era reveladora da "florescência da amálgama euro-ultramarina de Portugal" e da "profundidade das raízes da obra civilizadora da grei"[1073]. Mas como é evidente, nem tudo correspondia ao que ali se quis apontar.

Como vimos no capítulo anterior, o pintor naturalista Alípio Brandão (1902-1965) era já mais apreciado pelas suas esculturas em madeira e baixos-relevos de inspiração africana. Após ter colaborado em 1940 com Henrique Galvão na Secção Colonial da *Exposição do Mundo Português* (onde teria outras intervenções[1074]), Brandão foi contratado em 1951 pelo Ministério do Ultramar para restaurar alguns monumentos em Angola e colaboraria na representação de Angola à Exposição de Bulawaio[1075], na então Rodésia (1956), só regressando a Portugal em 1956.

Já Álvaro Canelas (1901-Paris 1954) teve uma produção irregular e reduzida. Conhecido pelos seus desenhos de Alfama em traço naturalista, pintor de costumes populares, ilustrador, caricaturista e poeta de temperamento impetuoso que viveu em Paris nos anos 20 e viajou nos anos 30 por África (colónias francesas, Angola e Moçambique) antes de rumar a Timor (para ocupar um modesto cargo administrativo, tendo aí criado um conjunto de obras que teve exposição no SNI), Canelas viajara para Angola em 1941 mas ficou por pouco tempo. E o que fez em desenho, como postumamente se viu em Luanda, integrava-se no espírito da Missão de Estudos

---

[1072] A exposição juntou 187 obras em pintura, escultura, talha e desenho, de 36 artistas: além dos acima referidos estiveram representados, entre outros, António Campino, Bela de Sousa, Daniel Constant, Denise Toussaint, Eduardo Salvação Barreto, Joaquim Travassos, Óscar Moreira, Peão Lopes, Pedro Cruz, Reinhold Kunts, Roberto Silva e Walter John. Ver *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, coord. Rodrigues Matias, vol.I, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955 pp.216-235.

[1073] *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, coord. Rodrigues Matias, vol.I, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955 p.235.

[1074] Na *Nau Portugal* e no Cortejo Histórico.

[1075] Teresa Matos PEREIRA, *op. cit*, p.204. Sobre a importância desta exposição organizada para celebrar o centenário de nascimento de Cecil Rhodes, o contributo dos artistas plásticos e o modo como essa exposição foi aproveitada para fazer a apologia da auto-suficiência angolana, ainda que selada pela retórica da "acção civilizadora", ver Teresa Matos PEREIRA, *op. cit*., pp.256-258.

Etnográficos do Museu de Angola[1076], dirigida por António Figueira e que integrou ainda o futuro arquitecto António Campino e Albano Neves e Sousa.

De facto, quem constituiu exemplo paradigmático dessa exaltação do imaginário colonial que a propaganda soube apropriar foi Neves e Sousa, que já encontrámos como um dos responsáveis pelo *Cortejo do Trabalho Português*. Porém, com um percurso edificado "nos interstícios da relação colonial entre Portugal e Angola", a sua obra denota igualmente, como sustentou Teresa Matos Pereira, o processo de afirmação de uma identidade angolana e a "ambivalência e ambiguidade da configuração de uma imagem do colono português em África (e em Angola em particular) e os equívocos e conflitos que daí resultam"[1077].

Criado em Angola desde os sete anos de idade, formado nas Belas-Artes do Porto e membro dos *Independentes* (grupo que incluía pintores que em meados dos anos 40 haveriam de abrir caminho à estética neo-realista e ao abstraccionismo[1078]), Neves e Sousa nunca enveredou pelo cunho socialmente interventivo. Ainda que mais tarde admitisse alguma influência de Portinari e dos muralistas mexicanos, e que alguns ecos de temática social tenham perpassado a sua obra, sobretudo nas representações de musseques e episódios quotidianos ou em certos títulos (caso de *Os Contratados do Rand* ou *Formatura da Manhã*), como referiu a investigadora[1079].

Neves e Sousa regressara a África em 1941 já como desenhador integrado na referida Missão de Estudos Etnográficos do Museu de Angola. E essa vertente etnográfica e antropológica seria uma constante ao longo da sua carreira, tanto em desenho como pintura, daí resultando uma vasta produção representativa de etnias, costumes e paisagens, tão marcada pelo sentido documentalista e pelos códigos visuais da representação fotográfica de cunho etnográfico como por estereótipos,

---

[1076] *Idem*, *ibidem*, p.225.

[1077] Teresa Matos PEREIRA, *op. cit*., p.237.

[1078] Grupo heterogéneo de artistas e arquitectos da Escola de Belas-Artes do Porto, assim conhecido por organizarem as *Exposições Independentes* (realizadas de 1943 a 1950 em várias cidades do País), e do qual faziam parte, entre outros, Dordio Gomes, Abel Salazar, Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Júlio Resende, Victor Palla, Rui Pimentel (Arco), Júlio Pomar e Guilherme Camarinha. Como é sabido, alguns destes pintores – com destaque para Pomar e Pimentel - integrariam a partir de 1946 as *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, que geradas pelo movimento neo-realista constituíram uma frente artística de oposição à ditadura de Salazar. Albano Neves e Sousa nunca participou nas EGAP, mas em 1958 admitiria a influência na sua obra de Candido Portinari e dos muralistas mexicanos (referências comuns aos neo-realistas), apesar de a sua pintura de temática mais social não ser interventiva – ver Teresa Matos PEREIRA, *op. cit.*, pp.229-230.

[1079] *Idem*, *ibidem*, p.230.

exotismos e convenções da pintura europeia, que amalgamou numa "construção do imaginário imperial"[1080]. O que para o pintor se traduziria num grande êxito comercial (junto do mercado que apreciava as suas telas "realistas" mas também dos agentes da propaganda colonial) e em exposições regulares no SNI[1081].

Após duras críticas a uma deriva pelo abstracionismo que experimentou sem compreender (em geometrizações que a imprensa angolana taxou como "artesanato decorativo")[1082], Neves e Sousa, que em 1953 participou noutra campanha de levantamento gráfico em Angola[1083], dedicar-se-ia nos anos 60 e 70 à pintura de cavalete, decorações para edifícios, feiras e aviões, levantamentos com fins turísticos e publicitários, ilustração de livros e edições de postais e selos, assim contribuindo largamente para a reprodução das "fantasmagorias da África verdadeira"[1084].

Bem diferente seria o percurso de Artur do Cruzeiro Seixas (n.1920). Quando em 1954 integrou a *Exposição das Actividades Artísticas de Angola*, o pintor e poeta já tinha participado activamente nas acções e cisões do movimento surrealista lisboeta, alistara-se na marinha mercante, viajara pela Índia, Macau e África, e vivia há quatro anos naquele território ultramarino. Aí introduziu em 1953 o surrealismo com uma exposição individual em Luanda de 48 desenhos e uma folha volante, que, entre outros autores, citava Aimé Cesaire e lhe valeria uma ida à PIDE[1085].

Será, porém, com uma exposição em 1957, num velho palácio setecentista em ruínas, que Cruzeiro Seixas vai levar a cabo um "acto terrorista" que subverte os moldes habituais de exibição e recepção de obras de arte, e que vai gerar grande polémica nos meios conservadores, ao ponto de um colunista de *O Comércio de Angola* o considerar um "dalizito dos musseques"[1086]. Cruzeiro Seixas apresenta então, entre paredes queimadas e redes de pesca, um conjunto de trabalhos, de desenhos a *assemblages* e *objects trouvés* que o artista descontextualiza e

---

[1080] Ver Teresa Matos PEREIRA, *op. cit.*, p.233.

[1081] *Idem*, *ibidem,* pp.233-252. Neves e Sousa expôs no Palácio Foz (individualmente ou com outros artistas) nos anos de 1949, 1952, 1957, 1964, 1968 e 1971.

[1082] Ver Teresa Matos PEREIRA, *op. cit.*, p.232.

[1083] Que a pedido do Governador, e para estudar as possibilidades turísticas do território, envolveu recolhas de aspectos etnográficos, sinais da presença portuguesa e elementos de natureza paisagística, fauna e flora, tendo também participado nesse levantamento o escritor Ferreira da Costa e o fotógrafo Rui Pires. Ver Teresa Matos PEREIRA, *op. cit.*, p.238.

[1084] *Idem*, *ibidem,* p.201 e p.231.

[1085] *Idem*, *ibidem,* p.284.

[1086] *Idem*, *ibidem,* pp.283-288.

recontectualiza com ironia e sentido de provocação, como viu Teresa Matos Pereira - e recordem-se, a propósito, as suas conhecidas peças *L'Opresseur*, de 1951, que coloca sobre pedestal um projéctil de canhão com torneira e penacho dando ares de busto autoritário; e *Mar Português*, de 1952, que evocando o poema homónimo de Pessoa aprisiona um búzio numa gaiola de pássaro, em claríssima metáfora do estado da nação. Seixas seria defendido nos jornais pelo poeta e ensaísta Alfredo Margarido (1928-2010)[1087] - que na sequência desta polémica foi expulso de Angola -, assim se revelando, como já se escreveu, "uma camada que se esconde sob o aparente 'sono colonialista', e que mais do que espelhar aquilo que poderíamos designar por 'cultura artística', reflecte as ambiguidades do próprio sistema colonial"[1088].

Em Angola trabalhou Cruzeiro Seixas como corretor de seguros e vendedor de rádios no mato para ganhar a vida, experimentou a actividade museológica[1089] e desenvolveu o gosto pelo colecionismo. Absorveu referências, processos e sentidos da cultura africana, que (re)colheu ou documentou fotograficamente, transpondo-os numa crescente rejeição do domínio colonial que se tornaria manifesta na sua obra plástica, gráfica, objectual e poética. Regressando a Lisboa em 1964 por se recusar a pegar em armas, o pintor diria então que encontrou em África "problemas que não têm a dimensão europeia e que abrangem um mundo de realidades que só muito dificilmente a Europa pode imaginar"[1090]. Mas também afirmará, décadas depois: "*se há uma pintura minha, quero que se saiba que é tão portuguesa como a de Grão Vasco Reis ou a de Carlos Reis*"[1091].

[1087] Alfredo Margarido trabalhava então em Angola com Cruzeiro Seixas, no Fundo das Casas Económicas, depois de ter passado por São Tomé. Formado em Belas-Artes no Porto, por altura desta polémica tinha já iniciado a sua carreira literária com *Poemas com Rosas* (1953) e organizado a colectânea *Doze Jovens Poetas Portugueses* (ed.Casa dos Estudantes do Império, 1953). Regressado a Lisboa, dirigiu o suplemento literário do *Diário Ilustrado*, fez crítica literária e de artes plásticas, traduziu autores estrangeiros como Joyce, Steinbeck e Melville. Em 1964 exilou-se em Paris, onde dirigiu a revista *Cadernos de Circunstância*, fez investigação, deu aulas na Sorbonne e prosseguiu o combate contra a ditadura e o colonialismo. Entre as suas obras destacam-se ainda *Poema para uma Bailarina Negra* (1958), de inspiração surrealista, e os ensaios *Negritude e Humanismo* (1964), *Introdução ao Marxismo em Portugal* (1975), *Ensaio sobre a Literatura das Nações Africanas* (1980) e *A Lusofonia e os Lusófonos: novos mitos portugueses* (2000).

[1088] Teresa Matos PEREIRA, *op. cit.*, pp.288-294.

[1089] Trabalhou no Museu de Angola, onde exibiu uma pintura de Malangatana, o que o fez voltar a ser preso pela PIDE.

[1090] Entrevista ao *Jornal de Letras* (2/9/1964), *apud* Teresa Matos PEREIRA, *op. cit.*, p.298.

[1091] Maria Augusta SILVA, "Cruzeiro Seixas entrevistado por Maria Augusta Silva (excerto no modo áudio", s/d – em linha: www.casaldasletras.com/textos [acesso a 11/5/2015].

Nestes cruzamentos a vários níveis terá, por conseguinte, de ser colocada qualquer perspectivação da arte produzida *nas* ou *sobre as* colónias portuguesas. Tanto mais que, sendo marcadas, como vimos, por distintas intencionalidades e expressões formais, as obras destes artistas viriam a ser consideradas pela propaganda oficial como manifestações de uma mesma realidade. No álbum da visita presidencial a Angola, a propósito da referida exposição de *Actividades Artísticas* realizada em Luanda em 1954, enaltecia-se a heterogeneidade mas considerava-se o conjunto:

> "(...) profundamente homogéneo na uniformidade inspiradora de um luso--tropicalismo, em que ferve a paixão por Angola, mais ostensiva e rebarbativamente dentro do cadinho de um lusitanismo extreme. (...) A vida do espírito [em Angola] começa a reivindicar direitos, concernentes a uma realidade interior que é sempre a catapulta da projecção dos povos na vida em relação."[1092]

Com a tónica na "vida em relação" dos povos, e na sequência das dinâmicas regionais que sumariamente temos vindo a referir, voltemos então à questão dos intercâmbios e à necessidade de a historiografia dar mais atenção a certas iniciativas.

Valeria a pena estudar, por exemplo, o que se reuniu na *Exposição da Vida e da Arte Portuguesas*, organizada pela Agência Geral do Ultramar[1093] em Lourenço Marques por ocasião da visita presidencial de Craveiro Lopes a Moçambique, em 1956. Não nos deteremos aqui, por não ser esse o tema do presente trabalho, no álbum dessa visita[1094] nem no álbum respeitante à viagem que o Presidente da República efectuara, um ano antes, à Guiné e Cabo Verde[1095]. Mas cumpre dedicar algumas palavras ao que se reuniu em 1956 para exibição em Lourenço Marques.

Porque nessa *Exposição da Vida e da Arte Portuguesas* couberam, para mostrar "a vida", imagens e objectos do Portugal continental, insular e ultramarino - incluindo representações de reis e navegadores, fotografias dos aeroportos de São Tomé e da Guiné, de paisagens, monumentos e aspectos etnográficos, de danças nativas e bailados do Verde Gaio, mas também bordados e barros do Minho, filigranas, azulejos, saris da Índia e capulanas, juncos de Macau e, numa secção lisboeta, a maqueta dos blocos habitacionais da Avenida Infante Santo e o "alto painel

---

[1092] Ver *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954*, vol.I, coord. Rodrigues Matias, vol.I, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955 p.235.

[1093] Sob direcção do então agente-geral do Ultramar, Leonel Banha da Silva, e com apoio da tutela.

[1094] *Álbum Comemorativo da Viagem Presidencial a Moçambique*, S.I.: s.n., 1957.

[1095] *Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas da Guiné e Cabo Verde em 1955*, coord. Rodrigues Matias, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1956.

de [António?] Costa Pinheiro representando um casario simétrico afogado numa complicada amálgama de cores"[1096].

E para mostrar "a arte" portuguesa juntaram-se mais de 500 obras de quase 180 artistas, sete arquitectos, projectos do Gabinete de Urbanização do Ultramar, sete empresas de artes gráficas e livros de 37 editoras e instituições. Com nomes e trabalhos reunidos em catálogo próprio[1097], veja-se então como, no caso dos artistas plásticos, se congregaram várias sensibilidades estéticas e gerações, de Ezequiel Pereira (1868-1943) a Dordio Gomes (1890-1976), de Júlio Resende (1917-2011) a Lourdes Castro (n.1930) - então a concluir o curso na ESBAL e representada em Lourenço Marques com duas pinturas, um desenho e uma colagem, a artista partiria no ano seguinte para Munique com René Bertholo, Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte, fundando depois em Paris, com estes e outros artistas, o grupo KWY[1098], cujo novo realismo rasgou horizontes cosmopolitas à arte portuguesa.

Com formação superior, "discípulos de" ou autodidactas, nessa exposição da AGU se representaram, entre naturalismos, anacrónicos impressionismos e outras expressões mais ou menos relevantes, os modernismos de Almada Negreiros (com um desenho e um vitral datado de 1937 feito para a *Exposição Histórica da Ocupação*), Bernardo Marques e Mily Possoz; os retratos palacianos de Henrique Medina e Eduardo Malta; os neo-realismos de José Júlio e José Viana; o surrealismo de Cândido Costa Pinto e os imaginários de António (Lucena) Quadros (1933-1994) - pintor que por essa altura revelava em Portugal a barrista Rosa Ramalho, professor que haveria de viver 20 anos em Lourenço Marques e de aí formar novas gerações de artistas e arquitectos, ilustrador, contista, letrista e poeta d'*As Quybyrycas*, anti-epopeia desmistificante do sebastianismo que em 1972 fará, sob pseudónimo, o contraponto satírico às celebrações lusíadas dos 400 anos da morte de Camões.

[1096] Essa parte da exposição foi organizada pela Câmara Municipal de Lisboa e incluiu "fotografias coloridas expostas em 'ecrans' luminosos". Ver "Exposição da vida e da arte portuguesas organizada pela Agência-Geral do Ultramar", *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XXXII, n.º 375-376, Set-Out 1956, pp.125-143.

[1097] *Exposição da Vida e da Arte Portuguesas* (cat.), Lourenço Marques: Agência Geral do Ultramar, 1956.

[1098] Sobre o trabalho e a importância deste grupo, ver Margarida ACCIAIUOLI (coord.), *KWY, Paris, 1958-1968* (cat.), Lisboa: Centro Cultural de Belém/Assírio & Alvim, 2001. Ver também Catarina ROSENDO e Suzanne COTTER, *Um Realismo Cosmopolita: O Grupo KWY na Colecção de Serralves* (cat.), Porto: Fundação de Serralves, 2015.

Pelo ultramar, com paisagens, retratos e apontamentos quotidianos a óleo, aguarela ou desenho estiveram representados nessa selecção cerca de 30 artistas, entre os quais, Neves e Sousa, Carlos da Rocha Pereira, José Pino, Mário do Carmo, Rogério de Matos e Óscar Moreira (por Angola); Frederico Ayres, João Ayres, Bertina Lopes, Ruy Calçada Bastos, Rui Filipe e Vasco Campira (por Moçambique), e R. Chimulkar, R. Dabholkar, Ângelo da Fonseca e Ângela Trindade (por Goa).

Numa exposição que se assumia como *documentário* do Portugal "renovado" couberam ainda tapeçarias de Lima de Freitas e Maria Keil, cerâmicas de Hein Semke e Manuel Cargaleiro, um desenho de Bernardo Marques, esculturas de António Duarte, Leopoldo de Almeida, Martins Correia e Sousa Caldas, e pinturas de Alípio Brandão e Fausto Sampaio (de quem se apresentaram três telas de motivos metropolitanos). Tudo enquadrado pela figura simbólica da Pátria ("mulher de longas vestes soltas, rosto de linhas suaves, segurando em uma das mãos a espada e na outra a cruz"), o vulto do Infante D.Henrique e os versos do *Mar Português* de Pessoa[1099].

Registando uma "extraordinária afluência" e com ecos na África do Sul, nessa exposição se viu (e sugeriu) o possível fundo do Museu de Arte de Lourenço Marques[1100]. Julião Quintinha, conhecido jornalista e escritor ligado aos círculos da oposição ao regime, diria até que as províncias ultramarinas deveriam promover na metrópole certames semelhantes:

> "Este intercâmbio é necessário; e Moçambique teria muito que mostrar no que respeita ao panorama social e exótico da vida indígena; e no que se reporta à vida cultural dos núcleos europeus, impulsionada pelo sentido das Artes, Letras e Ciências, servida pela imprensa, pela rádio e outras novidades da técnica.
> Este intercâmbio é necessário – repetimos – porque *a Metrópole tem uma ideia incompleta acerca da vida do Ultramar*. E tanto mais necessário porque em Lisboa continuamos sem um moderno e vasto Museu do Ultramar, que há muito tempo devia ter sido criado e seria um precioso organismo de projecção do ultramar português não só para nacionais como estrangeiros."[1101]

Ainda que os intercâmbios culturais necessitassem de reforço e de sistematização museológica, através de soluções de compromisso com o espírito do tempo Portugal foi estruturando nos anos 50 uma política de imagem que, sem abdicar

---

[1099] Ver "Exposição da vida e da arte portuguesas organizada pela Agência-Geral do Ultramar", *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XXXII, n.º 375-376, Set-Out 1956, pp.125-126.

[1100] *Ibidem*. Ver também "Exposição da Vida e da Arte Portuguesa", *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XXXII, n.º 337, Novembro 1956, p.105.

[1101] Itálicos nossos. Julião QUINTINHA, Exposição da Vida e da Arte do Povo Português" (Notícias, Lourenço Marques), *apud Boletim Geral do Ultramar*, vol. XXXII, n.º 373, Julho 1956, pp.198.199.

da matriz, lhe modernizou o discurso. E quando em 1958 o País volta a apresentar-se no estrangeiro, a projecção que reclama é a de pioneiro do "humanismo" à escala mundial, que tem na língua e na cultura o cimento de coesão.

3.1.4 – A imagem "humanista" que se leva à *Exposição Universal e Internacional de Bruxelas* (1958)

Quando em 1958 Portugal se apresenta na *Exposição Universal e Internacional de Bruxelas* – primeira grande exposição do pós-Guerra e primeiro confronto propagandístico no contexto da Guerra Fria -, todo o discurso nacional está já centrado nos contributos para a "civilização e aproximação dos povos"[1102].

Tendo por tema *O balanço do mundo para um mundo mais humano*, a exposição, realizada de 17 de Abril a 19 de Outubro, era uma espécie de cimeira onde cada país participante ia reclamar créditos no progresso da humanidade e da tecnologia. Mas se a era do nuclear, simbolizada pelo icónico *Atomium*[1103] que então se ergueu no Parque Heysel, era o resultado mais espectacular do avanço da ciência e da técnica, não foi ao seu poder que os discursos oficiais deram protagonismo.

Humanismo, *civilização* e *progresso* foram os *leitmotiv* oficiais de todos os países participantes, em formulações retóricas e representações visuais que dificilmente escapavam à clivagem ideológica de uma época marcada pelas tensões sociais, pela corrida ao armamento e pela ameaça da bomba atómica. Assim se confrontaram em Bruxelas as duas superpotências da nova ordem mundial, EUA e URSS, que embora em pavilhões monumentais de formas e arquitecturas distintas (que não escaparam, respectivamente, aos epítetos de "carrossel de plástico" e "frigorífico"[1104]), reivindicaram pressupostos similares[1105]. Tratava-se, afinal, de uma *guerra de imagem* travada sob o signo do desenvolvimento, fosse ele traduzido em

---

[1102] *Guide Officiel Exposition Universelle de Bruxelles*, Desclée & Co, 1958.

[1103] Edifício escultórico em forma de átomo concebido pelo engenheiro André Waterkeyn e decorado pelos arquitectos André e Jean Polak, simbolizava a visão optimista do futuro e a crença no progresso técnico e científico. Pela sua popularidade acabou por ser mantido após o encerramento da exposição e tornou-se um ícone de Bruxelas. Foi restaurado já no século XXI (2004-07), e contra-se aberto ao público com uma mostra permanente sobre a Expo 1958.

[1104] Rui CARDOSO, *Exposição de Bruxelas 1958*, Lisboa: Expo'98, 1997, p.41.

[1105] Os EUA participaram com um enorme pavilhão circular de dimensões idênticas ao Coliseu de Roma (projectado pelo arquitecto E.D.Stone) e a sua representação enalteceu o "humanismo americano" e o "esforço" permanente na melhoria das condições de vida. Instalada num terreno ao lado, a gigantesca caixa de aço e vidro que funcionou como pavilhão da URSS (obra dos arquitectos Y.Abramov, A.Boretski, V.Doubov e A.Polanski) exaltava a vida dos povos soviéticos e o seu progresso cultural e económico.

propaganda pelos encantos e bens de consumo do *american way of life* ou pela orgulhosa exibição da maquete do Sputnik, o satélite artificial que no ano anterior tornara os russos pioneiros na conquista do espaço.

Com uma participação que incluía várias organizações internacionais (caso da ONU e da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço, antecessora da União Europeia) e mais de 40 países – entre os quais o Reino Unido, França, Holanda, Itália, Espanha e Brasil mas também novos estados nascidos de descolonizações[1106] -, a Expo'58 foi uma manifestação que quis afirmar-se como progressista. Tanto pelo tema escolhido como pela qualidade e arrojo de muitos dos seus edifícios, representativos quer das proezas da engenharia graças ao uso do betão armado quer da criatividade dos arquitectos e dos debates sobre a arquitectura moderna no pós-guerra. Porém, o resultado foi mais um compromisso entre tradição e modernidade do que uma ruptura com as exposições do passado: as opiniões de críticos e arquitectos dividiram-se[1107]; os conteúdos dos pavilhões nacionais pouco surpreenderam; e mantiveram-se velhas práticas como a recriação de uma cidade "antiga" para entretenimento (embora essa *Belgique Joyeuse* tivesse como contraponto um parque de atracções futurista) e o recurso à propaganda colonial.

A Bélgica, que organizou a festa para continuar a renovar Bruxelas e demonstrar a sua vitalidade[1108], montou uma secção colonial que incluía vários pavilhões dedicados a actividades económicas, um jardim tropical e o monumental Palácio do Congo Belga e Ruanda-Urundi[1109]. Onde, através de um discurso visual estruturado na fotografia e no cinema, se enalteciam políticas e resultados da acção ultramarina nos campos da ciência, educação, saúde, comunicações, turismo e criação

---

1106 Caso da Tunísia, Marrocos, Sudão e Camboja, que se apresentaram em pavilhões individuais, mas também dos países que partilharam o pavilhão árabe (Arábia Saudita, Egipto, Iraque e Líbano).

1107 A exposição foi pretexto para continuar a recuperação de algumas zonas do centro histórico e para melhorar a rede de transportes e comunicações, Ver Rika DEVOS, "Smaltz, googie and honky-tonk? Belgian architects at Expo 58 and the Atomic Style", *Proceedings of the 8th Joint Doctoral Seminar in Theory and History of Architecture*, n.º18, March 2005, pp.17-34 – em linha: https://biblio.ugent.be/record/313276 [acesso a 26/5/2014].

1108 A exposição estava inicialmente agendada para 1955, mas devido a crises políticas e financeiras foi adiada para 1958.

1109 Da autoria do arquitecto G.Riquier.

artística[1110]. Também a França, centrada nas "técnicas ao serviço do Homem", incluiu no seu pavilhão uma secção dedicada ao ultramar que ainda mantinha[1111].

Portugal não destoou neste cenário. O que exibiu em Bruxelas, como referia a brochura em francês distribuída ao público, pretendia ser:

> "(...) uma síntese do humanismo português e um resumo das riquezas espirituais e materiais da Nação. Seguindo o tema da exposição, esta representação dá a conhecer aos visitantes a revelação das aspirações de um povo no trabalho, para elevar o seu nível de vida e desenvolver os recursos de todo o seu vasto território, constituído pelo conjunto das províncias europeias, situadas na Península Ibérica, onde se encontra a capital (Lisboa), e as províncias do ultramar, dispersas pelo mundo." [1112]

A mensagem continuava a mesma das exposições anteriores: a unidade do império, o "humanismo" dos portugueses e a valorização do trabalho e do "espírito". O que mudou foi o modo de apresentação desse discurso, numa aposta visual moderna e destinada a reconfigurar a imagem externa da ditadura e do País.

Ao jovem arquitecto Pedro Cid (que tinha desenhado alguns dos blocos de habitação na Avenida EUA, em Lisboa, e viria a ser co-autor do edifício sede da Fundação Gulbenkian) foi confiado o projecto do pavilhão nacional, após concurso de arquitectura[1113]. Tendo por vizinhos a Alemanha, o Reino Unido e a Jugoslávia, a representação nacional foi então dividida em dois edifícios que, inscrevendo-se na matriz do chamado estilo internacional, pela primeira vez transpuseram para uma representação oficial elementos construtivos e estéticos que iam já marcando o território português pela mão de uma nova geração de arquitectos.

Como uma caixa de vidro e metal que revelava ao exterior quase todo o seu conteúdo – adequada à imagem de abertura e transparência que se queria fazer passar -, o maior desses edifícios (um quadrado com 50 metros de lado pontuado por grelhas em ferro e muros decorativos), acolheu a parte expositiva. Ao lado, ligado à casa-mãe por uma rampa sobre espelho de água, encontrava-se o pequeno edifício anexo destinado a restaurante, bar de degustação de café e vinho do Porto, e loja de

---

1110 *Guide Officiel Exposition Universelle de Bruxelles*, Desclée & Co, 1958.

1111 Sobre o pavilhão francês, da autoria dos arquitectos G.Gillet e P.Sonrel, ver *Guide Officiel Exposition Universelle de Bruxelles*, Desclée & Co, 1958.

1112 Tradução da autora. Ver *Portugal [Guide du Pavillon du Portugal]*, s.n., s.d.

1113 Ao qual se candidataram também projectos dos arquitectos Francisco Figueiredo, Manuel Taínha, Maurício de Vasconcelos, João José Malato, José Luís Tinoco, J.Américo d'Oliveira, Sebastião Formosinho Sanches e Rui Mendes Paula, e do engenheiro Álvaro Veiga de Oliveira. Ver José Penha GARCIA et al, "Concurso para o Pavilhão de Portugal em Bruxelas: Exposição Internacional e Universal de 1958", *Arquitectura*, n.º 57-58, Jan-Fev.1957, pp.2-26.

artesanato. Entre ambos, com grande destaque no terreno ajardinado que os envolvia, colocou-se uma estátua em bronze do Infante D.Henrique com o globo e a cruz na mão, vigorosamente moldada por Barata Feyo (segundo o projecto de um dos concursos abortados de Sagres), e que estabelecia a óbvia (e reiterada) relação entre as Descobertas e o contributo português para o progresso da humanidade.

"*Oito séculos de história ao serviço da valorização do Homem e da aproximação dos povos*"[1114] - eis o ponto de partida do discurso montado no pavilhão principal, e que algumas peças de valor patrimonial e simbólico[1115] pretendiam validar. Caso de um retrato de Vasco da Gama, ao lado do qual se escreveu que "o humanismo português representa[va] o equilíbrio da razão e da fé"[1116].

O percurso organizou-se em cinco sectores. Da *Introdução* passava-se ao núcleo das *Riquezas Espirituais da Nação*, consagrado à ciência (com destaque para o Prémio Nobel de Medicina atribuído em 1949 a Egas Moniz), técnica, educação e artes – onde se exibiam pinturas contemporâneas e livros, que paradoxalmente mas com evidente sentido político incluíam *A Paleta e o Mundo*, do ensaísta, poeta e pintor neo-realista Mário Dionísio (1916-1993), conhecido opositor do regime.

Ocupando a maior área, o núcleo seguinte era dedicado às *Riquezas Materiais da Nação*, centrando-se na evolução económica dos últimos 50 anos e enaltecendo os sectores da agricultura, pescas e indústria, as grandes obras públicas e o aproveitamento hidroeléctrico. Daí se transitava então para as *Aspirações do Povo Português*, espécie de súmula do atrás exposto ilustrada com projectos destinados ao "melhoramento progressivo do nível de vida e do bem-estar da família"[1117]. Sendo o aumento populacional apontado aqui como um exemplo de como "Portugal constr[uía] o seu futuro sobre as bases sólidas do seu glorioso passado"[1118].

O *clou* fazia-se no piso superior, em mezanino, onde foi instalado o núcleo das *Províncias Ultramarinas*. Encomendadas as decorações aos pintores Manuel Lapa e Fernando de Azevedo (que dois anos antes tinham estado em África com Marcelino

---

1114 *Portugal [Guide du Pavillon du Portugal]*, s.n., s.d.

1115 Caso do padrão do Congo, de um livro sobre construção de caravelas, de documentos da Feitoria da Flandres ou de um biombo namban. Ver *Portugal [Guide du Pavillon du Portugal],* s.n., s.d.

1116 Frase inscrita no referido núcleo. Ver fotografias de Horácio Novais sobre o pavilhão, Arquivo da Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

1117 *Portugal [Guide du Pavillon du Portugal]*, s.n., s.d.

1118 Frase inscrita no referido núcleo. Ver fotografias de Horácio Novais sobre o pavilhão, Arquivo da Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

Vespeira[1119]), e com uma parede inspirada nos desenhos tchokwé que José Redinha reunira em 1953 no álbum *Paredes Pintadas da Lunda*, a engenhosa correlação entre arquitectura e discurso político tornava esta secção coesa e visualmente omnipresente:

> "Como *finalidade das aspirações do povo português e fiel às suas tradições e às suas glórias passadas*[1120], apresenta-se a utilização dos imensos recursos dos territórios do ultramar e o melhoramento constante das condições de vida das suas populações. Os diversos aspectos da actividade dos portugueses nas províncias do ultramar são também apresentados no seu conjunto. Destaca-se uma exposição de arte indígena, com os célebres bronzes do Benim e algumas peças de raro valor, que provam quanto os portugueses sempre respeitaram os usos e costumes das populações indígenas e procuraram valorizar as suas criações artísticas, tão plenas de expressão."[1121]

Dos monumentos às paisagens naturais, da fauna e flora aos retratos de etnias, afazeres agrícolas e aldeias, tudo ali transmitia uma ideia de cooperação e assimilação pacífica, assim se procurando desacreditar os movimentos de independência e as oposições externas e internas. De igual modo, pelo que se via no piso térreo qualquer visitante julgaria que o Portugal metropolitano era um *jardim da Europa sobre o Atlântico*, como garantia a enorme tarja com rosas colocada à entrada do pavilhão.

A fotografia, à semelhança do como sucedera em Paris em 1937, ganhou relevo nesta montagem expositiva, mas agora numa lógica bem mais contida quer em termos visuais quer de afirmação ideológica. Se as palavras de ordem tinham dado lugar a inscrições discretas e só aparentemente menos politizadas, com alguns apontamentos estatísticos pelo meio, as ampliações fotográficas apresentavam-se com a força dissimulada do registo documental. Todo o articulado – obtido com recurso a painéis, vitrinas e elementos modulares - transferia, assim, o poder de persuasão para as imagens, objectos e obras de arte, ali convocados para provar a dimensão humana, a arrumação e a solidez da *casa portuguesa*.

Contrariamente ao que seria de esperar, esta representação em Bruxelas não foi entregue ao Secretariado Nacional de Informação. Seria interessante apurar porquê, mas talvez possa haver aí uma tentativa de consenso alargado para suavizar a aparência da ditadura, pois a organização esteve a cargo de um comissariado liderado pelo economista monárquico, ex-deputado e especialista em agricultura José Penalva

---

[1119] No âmbito das decorações da sucursal da Feira das Indústrias em Moçambique, sob orientação de Bernardo Marques e em que participou também o pintor e arquitecto Nuno SanPayo. Ver Teresa Matos PEREIRA, *op. cit.*, p.539.

[1120] Itálicos nossos.

[1121] *Portugal [Guide du Pavillon du Portugal]*, s.n., s.d.

Franco Frazão (2º Conde de Penha Garcia), coadjuvado pelo arquitecto Jorge Segurado e por Mário Neves, jornalista do *Diário de Lisboa*, director-geral da AIP-Associação Industrial Portuguesa e homem com experiência em propaganda[1122].

O afastamento do SNI tornara-se, de certo modo, previsível. Como já apontado por José-Augusto França, a capacidade mobilizadora do organismo da propaganda e a sua influência junto do Governo decaíram muito após a partida de António Ferro, e os seus sucessores[1123] não tiveram tarefa facilitada. Os boicotes aos salões oficiais e o mal-estar provocado por sucessivos desentendimentos sobre as representações em bienais levaram, segundo França, a que o SNI deixasse "realmente de contar no domínio das artes plásticas"[1124]. O pós-guerra alterara o cenário, trazendo outras interrogações políticas e estéticas, e toda a agitação gerada (embora com décadas de atraso) pelo neo-realismo, surrealismo e abstraccionismo teria necessariamente de se repercutir num outro relacionamento dos artistas com o poder e do poder com os artistas. A dinâmica criada pelas exposições "gerais" e dos "independentes", o aparecimento de novos espaços expositivos (entre eles, a Galeria de Março, a Pórtico e a Galeria do *Diário de Notícias*), a emigração de jovens valores rumo a escolas no estrangeiro e, sobretudo, a entrada em força da Fundação Calouste Gulbenkian no panorama artístico português esvaziariam o papel aglutinador do SNI.

De resto, essa amplitude de propostas formais e a diversidade de percursos artísticos e/ou políticos acabou por se reflectir também nas decorações dos dois pavilhões em Bruxelas. À fotografia, como referido, coube o papel principal, e ali se apresentaram trabalhos de Mário Novais, Horácio Novais, Santos de Almeida e Artur

---

1122 Mário Viçoso das Neves (1912-1999) iniciou a carreira jornalística n'*O Século*, mas foi no *Diário de Lisboa* (onde trabalhou de 1931 a 1967) que se notabilizou, com um conjunto de reportagens sobre a Guerra Civil de Espanha e o "massacre de Badajoz" perpetrado pelos falangistas. Paralelamente à sua carreira como jornalista (viria a ser um dos fundadores e diretores-adjuntos do jornal *A Capital*), formou-se em Direito pela Universidade de Lisboa e exerceu vários cargos administrativos, incluindo a chefia dos serviços de propaganda do Instituto Português de Oncologia (de que foi administrador a partir de 1938) e da Associação Industrial Portuguesa (onde ingressou em 1948 e chegou a diretor-geral, organizando e coordenando várias feiras). Após o 25 de Abril de 1974, viria a ser o primeiro embaixador de Portugal na URSS (1974-1977) e secretário de Estado da Emigração no V Governo Constitucional liderado por Maria de Lurdes Pintassilgo (1979-1980).

1123 Após a saída de António Ferro foram diretores do SNI António Eça de Queirós (1950, interino), José Manuel da Costa (1950-1955), Eduardo Brazão (1955-1958) e César Moreira Baptista (1958-1968). Em 1968 o SNI passaria a Secretaria de Estado da Informação e Turismo, que até 25 de Abril de 1974 teve como secretários de Estado César Moreira Baptista (1968-1973) e Pedro Corte Real Pinto (1973-74).

1124 José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991, p.490.

Pastor. Mas seria na pintura e na escultura que a heterogeneidade mais se revelou[1125], num equilíbrio entre figuração e abstracção que juntou artistas com experiência nestes eventos (como Roberto Araújo, Fred Kradolfer, Thomaz de Mello e Jorge Matos Chaves) a um grupo de "novos". Entre os quais se destacaram as pinturas murais de Júlio Resende e Marcelo de Morais, os painéis cerâmicos de Menez e Querubim Lapa, e uma grande escultura antropomórfica em ferro sugerindo uma família, da autoria de Jorge Vieira –que exibiu ainda a maqueta do seu *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*[1126] na exposição *50 Ans d'Art Moderne*[1127]*,* paralelamente organizada no recinto, e onde "um [quadro de] Amadeo e um [de] Botelho mal escolhidos" pelo comissariado internacional "nada informavam sobre a arte moderna portuguesa"[1128].

Com o país mergulhado em greves e manifestações de protesto pelos resultados eleitorais que colocaram na Presidência da República o almirante Américo Thomaz, assim se gorando a esperança de demissão de Salazar prometida pelo candidato oposicionista Humberto Delgado, a representação portuguesa em Bruxelas era uma projecção idílica que a realidade desmentia. Em todo o caso, não se pouparam esforços para credibilizar tal imagem. Américo Thomaz visitou a exposição a 28 de Junho, a companhia Verde Gaio actuou na Bélgica e, como complemento à exposição, o comissariado editou um luxuoso volume intitulado *Portugal – Oito séculos de história ao serviço da valorização do Homem e da aproximação dos povos*, que ao longo de 317 páginas com direcção literária de Luiz Teixeira, direcção gráfica de Bernardo Marques e fotografias de Mário Novais, Horácio Novais e Santos

1125 Além dos artistas referidos colaboraram ainda nas decorações os pintores Frederico George (também arquitecto), João Câmara Leme, Manuel Rodrigues, Sebastião Rodrigues, Eduardo Anahory e José Rocha, e os escultores António de Paiva e António Duarte. Ver *Portugal [Guide du Pavillon du Portugal],* s.n., s.d.

1126 Com uma leitura que abarcava a situação portuguesa, a maquete desta obra foi exposta na Tate Gallery e premiada em 1953 no Concurso Internacional de Escultura para o Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, promovido pelo Institute of Arts de Londres. Considerada durante décadas uma referencia da escultura nacional, só viria a ganhar carácter monumental em 1994, por encomenda da cidade de Beja.

1127 Exposição que reuniu no pavilhão denominado "Palais International des Beaux-Arts" cerca de 230 artistas de vários países, e que o critico e historiador José-Augusto França considerou um "museu quase ideal", com muitas lições sobre estética e história da arte da primeira metade do século XX mas pouca reflexão sociológica. Ver José-Augusto FRANÇA, "Cinquenta anos de arte moderna em Bruxelas", *Diário Popular*, 28/08/1958, p.1 e 9.

1128 José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991, p.491.

de Almeida reuniu ensaios de 13 personalidades[1129]. Todavia, as resistências a esse discurso abrangente sugerido pelo regime eram já muitas.

3.1.5 – "30 Anos de Cultura", Comemorações Henriquinas (1960) e resistências ao discurso oficial

Dois anos antes da representação em Bruxelas, no Verão de 1956 o SNI organizara em Lisboa a exposição *30 Anos de Cultura Portuguesa* (em balanço idêntico ao que António Ferro tinha feito pouco antes da sua saída[1130]), para ilustrar as realizações da ditadura até à data. Das edições de História e literatura aos espectáculos, da engenharia, arquitectura e urbanismo à investigação, ciências médicas, antropologia, agronomia ou turismo, essa síntese – que incluía fotografias, cartazes, peças de etnologia, *design* de mobiliário, obras de arte antiga e contemporânea, e teve programa paralelo de teatro, cinema e conferências[1131] - fora inaugurada pelo Presidente Craveiro Lopes e documentada fotograficamente[1132].

Engenhosamente apresentada no roteiro que a acompanhou pela negativa – *não pretenderia* ser uma exposição *sistemática*, *histórica*, *iconográfica*, *orgânica*, *estatística*, *exaustiva* nem *crítica*[1133] -, é claro que se tratava de uma exposição ideológica. Se dúvida houvesse bastava ver a *Sala do Pensamento*, onde se destacavam a evocação religiosa de Fátima, a maquete da estátua da *Soberania* modelada por Leopoldo de Almeida para a *Exposição do Mundo Português*, e um painel decorativo (idêntico ao Portugal *do amanhã* figurado em 1939 em Nova Iorque) que ao centro ostentava as "grandes certezas" da Revolução Nacional, definidas por Salazar num famoso discurso já com duas décadas: "*Não discutimos a*

[1129] Sobre aspectos da vida nacional, escreveram: Orlando Ribeiro (geografia); Mendes Correia e Damião Peres (história); Hernâni Cidade (língua e cultura) Luis F. Trigueiros, Diogo de Macedo e João de Freitas Branco (artes); A.J.Motta Veiga e F. Pereira de Moura (organização do trabalho e economia), Adriano Moreira e Sarmento Rodrigues (Portugal ultramarino).

[1130] Ver António FERRO, *Catorze Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma Exposição*, Lisboa: SNI, 1948.

[1131] "Espectáculos de teatro e cinema e conferências integrados nas celebrações dos '30 anos de cultura portuguesa", *Diário Popular*, 1/6/1956.

[1132] A exposição esteve patente em Lisboa de 2 de Junho a 29 de Julho de 1956, reabrindo depois em Outubro, e foi fotografada por Mário Novais – ver em linha: https://www.flickr.com/photos/biblarte/2737988365 [acesso a 7/2/2014]. Nota: neste acervo disponibilizado na Internet pela Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian inclui-se uma imagem que não pertence a esta exposição, mas à "Sala do Renascimento" da *Exposição Henriquina* de 1960.

[1133] Ver *Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa 1926-1956*, Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional, 1956.

família; não discutimos o trabalho; não discutimos a autoridade, não discutimos a pátria; não discutimos Deus"[1134]. Houve quem visse bem o cinismo dessa exposição.

Logo no dia da inauguração o jornal *República*, vespertino de pendor socialista e grande circulação, publica em primeira página o devido esclarecimento:

> "Lemos a propósito da exposição '30 anos de cultura' que 'o critério que presidiu à sua elaboração fez descer barreiras, anulou qualquer indício que pudesse haver de exclusivismo político ou partidário, reunindo-se obras provenientes de todos os sectores.
> Na aparência esta afirmação está certa, pois ao lado de obras de Oliveira Salazar, Fezas Vital e outros, encontram-se as de Soeiro Pereira Gomes, Abel Salazar, Bento de Jesus Caraça, Rui Luís Gomes, etc. (...) Seria demasiada ingenuidade afirmar-se que esta exposição não tem uma intenção política imediata e é organizada em moldes de larga e franca participação. (...) Neste caso impõe-se um esclarecimento acerca da legislação em vigor nesse campo: é que uma obra, seja de quem for a propriedade da edição, mas vendida avulsa ao público, poderá ser utilizada, sem qualquer restrição, pelo proprietário do exemplar para os fins que julgar convenientes."[1135]

Ao denunciar a inclusão de personalidades emblemáticas da oposição (nomeando até membros ou simpatizantes do Partido Comunista Português, todos autores ligados ao neo-realismo e, à excepção de Rui Luís Gomes, entretanto já falecidos), o jornal esperava que "*um mundo de fantasia não [viesse a ser] construído com base no desconhecimento do público*"[1136]. Dois dias depois, e também na primeira página, o mesmo jornal publica um longo artigo do advogado e ex-preso político Vasco da Gama Fernandes, que além daquelas figuras refere ainda o neurologista e Prémio Nobel da Medicina Egas Moniz (falecido no ano anterior) e os influentes escritores Ferreira de Castro (1898-1974), Alves Redol (1911-1969) e Aquilino Ribeiro (1885-1963), sublinhando o denominador comum a todos esses escritores e homens de ciência: "*o seu amor à livre expressão do pensamento e a sua raivosa independência intelectual, a raiz viva do seu inconformismo. Homens do seu tempo, todos eles – os mortos e os vivos – estão colocados em posição de não oferecer dúvidas sobre a sua conduta cívica e as suas obras de uma maneira geral expressam um estilo de vida, que filha* [sic] *o seu destino na tradução da angústia humana, na valorização da inteligência, no primado do Espírito*"[1137].

[1134] Citamos aqui apenas os "slogans" utilizados na exposição. Para a versão completo, ver António de Oliveira SALAZAR, "As grandes certezas da Revolução Nacional", discurso proferido em Braga a 26/5/1936, *Discursos (1935-1937)*, vol. II, Coimbra: Coimbra Editora, 1937, p.130.

[1135] S.n., "30 anos de cultura", *República*, 2/6/1956.

[1136] *Ibidem*.

[1137] Vasco da Gama FERNANDES, "Cultura", *República*, 4/6/1956.

Não só o regime não se transformara - e isso mesmo o viriam a demonstrar as eleições presidenciais de 1958 - como, sob uma maquilhada abertura cultural se afirmavam as mesmas traves mestras definidas por Salazar. De resto, é sintomático que a propósito de *30 Anos de Cultura Portuguesa* se tenha editado *Mundo Português - Imagens de uma Exposição Histórica*, um álbum pronto há anos mas cuja publicação o então director do SNI, Eduardo Brazão, justifica para "*relembrar a uns, e revelar a outros que nasceram há pouco para a vida, o que foi a [exposição] de 1940*"[1138].

Quando em 1960 se organizam na metrópole e no ultramar as grandiosas Comemorações Henriquinas, assinalando os 500 anos da morte do Infante D.Henrique "sob a égide e inspiração de Salazar"[1139] e tendo por bandeira simbólica a Cruz de Cristo[1140] hasteada em todos os edifícios públicos, esperava-se que daí resultassem "lições plenamente actuais (...) para enfrentar os problemas"[1141] entretanto surgidos.

Decretadas em 1954[1142] e confiadas a uma Comissão Nacional e Executiva - liderada pelo presidente da Academia Portuguesa de História, jurista, diplomata e ex-ministro da Instrução e dos Negócios Estrangeiros José Caeiro da Mata (1877-1963) -, essas comemorações realizam-se já num momento crítico em que o regime se esforça por demonstrar a inalienável unidade do império. As palavras de Caeiro da Mata na cerimónia de encerramento das festividades sintetizam o espírito que as orientou:

> "(...) neste momento de desorientação e de dúvida em que, sobre todas, avulta a grande tragédia da vida ultramarina, Portugal, cidadela da ordem cristã, governado por um homem genial – Salazar – fixou o seu caminho e o seu destino e não quer retroceder. Nunca nos deixaremos paralisar pelo receio de um porvir obscuro, nem nos intimidarão os ataques, por mais violentos, contra a unidade nacional. (...) Que todos saibam, - começando por certos agentes da conspiração anti-ocidental – que Portugal, semeador e propulsor da civilização, pode afirmar à face do mundo que os povos de além-mar são associados, com eles solidário na próspera como na adversa fortuna, unidos por um íntimo parentesco espiritual, e que não renunciará nunca à posição que assumiu quanto a esses territórios do Ultramar, que estão dando neste momento, e mais uma vez, um magnífico exemplo de elevada compreensão e de inquebrantável lealdade."[1143]

[1138] Eduardo BRAZÃO (prefácio, datado de 10 de Maio de 1956), *Mundo Português – Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa: Edições SNI, 1956.
[1139] S.n., "As Comemorações Henriquinas terminaram hoje na Batalha", *Diário de Lisboa*, 13/11/1960.
[1140] Decreto-Lei n.º 42.837, de 9 de Fevereiro de 1960.
[1141] *Ibidem*.
[1142] *Ibidem*.
[1143] Discurso de Caeiro da Mata, *apud* "As Comemorações Henriquinas terminaram hoje na Batalha", *Diário de Lisboa*, 13/11/1960.

A "lealdade" ultramarina de que falava Caeiro da Mata assumiria, de resto, várias formas. Incluindo o financiamento da versão definitiva do monumento aos Descobrimentos em Belém[1144], inauguração de padrões comemorativos em Macau e no estado da Índia, e envio de delegações de jovens para cerimónias, torneios desportivos e acampamento internacional promovido pela Mocidade Portuguesa.

Entre 4 de Março e 13 de Novembro (datas de nascimento e morte do Infante D.Henrique), com *Te Deum* nos Jerónimos a abrir as comemorações e missa solene com romagem ao túmulo do homenageado no Mosteiro da Batalha a encerrá-las, o programa foi extenso: colocação de réplica do padrão de Diogo Cão em Santa Apolónia, Lisboa; inauguração da renovada Casa do Infante, no Porto [1145]; remodelação da frente marítima e reparação das muralhas de Lagos; missa e iluminações em Tomar; descerramento de bustos e placas em várias localidades; cortejos cívicos, emissão de selos postais e moedas (ainda que com falsificações à mistura[1146]); marinhas "amigas" no Tejo e regata comemorativa[1147], recepções, fogos de artifício, sinos a repique, publicações[1148], conferências, uma exposição histórica na Torre de Belém e o Congresso Internacional de História dos Descobrimentos com

[1144] Ver Decreto-Lei n.º 41.517, de 3 de Fevereiro de 1958, que no âmbito do plano de valorização da Praça do império e da zona marginal de Belém instituiu a construção em materiais definitivos do monumento dos Descobrimentos, segundo o modelo criado em 1940 para a *Exposição do Mundo Português*, fixando em 18 mil contos os trabalhos de construção desse monumento e arranjos exteriores, a suportar pelo orçamento Geral do estado (6.000 contos), Câmara Municipal de Lisboa (5.000 contos), Fundo de Desemprego (4.000 contos) e províncias Ultramarinas (3.000 contos).

[1145] Sobre este assunto ver Alexandra Lage Dixo SOUSA, *Casa do Infante / Intervenções*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

[1146] Ver "Foi descoberta em Estremoz uma falsificação de moedas do centenário henriquino e estão presos os seus autores", *Diário de Lisboa*, 4/3/1960.

[1147] Além da Marinha Portuguesa estiveram representadas forças navais do Brasil, Espanha, Estados Unidos, Argentina, Canadá, Dinamarca, França, Itália, Holanda, Alemanha, Inglaterra, Suécia e União Sul Africana, cujas guarnições desfilaram também pela Avenida da Liberdade; a regata contou com a participação de escolas náuticas de sete países. Ver "Comemorações Henriquinas", *Revista Municipal – Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, ano XXI, n.º 86, 3º trimestre de 1960, pp.15-18.

[1148] Com destaque para a *História dos Descobrimentos Portugueses* segundo Damião Peres (1889-1976), integrada na "Colecção Henriquina" editada pela Comissão para as Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D.Henrique, que entre outros publicou trabalhos de Vitorino Nemésio, Armando Cortesão, Costa Brochado e Quirino da Fonseca. Pela mesma altura se publicou também *Portugalia Monumenta Cartographica*, de Armando Cortesão e Avelino Teixeira da Mota, bem como várias edições fac-similadas relacionadas com a Expansão.

intervenção de Gilberto Freyre. O plano de actividades "chegou a tornar-se esgotante" [1149], como admitiria até uma publicação de carácter oficial.

À *Exposição Henriquina* cumpre dar aqui um pouco mais de atenção, porque nesse extraordinário discurso visual se introduziram em Portugal modos de expor que ainda permanecem actuais. Pela mão de Frederico George (1915-1994; experiente arquitecto, pintor e professor universitário que já colaborara com Manuel Lapa na *Exposição do Mundo Português* e participara nas decorações da representação de 1958 em Bruxelas) e do seu discípulo Daciano da Costa (1930-2005; que viria a tornar-se o mais importante e completo *designer* português do século XX), o que se apresentou foi uma "tentativa de evocação histórico-artística da epopeia dos Descobrimentos"[1150], que, à falta de espécies henriquinas a expor, apostou tudo na experiência sensorial dos visitantes.

A concepção arquitectónica dinâmica (que tirava partido de um imenso pé direito utilizando rampas, degraus e geometrizações volumétricas de paredes e coberturas), a iluminação directa e indirecta de efeitos dramáticos e uma instalação sonora que combinava apontamentos musicais e a locução de poemas de Pessoa[1151] constituíam, por si, uma novidade em relação a tudo quanto até então se vira em Portugal em matéria de exposições organizadas pelo regime. Colocando, assim, o País a par do *design* de exposições que desde os anos 20 e 30 se desenvolvia no Ocidente.

Acresce ainda que a referida escassez de peças do período henriquino implicou o recurso a outras soluções, nomeadamente o uso de reproduções (de instrumentos náuticos ou armas, por exemplo) com base em figurações da época, e, claro, um maior protagonismo da componente artística e de certos tesouros nacionais cuidadosamente escolhidos e exibidos. Depurado e criativo, esse dispositivo cénico fez da *Exposição Henriquina* um modelo bem conseguido de articulação entre a objectualidade histórica, o discurso comemorativo, o dramatismo e fluidez do espaço e o corpo do espectador, conduzido num percurso com grande sentido de ritmo.

[1149] "Comemorações Henriquinas", *Revista Municipal – Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, ano XXI, n.º 86, 3º trimestre de 1960, p.16.

[1150] Caeiro da MATA, "Prefácio", *Exposição Henriquina* (roteiro), Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D.Henrique, 1960, s.p.

[1151] A instalação eléctrica e decorativa esteve a cargo do engenheiro José Carlos Santos, a instalação sonora foi da responsabilidade de Jorge Santos. Francine Benoit foi a consultora musical e o actor Carlos Wallenstein fez a locução. Refira-se ainda que a coordenação das legendas foi de João Cutileiro. Ver *Exposição Henriquina* (roteiro), Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D.Henrique, 1960, p.14.

Com acesso junto ao claustro do Museu de Arte Popular, sete salas dos pavilhões de Belém[1152] evocavam o período entre reinados de D.João I e D.Manuel I, para apresentar o povo português como "iniciador da idade moderna"[1153]. Transposta a recepção, onde se exibiam âncoras do século XV, um bloco de pedra de Sagres e uma pintura de Manuel Lapa sobre *O Génio Universalista do Povo Português*, a *Sala da Introdução* apresentava uma pintura de Júlio Resende alusiva à Tomada de Ceuta, um grupo escultórico de António Lagoa Henriques representando D.João I a armar os filhos cavaleiros e um vitral de Augusto Gomes com a árvore genealógica do Infante, por entre evocações da Batalha de Aljubarrota, do casamento de D.João I com Filipa de Lencastre e brasões. Na *Sala da Iconografia do Infante* estavam os painéis de S.Vicente, o testamento do Infante, a máscara da sua estátua jacente na Batalha e o "retrato psicológico" dado pela legenda do túmulo de Gonçalo de Sousa (alferes-mor e comendador-mor da Ordem de Cristo) e pelo excerto d'*O Leal Conselheiro* (escrito em 1433-1438 pelo rei D.Duarte) sobre o ambiente familiar na casa de D.João I.

A cargo do pintor, cenógrafo de cinema e publicitário Roberto Araújo (1908-1969), já com larga experiência em exposições do Estado Novo[1154], ficou a *Sala do Mar Tenebroso*, que mergulhada quase em escuridão vivia dos efeitos sonoros e da iluminação, "a luz negra, [de] uma montagem baseada no conhecimento do mundo no começo do séc. XV"[1155]. Seguia-se a *Sala das Envolventes*, de ondulantes paredes vermelhas como mostra uma fotografia de época, dominada pela Tapeçaria de Pastrana[1156] representando a Tomada de Arzila, um baixo-relevo e uma enorme cruz de *plexiglas* da autoria de Jorge Vieira e uma pintura de Maria Luísa Bastos, que a par de reproduções de iluminuras, livros coevos e bandeiras procurava mostrar como a obra do Infante fora fruto de várias condicionantes nacionais e internacionais.

[1152] A poente do Espelho de Água, entre o caminho de ferro e o Tejo. Ver "Evocação do ambiente da época dos Descobrimentos numa notável exposição" e "A exposição histórica em Belém", *Diário de Lisboa*, 9/8/1960.

[1153] *Exposição Henriquina* (roteiro), Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D.Henrique, 1960, p.14.

[1154] Como vimos já ao longo deste trabalho, Roberto Araújo colaborou, nomeadamente, nos cartazes da representação nacional à *Exposição Internacional de Paris* (1937), na *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), na *Exposição do Mundo Português* (com grande destaque na Secção Colonial) e no pavilhão português na *Exposição Internacional de Bruxelas* (1958). Recorde-se que criou também os cenários para filmes como *O Pai Tirano* (1941, de António Lopes Ribeiro) e *O Pátio das Cantigas* (1942, de Francisco Ribeiro), e foi co-fundador da agência de publicidade Belarte.

[1155] *Exposição Henriquina* (roteiro), Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D.Henrique, 1960, p.21.

[1156] "Uma das mais decorativas tapeçarias originais de Pastrana" - *ibidem*, p.22.

Para a *Sala do Infante* pintara Fred Kradolfer representações da *Vitória sobre o Atlântico* e do *Regresso da Guiné*, e aí se reproduziam a bandeira hasteada em Ceuta em 1415, armas dos combatentes e instrumentos de navegação, modelos de caravelas e de cartas de marear, um diorama sobre os regimes de ventos, uma réplica da imagem de Nª Srª do Vale (A Portuguesa) e evocações das colonizações da Madeira e Porto Santo. A apoteose fazia-se na *Sala do Renascimento*, com um mapa--síntese dos Descobrimentos, de forma semi-circular e de grandes dimensões e efeito, assinado pelo pintor Alfredo Le Mattre de Carvalho e que dominava o espaço onde também se exibiram a Custódia de Belém, biombos Namban, o altar levado por Vasco da Gama numa viagem à Índia, marfins do Benim e peças de arte indo-europeia. Assim se resolvendo o tema do intercâmbio entre Portugal e várias regiões do mundo. Quanto à última sala, dedicada à cartografia, ficou a cargo do historiador Damião Peres e do capitão-tenente Avelino Teixeira da Mota, que haviam já publicado quatro dos cinco volumes de *Portugaliae Monumenta Cartographica*, e que para a *Exposição Henriquina* (de que foram consultores históricos), seleccionaram alguns originais portugueses e versões fac-similadas de mapas conservados no estrangeiro.

Não surpreende, perante o resultado plástico desta exposição (considerada até "quase simbólica" por ter feito a charneira entre o *design* moderno de Frederico George e o *design* contemporâneo de Daciano da Costa[1157]), que Frederico George e Daciano da Costa voltassem a assinar os pavilhões nacionais na *Exposição Comemorativa do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro* (1965) e na *Exposição Universal de Osaka* (1970)[1158]. Nesta última fazendo equipa com o antropólogo e futuro diplomata José Cutileiro, que coordenou o programa, e chamando a colaborar, entre outros, Thomaz de Mello (Tom), os escultores António Duarte e Jorge Vieira, o cineasta Fernando Lopes e o *designer* António Garcia (que para ali concebeu a célebre cadeira articulada *Osaka*, o equipamento para o café e os selos postais).

[1157] Maria João BALTAZAR, "Exposição Henriquina (1960)", 14/1/2015 – em linha: http://designportugues.pt/pt/arquivo/exposicao-henriquina-1960 [acesso a 2/9/2015].

[1158] A *Exposição Universal de Osaka*, inaugurada a 14 de Março e encerrada a 13 de Setembro de 1970, foi a primeira exposição do género realizada na Ásia, teve por tema "Progresso e Harmonia da Humanidade" e foi visitada por 65 milhões de pessoas. Sobre a participação portuguesa nesta exposição e na exposição do IV Centenário do Rio de Janeiro, ver Ana Sofia Costa PESSOA, *Zeitgeist – o Espírito do Tempo. António Garcia – Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006, em particular pp.31-44. Ver também Miguel FONTOURA, *Osaka 1970*, Lisboa: Parque Expo'98, 1997.

Essa representação em Osaka repartiu-se por dois edifícios – o restaurante e o pavilhão propriamente dito, dominado pela pirâmide oblíqua do seu corpo central revestido a folha de cobre, em evocação de velas e catedrais, onde se desenvolviam duas secções: a histórica, que exibiu um biombo Namban e incidia nas seculares relações de Portugal com o Japão e na "fusão étnica e cultural dos portugueses" enquanto elemento expressivo e simbólico[1159]; e a secção dedicada ao "Portugal de Hoje e de Amanhã", pontuada por fotografias e audiovisuais, numa Expo marcada já pela grande sofisticação tecnológica e sobre a qual se montou uma curta-metragem que não fez jus ao que lá se viu[1160].

Voltando às Comemorações Henriquinas, refira-se que Salazar tinha decretado feriado nacional a 4 de Março de 1960, data do arranque das comemorações, em todos os territórios do continente, ilhas e ultramar, "para que o maior número de portugueses [pudesse] tomar parte nessas solenidades"[1161]. Não cabe aqui avaliar se a adesão foi a que o ditador ambicionava, nem se chegou a ser necessário acolher forasteiros em casas particulares, como também previa, quando fez sair a portaria[1162] que isentava de impostos e taxas os cidadãos de certos concelhos que oferecessem hospedagem. Mas cabe falar do ponto culminante dessas celebrações.

É sabido que a obra mais simbólica legada pelas Comemorações Henriquinas foi a versão definitiva do monumento-padrão em Belém, que para a *Exposição do Mundo Português* tinha sido criado. A decisão fora anunciada em Decreto-Lei dois anos antes[1163], colocando ponto final no arrastado processo do monumento destinado ao promontório de Sagres – recorde-se que em 1954 tinha sido aberto novo concurso

---

[1159] Frederico George, memória descritiva, "Exposição Universal de Osaka", *apud* Ana Sofia Costa PESSOA, *op. cit.*, p.37.

[1160] Com material filmado por uma equipa cinematográfica, António Lopes Ribeiro assinou *Portugal na Expo'70*, cujo interesse advém mais do registo documental: "*razoavelmente superficial, Portugal na Expo'70 limita-se a recolher imagens da gigantesca exposição, viajando ora de teleférico ora de mono-rail. A arquitectura vanguardista aí apresentada merecia oura atenção, menos preguiça. Quanto ao pavilhão de Portugal, embora percorrido na íntegra, também não lhe é prestado um olhar que sublinhasse o que de mais relevante lá ocorria (a estátua de António Duarte, o baixo-relevo de Correia Martins, a escultura de Jorge Vieira), antes se procura, moderadamente embora, uma ênfase nacionalista às vezes ridícula*" – Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa: Caminho, 1989, pp.309-310.

[1161] Decreto-Lei n.º 42.837, de 9 de Fevereiro de 1960.

[1162] Portaria n.º 17.601, de 20 de Fevereiro de 1960.

[1163] Decreto-Lei n.º 41.517, de 3 de Fevereiro de 1958.

de arquitectura, desta vez internacional, mas em lugar dessa obra procedeu-se aí a restauros do edificado[1164] e à remodelação da frente marítima.

Assim foi erguido com ossatura em betão e cantaria de pedra rosal de Leiria o Padrão dos Descobrimentos, que por morte de Cottinelli Telmo ficou sob orientação do arquitecto António Pardal Monteiro (n.1928-2012), também autor dos interiores. As 33 figuras em calcário de Sintra (navegadores, reis, príncipes, cronistas, homens das Artes e das Ciências que o Infante lidera, à proa, na altivez dos seus nove metros), modelou-as Leopoldo de Almeida com o auxílio dos escultores Domingos Soares Branco e António Santos. Ficando o arranjo da zona envolvente a cargo de Cristino da Silva, autor ainda do projecto do mosaico com o mapa mundo e rosa-dos-ventos na esplanada adjacente, oferecidos pela República da África do Sul no âmbito dessas comemorações. Estava finalmente concluído o "relicário da nossa epopeia marítima"[1165], caravela de 50 metros que de proa ao Tejo se faz aos tempos.

A espada com a Cruz de Avis que a toda a altura da entrada do Padrão "simboliza a força das armas e a fé cristã"[1166] ligava-se assim, na margem norte do rio, à glorificação do Cristo-Rei que um ano antes se inaugurara na margem sul, em agradecimento pela paz durante a II Guerra Mundial e demonstração de fé. Sonhado pelo Cardeal Patriarca António Cerejeira desde que em 1934 vira o Cristo Redentor do Rio de Janeiro, financiado por angariação de fundos e construído entre 1952 e 1959, esse monumento - pedestal com a imagem de Cristo que "abraça" Lisboa, projecto do arquitecto António Lino, do engenheiro Francisco de Mello e Castro e do escultor Francisco Franco – terá sido inaugurado perante 300 mil pessoas[1167], em cerimónia que juntou as mais altas figuras do Estado e do clero e que teve bênção do Papa João XXIII enviada por mensagem rádio.

[1164] Ver José Guilherme ABREU, "Sagres' Saga. Monument and Landscape, or Landscape as Monument?", *CITAR – Journal of Science and Technology of the Arts*, Porto: Portuguese Catholic University, vol. 4, n.º 1, 2012, pp.11-25 – em linha: http://artes.ucp.pt/citarj/issue/view/4/showToc [acesso a 11/2/2014]. Ver também José Guilherme ABREU, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, texto policopiado, tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2006, pp.667-736.

[1165] Ver *O Padrão dos Descobrimentos – Belém - 1960* (brochura), Lisboa: Ministério das Obras Públicas/Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, 1960, s.p.

[1166] *Ibidem*.

[1167] Para uma síntese desse processo e da inauguração, ver "História do Santuário Nacional de Cristo Rei" – em linha: http://www.cristorei.pt/aboutus.aspx [acesso a 20/2/2014].

A 9 de Agosto de 1960, com a pompa que a circunstância impunha, o Padrão de Belém era então inaugurado pelo Presidente Américo Thomaz, e pelo seu homólogo brasileiro Juscelino Kubitschek, de visita ao País. Mas nessa presença, que Portugal saudou e o Brasil criticou, viu logo Eduardo Lourenço (e escreveu-o num jornal brasileiro) a grave "caução do colonialismo" por parte da "antiga colónia":

> "O maquiavelismo patriótico de Salazar sabe muito bem o que faz. Representante de uma Nação que por mal dos seus pecados não é acidental mas essencialmente colonialista, a única no mundo tão tragicamente conforme a essa vocação que no momento exacto de duvidar dela a exalta com um frenesi que toca as raias da loucura e da grandeza, Salazar quis administrar aos olhos do mundo a prova que o nosso colonialismo é de essência positiva e radicalmente diferente dos outros. Mas quem gabaria a noiva? A antiga colónia, a colónia-tipo, o prodigioso Brasil que tomaria jubilosamente o Boeing para vir proclamar a um mundo apaixonado e injusto a grandeza única da obra portuguesa. Não é como democracia, não é como nação irmã que o Brasil tem uma relação directa com os fins visados pelas famigeradas 'Comemorações', é como 'antiga colónia', que os portugueses trazem todos na lapela da alma como a mais exaltante das flores."[1168]

De facto, nesse ano de 1960, e coincidindo com as Comemorações Henriquinas, era criada na Tunísia a Frente Revolucionária Africana para a Independência Nacional das Colónias Portuguesas, Agostinho Neto era preso em Luanda e as manifestações em seu apoio seriam violentamente reprimidas, e em Moçambique deu-se a revolta de Mueda. Enquanto isso, na metrópole, sucediam-se as greves e os protestos, e Álvaro Cunhal e outros comunistas escapavam da cadeia de Peniche. 1961, o *annus horribillis* de Salazar e do regime vai começar em Fevereiro com o assalto à cadeia de Luanda, prossegue em Março com os massacres da UPA no Norte de Angola e o início da guerra colonial, e chega a Dezembro, após anos de atentados nacionalistas, com a Integração da Índia Portuguesa na União Indiana.

As oposições portuguesas, que depois da candidatura de Humberto Delgado às Presidenciais de 1958 iam simultaneamente separando águas e congregando esforços, reforçam a contestação. De um grupo de inconformados sairá então um abanão de consciências, com a criação em Janeiro de 1963 de *O Tempo e o Modo-Revista de Acção e Pensamento*. "Prenúncio claro de que se preparava uma mudança radical na

[1168] Eduardo LOURENÇO, "Brasil: caução do colonialismo português", *Do Colonialismo como Nosso Impensado*, org e pref. Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, Lisboa: Gradiva, 2011, pp.29-30. Este texto de Eduardo Lourenço foi originalmente publicado em 1960 no jornal *Portugal Livre*, de São Paulo, e republicado em 1976 no livro do mesmo autor *O Fascismo Nunca Existiu*.

vida portuguesa"[1169], nessa publicação se juntaram católicos, agnósticos, jovens das greves académicas e intelectuais de outra geração que haviam sido "vítimas" tanto do regime como do PCP, que "dominavam e fiscalizavam a opinião pública e a produção académica, ensaística e cultural que se publicava"[1170]. Fundada e dirigida pelo advogado e romancista António Alçada Baptista (1927-2008) e com linha gráfica do pintor José Escada (1934-1980, um dos fundadores do grupo KWY), pela *Tempo e o Modo* vão passar, em várias fases e não sem atritos, figuras que marcaram e marcariam esses últimos anos da ditadura e do império, algumas das quais a caminho dos mais altos cargos culturais e políticos[1171].

Com uma engenhosa "nota de redacção" a desculpar a troca de textos, em Maio/Junho de 1964 publica essa revista, num número especial sobre "A Europa Entre as Duas Guerras", um suposto excerto de romance inédito do filósofo, escritor e tradutor Manuel dos Santos Lourenço (1936-2009). E nesse hipotético "diário imaginado de um combatente", entre metafóricas citações literárias, se abordava, sem que a Censura o tenha percebido, não as guerras mundiais mas a guerra colonial. Pela perspectiva de um autor que tinha sido oficial miliciano, ali se descreve a viagem de navio, o "período de trevas exteriores e interiores", o "caminho para o silêncio", a "tortura (...) praticada sobre os prisioneiros" e a noção de que "a guerra estivesse perdida", embora sabendo que "*nestas literaturas e nestas guerras fica sempre muito por dizer, fica sempre quase tudo por dizer*"[1172]. A guerra tinha chegado à Guiné há pouco mais de um ano, e dali a meses haveria de alastrar a Moçambique.

A retórica oficial, como de seguida veremos, estava já também noutros moldes a ser colocada em xeque por artistas, cineastas e escritores.

[1169] Guilherme d'Oliveira MARTINS, "*O Tempo e o Modo*. Dos sinais dos tempos e dos seus modos", *O Tempo e o Modo – Antologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Nacional de Cultura, 2007 [1ª ed. 2003], pp.9-23.

[1170] Vasco Pulido Valente, *apud* Guilherme d'Oliveira MARTINS, *op. cit.*, p.21.

[1171] O grupo fundador foi constituído por Alçada Baptista, João Bénard da Costa, o poeta Pedro Tamen, cónego António dos Reis Rodrigues, Nuno Cardoso Peres (Frei Mateus Peres), o escritor Nuno de Bragança, o arquitecto Nuno Portas, Luís Sousa Costa, Helena e Alberto Vaz da Silva. Manuel dos Santos Lourenço, Cristovam Pavia, José Escada, Manuel de Lucena, José Domingos Morais, Duarte Nuno Simões e Mário Murteira. Publicada até 1977, a revista contou com a colaboração, entre muitos outros, de Eduardo Lourenço, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, António Pedro, José-Augusto França, Mário Dionísio, Oscar Lopes, Adérito Sedas Nunes, Manuel Poppe, Ruy Belo, António-Pedro Vasconcelos, Vasco Pulido Valente, Mário Soares, Salgado Zenha, Jorge Sampaio, João Cravinho e Mário Sottomayor Cardia.

[1172] Manuel dos Santos LOURENÇO, "Elogio de alguma literatura de entre duas (guerras)", *O Tempo e o Modo*, n.º 16-17, Maio-Junho 1964, pp.179-184.

3.2 - O avesso do espelho: retratos de uma nação sem pose

Apesar do esforço da propaganda para sustentar após a II Guerra Mundial a imagem idílica do Portugal salazarista e do progresso da nação pluricontinental, as contra-imagens não se fizeram tardar e assumiram registos diferenciados. Entre a acusação directa e a interpelação mais ou menos velada, esses retratos – porque de representações do País se trata, afinal -, funcionaram como irrupções de realidade que minavam o discurso oficial e os silenciamentos (quando não mesmo apagamentos) que a máquina da ditadura impunha para manter o *status quo*.

Ainda em 1947 o capitão Henrique Galvão, então Inspector Superior da Administração Colonial e deputado por Angola, assinava um relatório demolidor sobre os *Problemas Nativos nas Colónias Africanas*, acusando o regime de Salazar de promover o trabalho forçado da população negra, de compactuar com as "injúrias físicas", abusos e degradação das condições de vida dos nativos, e de fechar os olhos à corrupção e interesses pessoais que viciavam a administração colonial. A pretexto da necessidade de mão-de-obra, sob a máscara de uma produção legislativa que não se aplicava e perante a ineficiência dos serviços de assistência, afirmava Galvão, fomentava-se a crueldade no recrutamento e no trabalho, a decadência física do povo e a consequente "hemorragia demográfica" nesses territórios[1173].

Entregue em sessão secreta da Assembleia Nacional mas utilizado no ano seguinte pelo autor numa interpelação directa ao Governo e mais tarde distribuído clandestinamente[1174], esse relatório fez de Galvão um inimigo declarado do regime, que haveria de o prender em 1952 sob a acusação de comunismo e de o condenar por práticas subversivas, num julgamento que daria ainda mais visibilidade ao réu. Colonialista e anti-comunista convicto, Galvão tornara-se entretanto um anti--salazarista feroz[1175], envolvendo-se em conspirações oposicionistas e campanhas eleitorais[1176], e advogando para Portugal uma democracia representativa e para as

[1173] Ver Henrique GALVÃO, *O Assalto ao "Santa Maria"*, Lisboa: Edições Delfos, 1974, pp.87-106. Recorde-se que esta obra foi publicada em inglês, em 1961, com o título *My Crusade for Portugal*.

[1174] *Idem*, *ibidem,* pp.108-109.

[1175] Recorde-se a virulenta *Carta Aberta ao Dr.Salazar* (1959), apelidando o ditador de "Manholas Júnior", cujas primeiras edições foram apreendidas e proibidas, e que no ano seguinte seria publicada em Caracas pelo Movimento Nacional Independente.

[1176] Colaborou activamente nas campanhas do Almirante Quintão Meireles (1952) e do General Humberto Delgado (1958) para as eleições presidenciais.

colónias a autonomização que conduzisse a uma solução federalista de Estados[1177]. Escapando após sete anos de cativeiro e exilando-se na América do Sul, o mais aventureiro dos dissidentes do regime lançou-se então na quixotesca *Operação Dulcineia* - que haveria de inspirar livros e filmes[1178] mas também, como veremos, uma pintura -, e tomou de assalto o paquete português *Santa Maria.*

A história dessa operação é conhecida. Embarcado em Curaçao a 21 de Janeiro de 1961, Galvão protagonizou (com o apoio do General Humberto Delgado e de outros exilados) e em aliança com oposicionistas espanhóis liderados pelo Comandante Jorge Soutomaior[1179], uma acção que teve amplo eco na imprensa mundial e que terminou 13 dias depois no porto do Recife, em troca de asilo político brasileiro. A tomada do *Santa Maria*, navio de luxo da Companhia Colonial de Navegação com 612 passageiros e 356 tripulantes a bordo, crismado pelos seus 24 captores como *Santa Liberdade*, visava acender o rastilho insurreccional contra as ditaduras ibéricas a partir de Angola. Mas embora falhando os seus objectivos teve uma visibilidade internacional sem precedentes: com o novo Governo americano de J.F.Kennedy a assumir o papel de mediador numa crise que o Terreiro do Paço se esforçou por tratar como um mero acto de pirataria marítima, a posição do regime português e do ditador sofreram danos consideráveis tanto a nível externo como interno[1180]. Apesar das acusações de ter ateado o rastilho da guerra em Angola[1181], em

---

1177 Ver Henrique GALVÃO, "Colonialismo, Anticolonialismo, Autodeterminação", *O Assalto ao "Santa Maria"*, Lisboa: Edições Delfos, 1974, pp.285-315.

1178 Henrique Galvão escreveu e publicou no Brasil, logo em 1961, *Minha Cruzada Pró-Portugal: Santa Maria* - com circulação proibida em Portugal até 1974, ano em que as Edições Delfos lançaram a versão integral com o título *O Assalto ao "Santa Maria"*. Ainda em 1961 saiu a tradução inglesa, intitulada *My Cruzade for Portugal*, com edições nos EUA, Canadá e Inglaterra. E no rescaldo imediato desse episódio foram dados à estampa, segundo Luis Miguel Solla de Andrade PERES (*op. cit*), três livros em língua inglesa: Warren Rogers, *The Floating Revolution* (New York, Toronto London: McGraw-Hill, 1962); Beth Day, *Passage Perilous – The Stormy Saga of the Santa Maria* (New York**:** G.P. Putnam, 1962), e Henry A. Zeiger, *The Seizure of the Santa Maria* (New York: Popular Library, 1961). O líder do comando espanhol, Jorge Soutomaior (pseudónimo de José Hernandez Vásquez) publicaria a sua versão dos acontecimentos em *Yo robe el Santa Maria* (Madrid: AKAL, 1978; com a tradução portuguesa *Eu roubei o Santa Maria - Relato de uma aventura real*, ed. Texto, 2010). Em 23 de Setembro de 2010, pela mão do realizador Francisco Manso, estreou em Portugal o filme *Assalto ao Santa Maria*, versão ficcionada dos acontecimentos com o actor Carlos Paulo no papel de Henrique Galvão.

1179 Sobre a união e os desentendimentos de oposicionistas portugueses e espanhóis no Directório Revolucionário Ibérico de Libertação (DRIL), ao abrigo do qual se empreendeu o assalto ao *Santa Maria*, ver por exemplo D. L. RABY, "O DRIL (1959-1961). Experiência única na oposição ao Estado Novo", *Penélope - Fazer e Desfazer a História*, n.º 16 [Portugal no Exílio], Lisboa, 1995, pp.63-86.

1180 Sobre o assalto ao *Santa Maria*, o seu impacto mediático internacional e o modo como se reflectiu na situação interna do País mas também na demarcação da oposição democrática e dos comunistas

Novembro de 1961 Henrique Galvão ainda tentaria uma última carga da sua "cruzada por Portugal", embora com muito menor impacto, planeando o desvio de um avião da TAP que lançou sobre Lisboa e três outras cidades milhares de panfletos contra a "farsa eleitoral de Salazar" e o perigo de o País derivar para o comunismo[1182].

Numa nação "ocupada e servil" transformada em "penitenciária sem grades", onde os "portugueses estavam reduzidos ao estado de nativos cujas funções eram a obediência e o pagamento de impostos", como acusou Galvão[1183], a tensão política e social ganhava expressão pública ao ritmo das esperanças e desilusões. E disso também deram conta certos romances e obras de arte, que assim foram revelando outros retratos do País que resistia à pose colectiva fabricada pela ditadura.

3.2.1 – As imagens para as "salas de visitas" que irritaram o regime

Por desafiar a imagem mitificada do Portugal salazarista, e como já oportunamente referimos[1184], o que Almada Negreiros plasmou nas Gares Marítimas de Lisboa, ao longo da década de 1940, desagradou de tal modo ao regime que chegou a ser equacionada a destruição dessas pinturas. Mais do que os conhecidos motivos estéticos invocados, pesavam, evidentemente, razões de ordem política. Não fosse a intercedência de António Ferro em defesa dos painéis da Gare de Alcântara e, mais tarde, as intervenções de Pardal Monteiro (1897-1957) e João Couto (1892-1968) a favor dos painéis da Gare da Rocha do Conde de Óbidos, e o País teria perdido o "retrato colectivo"[1185] que melhor traduziu a sua condição.

Desde que o historiador José-Augusto França classificou, em 1974, um dos painéis da gare da Rocha como a "obra-prima da pintura portuguesa da primeira

em relação a esta acção, ver Luís Miguel Solla de Andrade PERES, *Henrique Galvão, 1895-1970: Aspects of a Euro-African Crusade*, dissertação de Mestrado em História apresentada à University of South Africa, Março 2009, pp.79-201 – em linha: http://hdl.handle.net/10500/3153 [acesso a 10/12/2012].

1181 Ver Luís Miguel Solla de Andrade PERES, *op. cit.*, pp.180-201.

1182 *Idem*, *ibidem,* pp.204-208.

1183 Henrique GALVÃO, *O Assalto ao Santa Maria*, Lisboa: Edições Delfos, 1974, pp.40, 107 e 140.

1184 A investigação sobre esta obra foi apresentada no âmbito do Colóquio Internacional Almada Negreiros (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Nov.2013) e encontra-se publicada em versão inglesa. Ver Paula Ribeiro LOBO, "Almada and the Maritime Stations: The portrait of Portugal that the dictatorship wanted to erase", *Revista de Historia da Arte / Série W*, n.º 2, 2014, pp.342-352 – em linha: http://revistaharte.fcsh.unl.pt [acesso a 30/9/2015].

1185 Margarida ACCIAIUOLI, *Os Anos 40 em Portugal: O País, o Regime e as Artes. "Restauração" e "celebração"*, texto policopiado, tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1991, p.746.

metade do século XX"[1186] que essa tentativa de destruição é conhecida. Mas importa sublinhar que a irritação oficial com *aquele* mural em particular foi o culminar de um processo iniciado anos antes, como o revela a análise da documentação relativa à construção das gares. Para se perceber o que estava em jogo torna-se necessário recuar ao tempo da encomenda e ao contexto da execução.

Pensada desde o século XIX, a ampliação e modernização do Porto de Lisboa que o ministro Duarte Pacheco tomou em mãos na década de 1930 deveria ser coroada com "salas de visitas"[1187] adequadas à crescente importância da cidade nas rotas das marítimas regulares ou de lazer, bem como à imagem que o País tentava esboçar e projectar de si[1188]. O ineditismo e a responsabilidade do programa levou Duarte Pacheco a confiar a encomenda ao arquitecto modernista Porfírio Pardal Monteiro, que por essa altura já terminara o Instituto Superior Técnico e o Instituto Nacional de Estatística, tendo ambos observado em Itália e França edifícios similares que lhes permitiram analisar valências, colher ensinamentos técnicos e absorver linguagens estéticas que acabariam por influenciar o traço das gares lisboetas[1189]. Em causa estava uma arquitectura "nova" que traduzisse os valores na "Revolução Nacional", e não por acaso Salazar pretendia ver as gares concluídas a tempo das grandiosas Comemorações Centenárias de 1940[1190].

Embora ultrapassando o prazo previsto e alterado o plano inicial[1191], as duas estações marítimas que se construíram em Alcântara e na Rocha do Conde de Óbidos

---

1186 José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991, p.147.

1187 "Valores turísticos – A Estação Marítima de Alcântara" (*Panorama*, n.º 13, vol.3, Fev.1943), *apud* Ana Ruela Ramos de Assis PACHECO, *Porfírio Pardal Monteiro: 1897-1957. A obra do arquitecto*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 1998, p.93.

1188 Durante longos anos, os navios de passageiros fundeavam ao largo de Lisboa, o transporte para terra de pessoas e carga fazia-se em pequenas embarcações e as formalidades processavam-se em barracões. Em 1928 foi decretada a obrigatoriedade de atracação dos paquetes em Alcântara, sem que o problema da recepção se resolvesse no imediato (ver *Boletim do Porto de Lisboa*, n.º 297, Julho-Setembro de 1992, p.8). Em 1937, o Porto de Lisboa recebia já anualmente mais de 200 mil passageiros (ver Relatório de Cid Perestrelo, expedido a 24/5/1937 e incluído no parecer ao Conselho Superior de Obras Públicas, constante no Processo n.º712 / Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações).

1189 Dessa viagem de estudo, realizada em 1935, resultou a recolha de imagens das gares contemporâneas de Génova, Nápoles, Trieste e La Rochelle-La Pallice (esta ainda em projecto). Duarte Pacheco e Pardal Monteiro visitaram ainda o Foro Mussolini, em Roma. Ver Ana Ruela Ramos de Assis PACHECO, *op. cit.*, pp.88-96.

1190 Nota Oficiosa da Presidência do Conselho, 1938.

1191 Por razões orçamentais foram suprimidas a estação central do Cais do Sodré (inicialmente pensada), a torre-farol desenhada para Alcântara e a galeria sobre pilares que faria a ligação de um quilómetro entre as gares de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos.

cumpriam os objectivos do investimento, orçado em 17 mil contos[1192]. Erigidas em betão armado, com as suas modernas palas de acolhimento, áreas diferenciadas e monumentais escadarias e salões de espera (com pinturas murais nos andares superiores, destinados aos passageiros de 1ª e 2ª classe), as gares expressavam uma elegante sobriedade e ofereciam ao visitante uma imagem de ordem e progresso.

Por insistência do arquitecto, essas pinturas murais foram confiadas a Almada Negreiros, que já anteriormente colaborara com Pardal Monteiro[1193]. Mas a realidade da guerra sobrepôs-se à obra. Em Novembro de 1942 entrou em funcionamento o novo aeroporto da Portela, e só a 17 de Julho de 1943, sem qualquer pompa, a estação de Alcântara foi inaugurada ainda por concluir, recebendo o navio *Serpa Pinto* vindo de Filadélfia com mais de 200 refugiados britânicos a bordo[1194].

Almada começou a preparar os frescos de Alcântara nesse mesmo ano, sendo os temas inicialmente pensados para as decorações a cidade de Lisboa e as colónias portuguesas[1195]. Porém, o resultado final, executado no ano seguinte, seria bem diferente. Na ala nascente, num tríptico e numa composição isolada, representou o pintor cenas alegóricas da Lisboa ribeirinha e do Portugal rústico. Na ala poente, um tríptico alusivo à lenda da Nau Catrineta e uma composição sobre o milagre medieval de D.Fuas Roupinho. Assim conciliando uma certa noção do País com temáticas da tradição oral ligadas ao mar e à intervenção divina, numa tradução plástica de estilizado lirismo que denotava já outras inquietações do artista. As objecções não tardaram, e colocaram-se ao mais alto nível.

O ministro Duarte Pacheco terá ficado "furioso e indignado" com os "mamarrachos" que ali receberiam os estrangeiros. Salazar mandou então chamar o director do SPN/SNI para obter uma opinião "imparcial", e a resposta entusiasta e peremptória de António Ferro convenceu o ditador[1196]. Todavia, apesar dos prémios e

---

1192 Valor total da construção das duas gares, superior ao inicialmente previsto. Ver *Boletim do Porto de Lisboa*, n.º 297, Julho-Setembro de 1992, p.9.

1193 Na polémica igreja lisboeta de Nossa Senhora de Fátima e no premiado edifício-sede do *Diário de Notícias*, Prémio Valmor em 1940.

1194 O vapor *Serpa Pinto* era propriedade da Companhia Colonial de Navegação e um dos navios portugueses de carreira regular. Ver *Boletim do Porto de Lisboa*, n.º 297, e "Chegou no 'Serpa Pinto' uma cunhada de Eden", *Diário de Lisboa*, 17/7/1943.

1195 Ana Ruela Ramos de Assis PACHECO, *op. cit.*, p.97.

1196 Como recordaria anos mais tarde Fernanda de Castro, mulher de António Ferro, o director do SPN/SNI já tinha visto várias vezes os painéis e não só os considerava "magníficos" como garantiu que a qualidade "ultrapassava tudo" o que Almada fizera até então, pelo que "não seria possível

do reconhecimento oficial do percurso artístico de Almada[1197], muitos guardavam ainda viva memória dos manifestos e polémicas com que agitara Lisboa nos seus tempos de juventude[1198]. Pelo que a encomenda para a Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos seria alvo de mais apertado escrutínio.

Augusto Cancela de Abreu, ministro das Obras Públicas após a morte de Duarte Pacheco, solicitou em 1946 um parecer sobre a conveniência de entregar o trabalho a Almada, referindo que a escolha de outro pintor resultaria, "naturalmente, [n]uma concepção artística de carácter diferente[1199]. Assim instada a pronunciar-se, a 6º secção da Junta Nacional de Educação[1200] confiou ao vogal João Couto a redacção do referido parecer. E o então director do Museu Nacional de Arte Antiga não poupou elogios a Almada e aos seus frescos de Alcântara, aconselhando a entrega ao artista das pinturas na estação da Rocha. Mas revelava algo mais: ao recordar a discussão gerada pelas pinturas do brasileiro Candido Portinari na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, para afiançar que tal "não era", "nem seria", o caso das gares portuguesas[1201]. Portinari fora candidato a deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro e inspirava a pintura de temática social do neo-realismo português, movimento de oposição artística ao regime que então se afirmava.

---

receber melhor os que nos visita[va]m por mar". Ver Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória*, Vol. II (1939-1987), Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2006, pp.232-233.

1197 Almada tinha sido agraciado em 1942 com o Prémio Columbano, a consagração em Pintura instituída pelo SPN, e colaborara activa e regularmente em iniciativas oficiais, da realização de cartazes, selos e ilustrações às decorações concebidas para exposições nacionais e internacionais, nelas se incluindo vários trabalhos para a *Exposição do Mundo Português*. A relação que mantinha com António Ferro desde a aventura futurista do *Orpheu*, apesar de todas as tensões e das críticas de Almada a Ferro (ver José-Augusto FRANÇA, "Glórias de Almada", *Revista de História da Arte / Série W*, n.º2, 2014, pp.245-253), ajudara ao reconhecimento da sua obra plástica e gráfica.

1198 Ver "Em honra do presidente da Comissão Executiva", *Boletim Geral das Colónias*, vol. XIII, n.º150, Dezembro 1937, p.163.

1199 Ofício do Ministério das Obras Públicas, citado no parecer de João Couto à 6ª Secção da Junta Nacional de Educação, de 11 de Abril de 1946.

1200 Órgão consultivo competente em matéria de artes plásticas e património, então presidido pelo engenheiro Henrique Gomes da Silva, e tendo como vogais os arquitectos Porfírio Pardal Monteiro, Raul Lino e Paulino Montez; o diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, João Couto, e o diretor do Museu Nacional Soares dos Reis, Vasco Rebelo Valente; o escultor Diogo de Macedo; os pintores Varela Aldemira, Albano Portocarrero de Almeida Coutinho e Armando de Lucena, e o brigadeiro Manuel Silveira e Castro (engenheiro do Exército e comissário das representações portuguesas às exposições de Sevilha em 1929 e Vincennes em 1931).

1201 Concluindo que seria "muito perigoso" procurar outra solução, João Couto reiterou que os painéis da Rocha deveriam, "sem hesitação", ser confiados a Almada. O parecer foi aprovado pela 6ª secção da JNE, tendo o também vogal Pardal Monteiro feito questão de acrescentar em acta que "o pintor foi indicado pelo arquitecto da obra". Ver Acta da 105.ª sessão, de 12 de Abril de 1946, Arquivo Nacional da Torre do Tombo / Fundo Junta Nacional de Educação, livro 97, folha 90.

O ministro acabaria por concordar com a entrega da encomenda, mas sete meses depois pediria ainda outro parecer a três "técnicos idóneos", alegando a diferença de verbas orçamentadas para os murais de Alcântara (200 contos) e os da Rocha do Conde de Óbidos (500 contos)[1202]. Obtidos as respostas dos inquiridos, chegou-se então à proposta conciliadora de 450 contos e ajustou-se o contrato[1203].

Tal como sucedera em Alcântara, só depois da inauguração da Gare da Rocha do Conde de Óbidos – a 19 de Junho de 1948[1204] - avançaram as decorações. Almada Negreiros concluiu-as no ano seguinte, realizando a pintura em apenas 30 dias[1205], mas em Novembro ainda se discutia se os frescos eram para manter. E foi João Couto quem novamente defendeu o artista, salvando os painéis da destruição.

Recuperando as suas pesquisas geométricas e refinando-as a um nível sem paralelo no Portugal de então, Almada pintou na Gare da Rocha dois trípticos, a que deu os singelos nomes de *Cais* e *Litoral*. Mas o que ali está, emoldurado pelas pilastras do edifício, é uma nota dissonante no esforço propagandístico do Estado Novo. Como bem viu José-Augusto França:

1202 Um ofício do director da DGEMN (a entidade encarregue de acompanhar a construção) dava conta, em Novembro de 1946, de que o ministro concordara com a entrega do trabalho a Almada Negreiros mas requeria novo parecer a "três técnicos idóneos". Ver Ofício n.º 11.258 [enviado a Baltazar da Silva Castro] do "Processo Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (Pinturas)", Arquivo DGEMN-Instituto da Habilitação e Reabilitação Urbana; e Ofício n.º 11.254 [enviado a João Couto], Museu Nacional de Arte Antiga/Arquivo do Dr. João Couto, dossier 57 (Pareceres da Junta Nacional de Educação / Projectos de Decoração em Edifícios do Estado). O valor de 500 contos indicado por Almada incluiria despesas de pessoal, material, residência e trabalho do autor, segundo cópia do orçamento existente no "Processo Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (Pinturas)", Arquivo DGEMN-Instituto da Habilitação e Reabilitação Urbana.

1203 Os três técnicos inquiridos deram respostas distintas. João Couto, o director do Museu Nacional de Arte Antiga, afirmou que o preço seria até modesto atendendo à complexidade e extensão do trabalho, lembrando os honorários cobrados por pintores como Portinari, Sert ou mesmo o retratista Henrique Medina*1203*, pelo que nada tinha a opor aos 500 contos. Mariano Pires, engenheiro responsável pela Repartição de Obras e Edifícios da DGEMN, considerava que tendo os painéis uma área semelhante à dos frescos de Alcântara e repetindo-se "o espírito da obra e o processo de trabalho", não se justificava a "desproporção", sugerindo o valor de 336 contos. Quanto ao arquitecto Baltazar da Silva Castro, ex-director da DGEMN, justificou a diferença de custos com o aumento do preço dos materiais e da mão de obra, apresentando a proposta conciliadora de 450 contos - ver carta de 12 de Dezembro de 1946, Museu Nacional de Arte Antiga/Arquivo do Dr. João Couto, dossier 57 (Pareceres da Junta Nacional de Educação / Projectos de Decoração em Edifícios do Estado); e "Processo Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (Pinturas)", Arquivo DGEMN-Instituto da Habilitação e Reabilitação Urbana.

1204 Com a chegada do paquete *North King*, pertencente a uma sociedade de navegação luso-panamiana. Ver "Começou hoje a funcionar a nova gare marítima da Rocha do Conde de Óbidos", *Diário de Lisboa*, 19/6/1948.

1205 Segundo rascunho do parecer de João Couto datado de 10 de Novembro de 1949, Museu Nacional de Arte Antiga/Arquivo do Dr. João Couto, dossier 57 (Pareceres da Junta Nacional de Educação / Projectos de Decoração em Edifícios do Estado).

> "[esses trípticos] respondem-se, um defronte do outro: num, o drama da emigração, barra em fora, num barco velho, em que se sente o cheiro a suado e a gordura; no outro, a Lisboa que fica, com os seus prazeres dominicais, numa modesta tristeza passada em pasmaceira e maravilha, docemente, num tempo que se deteve."[1206]

Dessas "pinturas da nossa solidão" que *Cais* representa, diria ainda França:

> "É a partida de um paquete de emigrantes que, nas fainas de bordo e de terra, diante dos familiares que vêem despedir-se, se perfilam à amurada, vagos no olhar, dolorido para sempre o coração. É a composição mais importante. A solidão do outro tríptico acrescenta-se ali com valores de eternidade: nenhuma salvação possível, num e noutro, assiste à raça triste."[1207]

Este "retrato colectivo"[1208], como lhe chamou Margarida Acciaiuoli, despertou imediatamente reacções hostis. Pelo "modernismo incómodo", como apontou José-Augusto França[1209]. Por terem surgido num momento agitado da vida política e da cena artística portuguesas, acrescentaria Rui Mário Gonçalves[1210]. Por denotarem as pesquisas especulativas do artista relacionadas com a formulação da relação 9/10, alvitraria Fernando Pernes[1211].

É possível que as suspeitas dos políticos resultassem da conjugação desses três factores, e que a obra tenha agitado os bastidores de S.Bento[1212]. Certo é que os painéis da Rocha estiveram em risco e que o caso voltou a ser tratado em altas instâncias. Pardal Monteiro, o arquitecto, dera-lhes a sua aprovação em 1948[1213], mas um ano mais tarde, já com o engenheiro José Frederico do Casal Ribeiro Ulrich à

[1206] José-Augusto FRANÇA, *Almada – o Português sem mestre*, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1974, p.143.

[1207] *Idem*, *ibidem*, p.37.

[1208] Ver Margarida ACCIAIUOLI, "Almada Negreiros", *Almada* (catálogo), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAM, 1984, s.p.

[1209] José-Augusto FRANÇA, "Frescos de Almada Negreiros nas gares marítimas de Lisboa", *Anos 40 na Arte Portuguesa* [catálogo], Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p.38.

[1210] Rui Mário GONÇALVES, *História da Arte em Portugal – vol. 13: De 1945 à actualidade*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp.16-17.

[1211] Numa leitura que remete já para o fascínio que a composição dos painéis de Nuno Gonçalves exercia sobre Almada e para o facto de ter publicado, ainda em 1948, o célebre *Mito-Alegoria-Símbolo*: *monólogo autodidacta na oficina de pintura*. Ver Fernando PERNES, "Os frescos de Almada Negreiros nas Gares Marítimas", *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n.º 60, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro de 1970, p.12.

[1212] Não encontrámos na documentação consultada, incluindo nos *Diários da Assembleia Nacional*, qualquer referência ao assunto. Porém, segundo informação que agradecemos a José-Augusto França, a campanha contra os painéis terá contado com o forte empenho de um dos parlamentares.

[1213] Em carta ao director da DGEMN, o arquitecto declarava que o artista concluíra a "ampliação do segundo tríptico, intitulado *Caes* [sic]", garantindo que os trabalhos, "pela sua composição e concepção se harmoniza[va]m com a composição geral e merec[iam], portanto, aprovação". Ver carta do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro ao diretor da DGEMN, datada de 1 de Novembro de 1948, "Processo Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (Pinturas)", Arquivo DGEMN-Instituto da Habilitação e Reabilitação Urbana.

frente do Ministério das Obras Públicas, seria João Couto quem novamente foi chamado a interceder por Almada. Num parecer de três páginas, o director do MNAA recordou o que dissera sobre os painéis de Alcântara para reafirmar o seu voto de confiança no artista. Asseverou que "os novos frescos da estação da Rocha do Conde de Óbidos ultrapassa[va]m os primeiros em poder de criação e realização". Esclarecendo ainda que os murais foram designados pelo seu autor como *Litoral* e *Cais* – pormenor particularmente relevante, numa época em que a Censura apertava as malhas e o regime endurecia a repressão às oposições. Nas entrelinhas desse parecer deixava João Couto o motivo de tanta objecção:

> "Quanto à *interpretação dos assuntos* e à forma de resolver certas passagens, podem as pessoas discutir *se sim ou não acompanham o pensamento do artista*. Não sofre dúvida, porém, que o visitante se encontra com uma obra que logo se impõe pela modernidade e pela ousadia da concepção (...) Toda a história contada por Almada me convence. O que não obsta a que o tríptico *Cais* me impressione sobremaneira e me agrade sem restrições."[1214]

A nação e a cidade "pod[ia]m e dev[ia]m orgulhar-se" da nova obra, afiançava João Couto, acrescentando que os visitantes, ao vê-la, fariam dos portugueses "condigno juízo", percebendo que estavam "a par das novas e grandes mensagens artísticas" e não somente "debruçados sobre um passado que não renegamos, mas que não se repete"[1215].

Os painéis foram salvos mas a polémica demorou a aplacar. Quando em 1953 Almada disse a um jornal que, mesmo "sem ser adepto" do movimento "todo o artista faz conscientemente 'realismo social'", colocou a questão no devido ponto. Para as esquerdas, Almada era visto como um individualista e um colaborador do regime. Para a direita mais ortodoxa, subsistiam dúvidas quanto às intenções do artista e essa desconfiança haveria mesmo de afectar futuras encomendas[1216].

[1214] Itálicos nossos. Ver rascunho dessa carta, datada de 10 de Novembro de 1949, Museu Nacional de Arte Antiga/Arquivo do Dr. João Couto, dossier 57 (Pareceres da Junta Nacional de Educação / Projectos de Decoração em Edifícios do Estado).

[1215] *Idem*, *ibidem*.

[1216] Como o comprova o cancelamento da encomenda para a grande tapeçaria destinada à Sala de Leitura da Biblioteca Nacional (projecto do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro terminado pelo seu filho António Pardal Monteiro, e datado de 1958-1969), segundo o rascunho de uma carta de Almada ao então ministro das Obras Públicas, lamentando ainda o facto de "não ser esta a primeira vez que acontece comigo no V.ministério". Desconhecemos se Almada chegou a enviar a referida carta, que se encontra-se no espólio conservado pela Família Almada Negreiros. A autora agradece esta referência a Catarina Almada Negreiros e a Sara Afonso Ferreira.

Almada, como sabemos, não se enquadrava na dicotomia esquerda/direita que combativamente marcou a época. Na verdade, o pintor retratou na Rocha do Conde de Óbidos um tema que lhe era próximo[1217]: o sentimento da *partida* e a *ausência*. Como reconheceria anos mais tarde, "a arte não vive sem a pátria do artista"[1218] – mas essa pátria, como foi recentemente realçado[1219], transcendia os limites geográficos dos mapas. A partida e a ausência eram, por conseguinte, realidades que Almada conhecia *por dentro*. O que nos mostra o seu painel da Rocha é a ampliação desse sentimento a todo um povo que, terminada a II Guerra Mundial e goradas as esperanças de mudança no País, recomeçava a partir.

Mais do que uma obra sobre emigração, este *Cais* será, assim, uma reflexão visual sobre a *migração* dos portugueses rumo a países mais prósperos, ao exílio ou às colónias portuguesas. Em suma, um trabalho sobre a *partida* e sobre o *vazio* da permanência, inscrito em escala monumental num espaço que a memória colectiva haveria de relacionar com outras dolorosas partidas e chegadas. E nessa medida é um retrato que coloca em causa a nossa imagem, pois como escreveu Eduardo Lourenço n'*O Labirinto da Saudade*, a propósito dessas "partidas seculares sem certeza de volta", "*se 'lá fora' é esse inferno que muitos desejariam supor para se tranquilizar, julgando assim exaltar por contraste as doçuras do 'pátrio ninho', que espécie de inferno seria o caseiro para ter tido coragem e vontade de abandoná-lo*?"[1220]

3.2.2 – A África "morta" em duas contra-imagens do colonialismo português

Se em 1945, o ano do fim da guerra, saíram legalmente de Portugal quase seis mil pessoas, em 1950 já seriam quase 22 mil[1221]. A falta de trabalho e de perspectivas num país pobre, iletrado e pouco industrializado, aliadas à perseguição das oposições

---

[1217] Logo no final da Grande Guerra Almada viveu um ano em Paris e aí se reencontrou consigo próprio e com o País que tinha deixado. Em 1927 partiu de novo rumo a Madrid, onde desenvolveu intensa actividade até regressar definitivamente a Lisboa, em 1932.

[1218] Almada Negreiros (conferência de encerramento do II Salão de Outono da SNBA, Dez.1926), *apud* Margarida ACCIAIUOLI, *Almada* (cat.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAM, 1984, s.p.

[1219] Gustavo RUBIM, "O Próprio Humano – Língua, nação e outras paragens no idioma de Almada Negreiros", *Revista de Historia da Arte / Série W*, n.º 2, 2014, pp.190-199 – em linha: http://revistaharte.fcsh.unl.pt [acesso a 30/9/2015].

[1220] Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade – Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Gradiva, 2009 [1º ed. 2000], p.125.

[1221] Foram 5.938 pessoas em 1945, e 21.892 em 1950. Ver Joel SERRÃO, "Os anos 40. Condicionalismos gerais. Um testemunho. Uma aproximação", *Anos 40 na Arte em Portugal* (catálogo), vol.6, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.18.

e à repressão exercida pela ditadura, empurravam os portugueses para uma vaga galopante de (e)migração. Para contrariar os tradicionais destinos americanos, o Estado Novo apoiava as partidas para a África portuguesa com a atribuição de terras, justificando-o oficialmente como resposta ao "excesso" de população e à escassez de recursos na metrópole[1222].

Assim, entre 1945 e 1955, Angola recebeu 56 mil colonos. Para Moçambique, de 1945 a 1950, partiram 19 mil brancos da metrópole[1223]. Por razões económicas ou políticas, esses números acompanhariam na década seguinte o aumento de saídas para o Brasil e para a Europa - muito embora, apesar da sua ordem de grandeza, fosse uma percentagem escassa para garantir a ocupação efectiva dos vastos territórios ultramarinos. Mas que realidades aguardavam os que rumavam a um futuro incerto em África, e que a propaganda do regime oferecia às fantasias douradas da imaginação? Que imagem se levava e deixava em África da metrópole? E que representações à margem do discurso oficial iam construindo os que se lhe opunham?

No mesmo ano em que ficava resolvida a questão dos painéis da Gare da Rocha do Conde de Óbidos, duas obras literárias apresentavam o retrato do *lado de lá* da colonização portuguesa em África, revelando uma contra-imagem do império que não passou despercebida a leitores e críticos mais atentos, embora com impacto circunscrito junto do grande público. Diferentemente interpretados pelos censores e dados à estampa em circunstâncias muito distintas, esses dois romances ousaram colocar Portugal frente ao espelho de si mesmo para lhe expor as distorções.

Num, assinado por José-Augusto França (n.1922), então um jovem de 26 anos ainda longe da carreira de historiador de arte, o fado dos colonos ficaria registado como *Natureza Morta*, título inspirado na peça de Noël Coward que o cinema

---

[1222] "*Os factos têm demonstrado ser a vida portuguesa difícil, dolorosa, em grande parte em consequência de uma densidade que podemos dizer excessiva se atendermos às condições naturais de certas regiões. Para corrigir este excesso recorreu-se à emigração, mas os países de destino tradicional [à cabeça dos quais o Brasil] já há tempos que vêm publicando medidas restritivas da imigração, o que exige um novo exame do problema. (...) os recursos continentais conhecidos não permitem gerar grandes esperanças sobre uma possível e ampla modificação nas condições económicas. Há por isso que tomar o rumo das colónias, sobretudo das de África, por serem aquelas que, pela extensão das suas terras vagas, podem receber maior número de indivíduos e que, pela proximidade, mais facilmente podem ser demandadas*" - "Câmara Corporativa: Parecer referente à Proposta de Lei n.º 22, sobre definição da competência do Governo da metrópole e dos governos coloniais quanto á área e ao tempo das concessões de terreno no ultramar", Diário das Sessões, Assembleia Nacional, III Legislatura, n.º 60, 15 de Março de 1944, pp.221-222.

[1223] A.H. de Oliveira MARQUES, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa: Editorial Presença, 1998 [13ª edição], p.565.

adaptara e que grande sucesso tivera em Portugal[1224]. No outro, pela mão do já consagrado escritor e jornalista Castro Soromenho (Chinde, Moçambique 1910-Brasil 1968), utilizara-se a mesma adjectivação para descrever como *Terra Morta* uma realidade cuja denúncia em livro o regime de Salazar proibia desde 1945[1225], e que acabou por editar-se primeiro no Brasil sendo depois traduzido para francês[1226].

Fruto da condição *participante* dos respectivos autores nesse momento da história do império, ambos os romances correspondem também a um ponto de viragem nas letras nacionais, escapando aos próprios impasses e dissensões em que entretanto havia mergulhado o panorama cultural de combate ao regime. Afastada a candidatura de Norton de Matos à Presidência (1949) e perdida a esperança de derrubar Salazar, os escritores e artistas que haviam congregado forças e militâncias em torno do MUD rapidamente iriam envolver-se num aceso debate estético que, bem vistas as coisas, consubstanciava diferentes perspectivas sobre a liberdade.

Na literatura, área em que desde finais dos anos 30 com os pioneiros romances de Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes ia firmando terreno o "realismo humanista", convenientemente designado como Neo-Realismo para que aos olhos da Censura se distanciasse do realismo socialista de conotação soviética, a produção oscilava, já então, entre uma certa tipificação de personagens e situações, e a fuga para a metáfora – de que *A Cidade das Flores* (1953)[1227], notável obra de Augusto Abelaira (1926-2003), seria exemplo, ao transpor ficcionalmente para a Itália de Mussolini a estagnação e opressão portuguesas.

Nas artes plásticas, onde esse desejado novo realismo que a França tinha exposto duas décadas antes e que, animado pelos exemplos de Portinari e dos muralistas mexicanos, chegou cá com muito atraso, a frente unida que em 1946

[1224] Trata-se da peça em um acto *Still Life* (1936), na origem do filme *Brief Encounter* realizado em 1945 por David Lean, que com o título *Breve Encontro* estreou em Lisboa, no Tivoli, a 14 de Abril de 1947. Ver José-Augusto FRANÇA, "Nota do autor, à distância" [posfácio à 3ª edição], *Natureza Morta*, Lisboa: Editorial Estampa, 1982, pp.209-210.

[1225] *Terra Morta* foi concluído em 1945 e, seguindo as disposições vigentes, enviado à Comissão de Censura que o classificou como "proibido de editar-se". O livro viria a ser publicado em 1949 no Rio de Janeiro pelo editor Arquimedes de Melo Neto, sob a chancela da Casa dos Estudantes do Brasil – ver em linha: http://sobrecs.wordpress.com/biografia/ [acesso a 3/5/2012].

[1226] Em edição da Présence Africaine datada de 1956, com o título de *Camaxilo*, traduzida por Violante do Canto e com prefácio do sociólogo e antropólogo Roger Bastide, que haveria de dedicar a Castro Soromenho um estudo (*L'Afrique dans l'oeuvre de Castro Soromenho*, Paris: P.J. Oswald, 1960). Em 2006 saiu a primeira edição em inglês, *Dying Land*, publicada pela Saagull/Faoileán.

[1227] Ver Augusto ABELAIRA, *A Cidade das Flores*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1980.

montara as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* e afrontara o regime[1228] já se apresentava em 1949 dividida pela ruptura dos Surrealistas, e haveria de dissolver-se sete anos depois, sucumbindo à incapacidade para superar na tela ou no papel a clivagem forma/conteúdo em que que se deixou enredar.

Surgidos neste contexto, *Terra Morta* e *Natureza Morta* conseguiriam, porém, escapar a freios ideológicos e "obediências locais"[1229] sem nunca perderem a noção do político. E nisso reside parte considerável do seu alcance e do seu interesse - mas igualmente a razão para a marginalização a que foram votados durante longos anos, apesar de no caso do romance de Soromenho sempre se ter reivindicado a filiação neo-realista e até o seu papel fundador na literatura angolana[1230]. Importa no entanto salientar que, se estas obras superaram as circunstâncias do seu tempo, foi porque tiveram a capacidade de representarem um real em toda a sua crueza e de nele condensarem perspectivas distintas e até antagónicas – abrindo caminho a uma memória partilhável por portugueses e africanos -, mas também porque não descuraram no plano formal a componente artística da narrativa.

É com descrições de sombra que Castro Soromenho inicia e acaba o seu romance. Faz-nos entrar no enredo à "luz amarela do candeeiro de petróleo" sobre a mesa onde quatro homens da Administração prosaicamente jogam às cartas, e conduz--nos ao desfecho da história pela "sombra da noite [que] subia do vale para a terra morta de Camaxilo", que outrora prosperara com o negócio da borracha, deixando o velho colono Bernardo a fumar cachimbo de olhos fechados. Como bem observou Roger Bastide, prefaciador da edição francesa, estamos perante a "pintura de uma sociedade na fase da penetração e do confronto"[1231]. O tom sombrio e pastoso de *Terra Morta* confere uma densidade plástica ao tempo suspenso, crepuscular, que o romance trata em pinceladas vigorosas e que extravasa a temporalidade intrínseca da

---

1228 Recorde-se a polémica suscitada pelo jornal *Diário da Manhã*, afecto ao regime, que culminou na apreensão ordenada pelo ministro do Interior de várias obras expostas na II EGAP, em 1947, assinadas entre outros por Júlio Pomar, Mário Dionísio e ArCo (Rui Pimentel).

1229 Ver José-Augusto FRANÇA, "Terra Morta, de Castro Soromenho, edição e reedição, *Colóquio/Letras*, n.º 31, Maio 1976, pp.84-85.

1230 Ver, por exemplo, Manuel FERREIRA, "O primeiro romancista de temas africanos", *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, n.º 518, 4 Julho 1968 [por ocasião da morte de Castro Soromenho], pp.2 e 4.

1231 Em texto de 1959, reproduzido parcialmente em Roger BASTIDE, "Um edifício admirável", *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, n.º 518, 4 Julho 1968 [por ocasião da morte de Castro Soromenho], p.4. José-Augusto FRANÇA chamar-lhe-ia também uma pintura em "Terra Morta, de Castro Soromenho, edição e reedição, *Colóquio/Letras*, n.º 31, Maio 1976, p.85.

acção. Nesse tempo que a obra distende para lhe acentuar o inevitável curso, a pequenez de um quotidiano triste e pobre desmente qualquer fantasia imperial.

O interesse pela história e pela etnografia dos povos africanos, na origem dos primeiros contos e romances de Soromenho – três dos quais premiados nos concursos literários da Agência Geral das Colónias[1232] –, dera lugar a uma segunda fase do autor, politicamente mais empenhada e menos poética, e que muito deveria à sua condição biográfica de moçambicano filho de pais portugueses, criado entre a metrópole e Angola, e radicado em Lisboa ainda nos anos 30[1233]. Foi com o material que coligiu enquanto funcionário administrativo no *hinterland* angolano que o escritor inaugurou com *Terra Morta* a sua "trilogia de Camaxilo"[1234], e que logo no ano da edição brasileira levou José-Augusto França a sublinhar, nas páginas da *Seara Nova*, "a sobriedade, a dureza, a secura da história – e a sua irredutibilidade"[1235].

Dura, seca e irredutível é, de facto, esta trama que envolve brancos, negros e mestiços numa permanente tensão, uns com os outros e entre si. Joaquim Américo, personagem que funciona como uma espécie de guia numa história sem verdadeiros protagonistas, é um ex-revolucionário português fugido à ditadura brasileira, que rumou a África com os seus livros e encontraria naquela terra perdida de Angola o

---

[1232] Referimo-nos a *Nhári* (contos, 1939), *Homens sem Caminho* (romance, 1941, inicialmente apreendido devido ao erotismo de algumas cenas e que, após cortes da Censura, obteria o 1º Prémio de Literatura Colonial) e *Rajada* (romance, 1943). Antes de editar *Terra Morta*, Castro Soromenho publicou ainda *Aves do Além* (1934), *Lendas Negras* (1936), *Noite de Angústia* (romance, 1939), *Rajada e outras histórias* (contos, 1942), *A Aventura e a Morte no Sertão* (1943), *Sertanejos de Angola* (1943), *A Expedição ao País do Oiro Branco* (1944), *Calenga* (1945) e *Maravilhosa Viagem dos Exploradores Portugueses* (publicada em fascículos em 1946 e em livro em 1948).

[1233] Nascido em 1910, em Chinde (Moçambique), Fernando Monteiro de Castro Soromenho era ainda criança quando a família se mudou para Angola, acompanhando o pai, então nomeado Administrador da Circunscrição Civil de Campangombe, funcionário republicano que haveria de ascender na carreira colonial até ser afastado pelo Estado Novo em meados da década de 1930. Fernando Castro Soromenho estudou em Portugal entre os seis e os 15 anos de idade, regressando a Angola em 1925 e aí completando os seus estudos. Trabalhou como funcionário de uma agência de recrutamento de mão-de-obra da Companhia dos Diamantes antes de ingressar no Quadro Administrativo de Angola e iniciar carreira como funcionário colonial. As viagens pelo *hinterland* angolano e o interesse pela história e etnografia africanas conduziram-no à escrita, quer literária quer jornalística. Renunciando à carreira administrativa em 1936, instalou-se em Portugal no ano seguinte e trabalhou e colaborou em várias publicações brasileiras e portuguesas, das quais se destacam os jornais *Humanidade*, *Jornal da Tarde*, *A Noite*, *O Século*, *Diário Popular*, *O Primeiro de Janeiro* e *O Diabo*, e as revistas *O Mundo Português* e *Seara Nova*. Dedicando-se exclusivamente à literatura a partir de 1946, colaborou na campanha do General Norton de Matos às eleições presidenciais de 1949 e em conspirações para derrubar o regime salazarista. Partiu para o exílio em França em 1960 e em 1965 radicou-se no Brasil, onde viria a falecer em 1968.

[1234] De que fazem também parte os romances *Viragem*, de 1956, e *A Chaga*, concluído em 1965 e publicado postumamente em 1970.

[1235] José-Augusto FRANÇA, "Terra Morta", *Seara Nova*, n.º 28, 10 Setembro 1949, pp.149-151.

sustento como burocrata e razões para novas lutas. Habilmente, Castro Soromenho faz passar pelos corpos e diálogos dos personagens a vivência e a ambiguidade de uma sociedade decadente, entre a agressividade do clima, a violência racial e a revolta latente que prenuncia o colapso do sistema.

Havia os brancos que administravam a circunscrição ainda com espingardas ferrugentas de outras guerras, e que ali ficavam a cobrar os impostos e a manter a "ordem" e o fornecimento regular de mão-de-obra para o "serviço público" e para as minas de diamantes da Companhia, coadjuvados por cipaios e capitas que arrebanhavam a chicote os incumpridores. Havia os brancos que ali estavam há décadas, mulheres embotadas pela dureza daquela vida e velhos colonos com companheiras negras e filhos mulatos, que encaravam com desdém e desconfiança os homens da Administração e viam definhar o seu pequeno comércio com a concorrência dos armazéns da Companhia. Havia os negros forçados ao trabalho e a castigos corporais sobrevivendo como podiam, os que vendiam as filhas por um cobertor e sal, os que mantinham escravos e disputavam a sangue o estatuto hierárquico entre os seus. Havia ainda os mulatos, como João Calado, que sonhara continuar o negócio do pai mas a quem a lei negava qualquer direito de herança, e que brancos e negros atirariam para um limbo de injustiças, provações e crimes[1236].

Desgraçados todos, pelos seus defeitos e pela condição de serem e estarem naquele tempo e lugar, assim compõem o retrato que Castro Soromenho faz do colonialismo como "processo de uma gangrena destruindo a terra e o seu povo, tornando-a inabitável mesmo para os brancos"[1237]. Naquele "espaço preparado para a revolta visível", como já observou Margarida Calafate Ribeiro, a ansiedade sobre o Outro acaba por denunciar "uma angustiada ansiedade sobre o Mesmo, o seu poder e as suas possibilidades de se manter hegemónico num mundo já em fractura"[1238].

Os habitantes desta *Terra Morta* desmentiam, assim, o mito do Eldorado africano aos olhos da metrópole, cuja refracção lhe era devolvida quando um dos brancos regressava, sem fortuna nem esperança. Por outro lado, qualquer projecção de

---

1236 Ver Castro SOROMENHO, *Terra Morta*, Lisboa: Arcádia, 1961.

1237 Wilfried F. FEUSER, "*Volk ohne Raum*, de Hans Grimm, e *Terra Morta*, de Castro Soromenho: dois romances europeus sobre a África", *Afro-Asia*, n.º 13, Abril 1980, p.62 – em linha: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n13_p51.pdf [acesso a 25/10/2013].

1238 Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto: Afrontamento, p.147.

grandeza metropolitana era também minada pela fome e miséria que *cá* vinham (re)encontrar-se, em cenário agravado pela repressão[1239].

Quando em 1961 a Arcádia arriscou a primeira edição portuguesa de *Terra Morta*[1240], logo apreendida pela PIDE, promoveu-a como obra de um escritor "implacável, sem condescendências de nenhuma espécie, um frio fotógrafo de almas humanas que se revelam tais quais são, deformadas, por vezes de hediondas, num ambiente rude que não propicia mascaramentos"[1241]. Ali estavam "as realidades do ultramar" e os "problemas que brancos e negros afrontam ou provocam, num contacto só aparentemente rotineiro mas prenhe de constrangimentos, de hipocrisia e de violência latente"[1242]. Já com a guerra colonial em pano de fundo, estas palavras reforçavam, como adiante veremos, o contraste com a retórica oficial do regime sobre o conflito e a literatura que por esses anos se haveria de promover.

Se *Terra Morta*, de Castro Soromenho, pode equiparar-se a uma pintura da sociedade colonial ou a um retrato fotográfico de almas, *Natureza Morta*, de José-Augusto França, encontrará afinidades nas técnicas do cinema. O autor, que chegou a fazer o guião deste romance[1243], estruturou-o como se de um filme se tratasse, intercalando sequências de acção com *flashbacks*, em registo mais intelectualizado e existencial do que o do realismo que por esses anos se defendia. E aí reside a capacidade projectiva desta obra na imaginação do leitor.

Mascarado de ficção e com uma primeira edição atribulada[1244], o livro resulta na "abertura ao mundo"[1245] do autor com a experiência de adjunto de direcção de uma companhia colonial, cargo que em 1945 lhe permitiu viajar por Angola durante um ano e construir, no regresso a Lisboa, "uma história imaginada que é tão lisboeta

---

[1239] Castro SOROMENHO, *Terra Morta*, Lisboa: Arcádia, 1961, pp.20-21.

[1240] Houve entretanto várias reedições, nomeadamente, pela Livraria Sá da Costa (em 1975), Campo das Letras (2001) e Cotovia (2008).

[1241] Badana da contracapa (Castro Soromenho, *Terra Morta*, Lisboa: Arcádia, 1961).

[1242] *Ibidem*.

[1243] Ver José-Augusto FRANÇA, "Nota do autor, à distância", *Natureza Morta*, Lisboa: Editorial Estampa, 1982, p.215.

[1244] Segundo José-Augusto França, essa edição luso-brasileira, devida a Castro Soromenho, era para ter um resumo na revista *Ver e Crer* que foi "proibido de alto a baixo pela censura", o que levou o editor a esconder exemplares e a enviá-los para o Brasil. Porém, "depois nada sucedeu" e a obra esgotou rapidamente. Seria feita uma segunda edição em 1961. Ver José-Augusto FRANÇA, "Nota do autor, à distância", *Natureza Morta*, Lisboa: Editorial Estampa, 1982, pp.212-213.

[1245] Ver Ana SOROMENHO, "Entrevista - José-Augusto França", *Expresso - Revista*, n.º 2153, 1/2/2014, pp.20-29.

como angolana, entre a Morais Soares da [sua] infância e uma plantação de açúcar junto do Quanza"[1246]. É justamente neste "entre" que França - um dos dinamizadores do "movimento para o imaginário" que em 1947 dá origem ao Grupo Surrealista[1247] -, coloca a chave dos planos que vai intercalando no espaço romanesco[1248].

Júlia, a protagonista, é a professora dos arredores de Lisboa que parte para África à procura de si e que em África se dissociará, perdida na torrente de sonhos frustrados daquele ambiente hostil e sem redenção. O casamento arranjado por correspondência e celebrado por procuração, como era usual à época, atira-a para o feroz quotidiano da fazenda gerida pelo seu marido, 20 anos mais velho do que ela e com muitos anos de África, um "homem de São Tomé"[1249] tão brutal com os seus homens como com a mulher que viola pouco depois do desembarque. Naquele universo de rancores e raivas descarregadas hierarquicamente, de pequenas intrigas, solidariedades de circunstância, traições e castigos cruéis como o que haverá de conduzir no livro ao enforcamento do negro Macuso, desfilam personagens ásperas e turvas como o rio barrento que por ali passa. Na atmosfera sufocante daquela realidade em que os negros são impiedosamente maltratados, os brancos minados pelas doenças e pela miséria das relações humanas, e os mulatos desprezados por uns e outros, o drama pessoal de Júlia acaba por significar uma mistura de revolta e resignação que transcende o espaço da própria obra.

Exemplo da ambiguidade e de um "*no man's land* literário", como notou Eduardo Lourenço no prefácio à terceira edição, *Natureza Morta* é um romance "singular" que "realiza uma subtil e convincente simbiose entre as exigências quase

---

1246 Refira-se que o autor data a escrita de *Natureza Morta* entre Setembro e Novembro de 1947. Ver José-Augusto FRANÇA, "Nota do autor, à distância", *Natureza Morta*, Lisboa: Editorial Estampa, 1982, pp.204 e 211.

1247 Culminando alguns projectos e tomadas de posição que se desenrolavam desde os primeiros anos dessa década, o Grupo Surrealista de Lisboa foi formado em Outubro de 1947 por artistas e intelectuais que chegaram a praticar (ou simpatizaram com) o neo-realismo. Do seu núcleo inicial fizeram parte os pintores Cândido Costa Pinto (expulso logo no começo), Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, António Domingues e Moniz Pereira, os poetas Mário Cesariny e Alexandre O'Neill, e José-Augusto França, juntando-se-lhes pouco depois o poeta e pintor António Pedro - que em 1940, na Casa Repe, em Lisboa, participara com António Dacosta e Pamela Boden na primeira exposição surrealista realizada em Portugal. Do Grupo Surrealista haveria de sair em 1949 Mário Cesariny, para fundar Os Surrealistas com Cruzeiro Seixas e Mário Henrique Leiria. Ver José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991, pp.335-336, 382 e 389.

1248 Ver Eduardo LOURENÇO, "Triste África" (prefácio), *Natureza Morta*, p.12.

1249 Por ter trabalhado nas roças de café da ilha, onde por "tradição" o tratamento dado ao pessoal negro era ainda mais violento. Ver José-Augusto FRANÇA, *Natureza Morta*, p.79.

cinematográficas de uma desmontagem objectiva da situação precária de um colonizador subalterno e as exigências de uma introspecção funda na sua aparente indiferença à glosa labiríntica da subjectividade do seus personagens"[1250]. Nesse sentido, observa ainda o ensaísta, a África "entrevista e mostrada" por José-Augusto França é o lugar de uma "*descentragem dupla*": "a do homem branco em relação a uma pátria convertida em nebulosa recordação e a do mesmo homem em relação ao africano que o cerca e que a sua mera presença humilha e desumaniza, mesmo se ele crê que está no meio dele para o civilizar e redimir"[1251]. Também nisso se aproximando esta obra, ainda que de forma distinta, da *Terra Morta* de Soromenho.

Resgatados em décadas mais recentes por investigadores que lhes dedicaram estudos perspectivados, sobretudo, a partir da teoria literária ou da crítica pós--colonial[1252], após décadas de silenciamento ou marginalização ditados por contextos de época*, Natureza Morta* e *Terra Morta* questionavam, em suma, a "nebulosa metrópole" e a "'comunidade imaginada' imperial, traçada na estreiteza do Terreiro do Paço"[1253], como já o referiu Margarida Calafate Ribeiro. E nessa interpelação abriram os dois romances brechas de leitura para uma situação complexa e dinâmica que haveria de revelar-se explosiva. Mais do que confiná-los a determinada corrente artística ou literatura nacional, importa por isso sublinhar o modo como contribuíram para a configuração de um panorama literário partilhável, sobre o qual se edifica(ra)m também as identidades. Fazendo-o na antítese dos heroísmos de propaganda e do *glamour* de outros colonialismos que certos livros e Hollywood haveriam de ficcionar para entretenimento das massas, mas também sem caírem nas visões a preto e branco de um tempo repleto de gradações de cinzento.

1250 Eduardo LOURENÇO, "Triste África", pp.10 e 15.

1251 *Idem*, *ibidem*, p.14.

1252 São vários os estudos que cruzam as vertentes literária, sociológica e política das obras em análise, centrados em questões como o neo-realismo, a narrativa africana, o trabalho escravo ou a dicotomia centro/periferia. Refiram-se, como exemplo, os trabalhos desenvolvidos nesse sentido por Margarida Calafate Ribeiro (ver *Uma História de Regressos*, pp.143-151), Laura Cavalcante Padilha, Ana Lúcia Sá ou Rita Veleda Oliveira. Também no Brasil têm sido dedicados à obra de Castro Soromenho numerosos estudos – em linha: http://sobrecs.wordpress.com/category/artigos-sobre-castro-soromenho [acesso a 7/6/2014].

1253 Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto: Afrontamento, p.151.

3.2.3 – Contra-imagens de uma metrópole a vários tempos

Com o pensamento político anti-colonial a emergir por essa altura nas preocupações das oposições de esquerda ao regime, ainda que em cautelosas ou metafóricas manifestações, surpreende que poucos tenham sido os artistas plásticos que entre as décadas de 40 e 50 tenham trabalhado o tema. As *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (EGAP), organizadas entre 1946 e 1956 por iniciativa de uma das comissões[1254] do Movimento de Unidade Democrática (MUD), que então congregava essas oposições, poderiam ser campo privilegiado para pôr o colonialismo português na frente da batalha visual que se travava com a ditadura. Mas tal não veio a suceder.

Como atrás referido, é na ilustração de romances coloniais que se encontra grande parte dessa produção. Subvertendo a lógica dos concursos promovidos pela AGC, embora correndo o risco de associação aos seus pressupostos por neles participarem através de obras candidatadas e até premiadas, essas incursões podem entender-se no contexto de um país que, sem mercado para a arte e onde os artistas passavam fome, tornava dependente das encomendas a própria subsistência[1255]. Mas também, evidentemente, no quadro das cumplicidades pessoais e do ângulo humano sob o qual se desenvolviam certas narrativas literárias.

Manuel Ribeiro de Pavia foi um desses pintores neo-realistas que assinou capas e gravuras para obras de literatura colonial. Ligado desde o primeiro instante ao despertar do movimento[1256], entre a sua vasta produção contam-se ilustrações de obras coloniais de escritores como o situacionista Ferreira da Costa (*Na Pista do Marfim e da Morte*, 1944, e *Pedra do Feitiço*, 1945); ou os oposicionistas Castro Soromenho (*Calanga*, 1945, *e Homens sem Caminho*, na reedição de 1946) e Alexandre Cabral (*Terra Quente*, 1953). Idênticas colaborações, ainda que um pouco mais tardias, se encontram na obra de Rogério Ribeiro (com *Histórias do Zaire*, de Alexandre Cabral, 1956) e Cipriano Dourado (em *O Galo Cantou na Baía*, de Manuel Lopes, 1959).

Enquanto foco aglutinador que por oposição ao regime, à arte promovida pelo salões do SNI e ao individualismo presencista contrapôs uma acção centrada na temática social e na aproximação da arte ao povo, o neo-realismo tinha na ilustração

---

[1254] Referimo-nos à Comissão dos Escritores, Jornalistas e Artistas do MUD.

[1255] Manuel Ribeiro de Pavia faleceu em 1957, com 50 anos, na pensão lisboeta onde vivia. A sua vida de fome e miséria seria mais tarde recordada em obras de Eugénio de Andrade (*Os Afluentes do Silêncio*, 1968) e José Gomes Ferreira (*Imitação dos Dias*, 1966).

[1256] São de Manuel Ribeiro de Pavia as ilustrações de *Gaibéus* (1939) e *Marés* (1941), de Alves Redol.

um veículo privilegiado para chegar às massas. E pela ilustração terá nessa época alcançado grande visibilidade, apesar da questionável estereotipagem de muitos dos trabalhos que haveriam de se replicar à medida, criando fórmulas reconhecíveis mas desvirtuando, afinal, a base de "verdade" preconizada. Veja-se o tratamento dado por Ribeiro de Pavia a figuras de negros e paisagens africanas, fazendo-os equivaler às suas gravuras de camponeses e cenários alentejanos em valores que se manteriam "para além da ideologia que possam servir"[1257], de acordo com José-Augusto França.

Os neo-realismos portugueses – no plural, porque polifacetado aspirava ser o movimento e assim o foi – procuraram a síntese possível entre a realidade nacional desses anos e as estéticas que marcavam os seus cultores, tão diversificadas quanto as gerações e capacidades técnicas que ali se condensavam. Naturalismo, cubismo, expressionismo, nova objectividade alemã, realismo socialista, muralismo mexicano, surrealismo e até abstraccionismo fundavam as experiências que com maior ou menor acerto se materializavam em obra, numa relação dialéctica dos artistas com a vida que deu frutos paradigmáticos (nomeadamente pela mão de Júlio Pomar), mas que se deixou enlear por questões que transformaram o *tomar partido em* num *tomar partido de*. Ou seja, a tentativa de imposição de um programa jdanovista que ortodoxamente se entendia como modelar acabou por afastar alguns dos mais válidos agentes dessa frente artística. Que se esgotaria numa década, incapaz de ir além dos pretextos que a constituíram e de progredir com base nas distintas pesquisas individuais que visavam a "integração" do homem e a sua "renovação"[1258], como de início se desejava.

É atendendo a essa demanda por outras possibilidades estéticas que pode ser apreciado o contributo dado por Marcelino Vespeira (1925-2002), designadamente, à ilustração de romances coloniais. Após incursão pelo neo-realismo (de que é exemplo maior a pintura *Apertado pela Fome*, de 1945, exposta logo na primeira EGAP, o pintor enveredou pelo surrealismo mas uma viagem a Angola e Moçambique em 1956, já atrás referida, deixaria marcas na sua obra. O fascínio pelos ritmos africanos será, a partir de então, explorado por Vespeira em linhas de dimensão sígnica[1259], tal como o demonstram obras como *Chiribibi* e *Marimbeiros de Zavala* (1957) ou a capa

[1257] Jose-Augusto França refere ainda que Ribeiro de Pavia tinha sido "colaborador nacionalista da 'Acção' em 36-37, desenhador de soldados defendendo a Pátria contra os comunistas (...), elogiado na revista do SPN/SNI em 44 ou fornecendo-lhe a capa em 46". Ver José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991, p.374.

[1258] Ver *Catálogo da I Exposição Geral de Artes Plásticas*.

[1259] Teresa Matos PEREIRA, *Uma Travessia da Colonialidade*, p.281.

que fez para o romance *Viragem* (1957), de Castro Soromenho. As suas progressivas experimentações darão pouco depois lugar a uma gestualidade de pendor mais abstractizante, como é o caso das pinturas que ilustram o romance *Os Flagelados do Vento Leste* (de 1959, premiado no ano seguinte e mais tarde adaptado ao cinema[1260]), do poeta, escritor realista[1261] e ensaísta cabo-verdiano radicado na metrópole Manuel Lopes (1907-2005), que em 1936 fora co-fundador no Mindelo da influente *Claridade- Revista de Arte e Letras*, génese do modernismo em Cabo Verde.

Vimos já como o também surrealista Cruzeiro Seixas traduziu artisticamente a sua experiência ultramarina. Mas tanto o seu caso como o do escultor Jorge Vieira (este, pela influência da arte africana no seu trabalho) não encontraram eco no surrealismo português, que se manteve arredado da questão do colonialismo – excepção feita à breve citação de Aimé Cesaire numa obra de Mário Cesariny[1262].

Apesar dos estudos que em décadas mais recentes têm resgatado do esquecimento ou do preconceito muitas das obras expostas nas "Gerais" , procurando inseri-las no contexto da época e da sua produção[1263], falta todavia aprofundar a sua relação com a questão colonial. Não cabe naturalmente aqui fazê-lo, mas pela análise

---

[1260] *Os Flagelados do Vento Leste*, filme de 1987 com adaptação e realização de António Faria. O romance de Manuel Lopes recebeu o Prémio Meio Milénio do Achamento de Cabo Verde em 1960.

[1261] Outras obras do autor: *Chuva Braba* (romance, 1956, Prémio Fernão Mendes Pinto da Agência Geral do Ultramar), *O Galo que Cantou na Baía* (contos, 1959, Prémio Fernão Mendes Pinto), *Horas Vagas* (poesia, 1934), *Poemas de Quem Ficou* (1949), *Temas Caboverdeanos* (ensaios, 1950), *Crioulo e Outros Poemas* (1964) e *As Personagens de Ficção e os seus Modelos* (ensaio, 1971).

[1262] Referimo-nos ao excerto do poema "Je trouverais le secret des grands communications et des grands combustions", incluído na pintura serial *A Máquina de Atravessar Qualquer Tempo*, datada de 1947 e apresentada dois anos mais tarde na *1ª Exposição de Os Surrealistas*. Ver Maria de Jesús ÁVILA e Perfecto E.CUADRADO, *Surrealismo em Portugal 1934-1952* (cat.), Lisboa: Museu do Chiado, 2001, pp.218-219. Só cerca de 1975 Cesariny publicaria numa revista holandesa um outro poema, *Brumes Blondes*, onde a questão do colonialismo é directamente referida – ver Teresa Matos PEREIRA, *Uma Travessia da Colonialidade – Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*, texto policopiado, tese de Doutoramento em Belas-Artes apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011, p.280.

[1263] Além do pioneiro estudo de Ernesto de Sousa (*A Pintura Portuguesa Neo-Realista 1943-1953*, ed. Artis, 1964) e dos trabalhos dedicados à vertente literária do movimento por Alexandre Pinheiro Torres (*O Neo-Realismo Literário Português*, ed.Moraes, 1977), Carlos Reis (*O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, ed.Almedina, 1983) e António Pedro Pita (*Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português: Arqueologia de uma Problemática*, ed.Campo das Letras, 2002), refira-se os catálogos das exposições organizadas pelo Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, dos quais de destacam: *Entre a Realidade e a Utopia: o movimento neo-realista* (1993); *Um Tempo e um Lugar – dos anos quarenta aos anos sessenta / Dez Exposições Gerais de Artes Plásticas* (2005); *Uma arte do Povo, pelo Povo e para o Povo: neo-realismo e artes plásticas* (2007); *Batalha pelo Conteúdo: movimento neo-realista português* (2007), e, evidentemente, *Ilustração & Literatura Neo-Realista* (2008). Várias outras obras têm sido dedicadas a artistas e escritores neo-realistas.

dos catálogos constata-se, desde logo, um afastamento em relação à temática. É um facto que a ausência de imagens a acompanhar os títulos das obras (que na sua maioria são demasiado vagos) terá iludido a Censura mas dificulta hoje a investigação. Porém, o que esses catálogos também nos dizem é que as obras sobre as colónias foram escassas e que o tema não interessava às figuras de primeira linha.

Entre os 93 artistas que expuseram 289 obras na primeira edição das *Exposições Gerais*, em 1946, apenas se rastreiam pelos títulos quatro referências concretas: uma *Patrulha Perdida em África* pintada por José Joaquim Ramos (militar de carreira que serviu naquele continente), e três desenhos de *Mulheres Indígenas* enviados de Nampula por Felisberto Ferreirinha (pintor amador que viveu 18 anos em Moçambique, mais conhecido como coleccionador e divulgador da estatuária maconde e como homem do fado coimbrão)[1264]. A fraca representatividade de motivos africanos nas secções de artes plásticas terá, de resto, sido constante ao longo das dez edições das EGAP. Em 1953 (7ª edição) aparece *Um Natural de Luanda (retrato)* esculpido por Almeida Graça, e em 1955 (9ª edição) apresentam-se as colagens *Saudades dos Deuses de África* e *Atabaques* de Sebastião Rodrigues (1929-1997), um dos pioneiros do *design gráfico* nacional, que se notabilizaria pelo grafismo da revista mensal *Almanaque*, pelas suas inúmeras capas de livros e pela imagem gráfica projectada a partir dos anos 60 pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Maior papel terão tido os arquitectos na aproximação das "Gerais" à realidade africana. Assim o demonstra a apresentação de maquetes e desenhos de Francisco Castro Rodrigues (pequena moradia para Gabu na EGAP de 1946; e bloco de habitação e lojas para Lobito, na EGAP de 1953, em parceria com João Simões); Paulo Carvalho Cunha (casa de habitação para Moçâmedes, edição de 1946); Fernando Peres (edifício comercial para o Congo Belga, em parceria com Hernâni Gandra, na EGAP de 1948); Jorge Ferreira Chaves (sede de uma associação para uma colónia portuguesa, na EGAP de 1950); Alberto José Pessoa (hotel em Luanda, em colaboração com João Castilho, apresentado na edição de 1951 e repetido em 1956); Manuel Taínha (com uma fábrica para África, na mesma edição de 1951); Cândido Palma de Melo (moradia para Benguela, em colaboração com Artur Pires Martins,

[1264] Sobre a vida e interesse pela arte africana de Felisberto Ferreirinha (1896-1953), ver Alda COSTA, *Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras 1932-2004*, Lisboa: Verbo, 2013, pp.83-88.

levada à EGAP de 1953); Álvaro Valadas Patersen e Jorge Ferreira Chaves (Câmara de Comércio de Bissau, na EGAP de 1955; voltando a apresentar em 1956 um projecto para a Associação Comercial, Industrial e Agrícola da Guiné), e José Simões e José Huertas Lobo (administração de uma roça para São Tomé, levada às EGAP de 1947, 1953 e 1956). Assinale-se, porém, que a percentagem de propostas arquitectónicas para o ultramar teve um peso relativamente baixo se comparado com os projectos para a metrópole, no conjunto das dez edições.

Falta de conhecimento directo das realidades ultramarinas, desinteresse objectivo dos artistas ou opção política estratégica são hipóteses que poderão explicar a escassa produção relacionada com as colónias exibida nas EGAP. Em contrapartida, o que ali assumiu preponderância foi uma certa representação da realidade metropolitana (cuja visão se estendeu à arquitectura[1265]), numa arte que se queria *do povo* e *para o povo*, em perspectiva amplamente discutida e discutível. E por isso também se deve questionar por que razões o registo mais imediato e ilusoriamente associado ao real não teve maior projecção nas EGAP: a fotografia marcou presença em apenas três edições das "Gerais"[1266], chegando inclusive a recusar-se estatuto estético ao documental fotográfico[1267] - num período em que o (polémico) conceito de *fotografia humanista* ganhava alcance internacional em exposições ou revistas como a *Life* e a *Vu*, e que em Portugal se abriam novas possibilidades neste campo por via do salonismo, dos foto-clubes, reportagens fotográficas ou pesquisas isoladas[1268].

Para o que aqui nos importa, retenha-se a ausência nas EGAP de uma geração "esquecida"[1269] em que se incluía Gérard Castello-Lopes, a quem em 1957 se deveria o retrato de uma capital de império provincianamente perdida entre as glórias do seu

---

1265 Referimo-nos ao levantamento realizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, então presidido por Francisco Keil do Amaral, de que resultou em 1961 a publicação do célebre *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*.

1266 Com obras de Mário Novais (na 1ª edição, em 1946); Adelino Lyon de Castro, Rodrigo de Vilhena, Manuel Peres e Francisco Keil do Amaral (5ª edição, em 1950); e Frederico Pinheiro Chagas, Manuel Correia, Avelino Braga, Augusto Cabrita, Alberto Cardoso, Francisco Keil do Amaral, Joaquim Bento d'Almeida, Manuel Moreira e Victor Palla (9ª edição, em 1955).

1267 De que são exemplo as fotografias captadas durante as célebres missões do Ciclo do Arroz, usadas como auxiliares de observação e memória para a produção de obras de "belas artes" mas nunca exibidas nas EGAP. Ver Emília TAVARES, *Batalha de Sombras – Colecção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado* (catálogo), ed. C.M.V.Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo, 2009, p.47.

1268 Sobre este assunto ver Emília TAVARES, *op. cit.*, pp.65-76.

1269 A expressão "geração perdida" é de Gérard Castello-Lopes, que nela se incluía, a par de Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet e António Sena da Silva. Ver Emília TAVARES, *op. cit.*, pp.55-56.

passado, na conhecida imagem-metáfora dos cavadores voltados para a Torre de Belém. Por outro lado, é justo sublinhar que nas EGAP participaram alguns dos fotógrafos que marcaram um momento de viragem na expressão representacional do País, fornecendo-lhe contra-imagens ao discurso construído pelo regime. Foi o caso do arquitecto Victor Palla (co-organizador das "Gerais"), que com o também arquitecto Manuel Costa Martins apresentou em 1958-59 um dos melhores *corpus* fotográficos que essa década produziu[1270].

Lisboa Cidade Triste e Alegre, o "poema gráfico" de Palla e Costa Martins que em tons de contrapôs à propaganda do "pitoresco" e à cidade ideológica de Salazar o quotidiano nos bairros antigos em perspectivas melancólicas de "horizonte liso"[1271], é uma rara obra interpretativa desse *viver habitual* nos anos 50. Ali está a Lisboa à soleira da porta em becos e vielas, a cidade da azáfama ribeirinha e dos marçanos, das mulheres de lenço à cabeça e das burguesas à saída da missa, das crianças, velhos e gatos, dos piqueniques domingueiros, barraquinhas de feira e tabernas, a Lisboa que o poeta David Mourão-Ferreira resumiu como *capital encarcerada*[1272]. Não nos deteremos aqui nessas imagens seleccionadas para o livro editado após duas exposições[1273], fruto de um olhar prolongado no tempo e de um pensamento que passou tanto pelo questionar do próprio *medium* como pelas suas conexões ao cinema e à pintura[1274]. Mas cumpre destacar o seu valor enquanto discurso estético – enunciado já após o fim das EGAP e três anos depois da mítica

---

1270 Recorde-se a propósito que *Lisboa Cidade Triste e Alegre* foi considerado um dos melhores livros fotográficos do século XX a nível internacional. Ver Martin PARR e Gerry BADGER, *The Photobook: A History (vol.I)*, ed. Phaidon, 2004.

1271 Ver Cristina VASCONCELOS, "Lisboa 'Cidade Triste e Alegre': oscilações ao longo de um horizonte liso", *Arte & Melancolia* (coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo), Lisboa: IHA/CECL, 2011, pp.193-211.

1272 Victor PALLA e Costa MARTINS, *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, Lisboa: [ed. dos autores], 1959.

1273 Realizadas em 1958 no Porto (Divulgação) e em Lisboa (Galeria Diário de Notícias). O livro data do ano seguinte e foi publicado em fascículos por assinatura, com distribuição da Círculo do Livro, em duas tiragens: a normal (2000 exemplares) e a especial (de 60 exemplares, numerada e rubricada pelos autores). A edição terá tido na altura "fraca adesão do público", mas as duas exposições organizadas por António Sena na Galeria Ether (em 1982 e 1989), bem como a análise que dela fez Sena em *Uma História de Fotografia* (Lisboa: Comissariado para a Europália 91/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991) ajudaram a resgataram este trabalho do quase esquecimento. As tiragens originais de Victor Palla e Costa Martins atingem actualmente valores elevados em leilão ou no mercado alfarrabista, e a obra foi entretanto alvo de reedições pela Pierre von Kleist Editions.

1274 Na história dessas imagens, que os autores explicam individualmente em Índice, são muitas as referências que convocam: da fotografia de Richard Avedon, Henri Cartier-Bresson, Alfred Eisenstadt, Robert Doisneau, Brassaï, Cecil Beaton ou Weegee ao cinema de Carl Dreyer e de Fellini, passando pela pintura de Vermeer, Renoir, Seurat ou Andre Lhote.

exposição *The Family of Man*, que Edward Steichen organizou no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque.

É pela montagem das fotografias, previamente enquadradas, cortadas e justapostas, que o discurso sobre essa *Cidade Triste e Alegre* se constrói, cimentado pelas palavras de poetas que intercalam as imagens[1275] numa "revolução silenciosa da intimidade", como bem viu António Sena no seu estudo de referência *Uma História de Fotografia*[1276]. Uma "revolução silenciosa" que ilustrava a época e lhe subtraía a grandeza imperial glorificada pela ditadura. E não por acaso a introdução do livro, assinada pelo escritor José Rodrigues Miguéis, começa em dupla negação:"Não: Nada de proas homéricas singrando rio acima, batidas de ignotos mares, a fundar a capital do futuro Império-que-foi"[1277].

Sem outra alusão ao império nesse presente disruptivo que em imagem--texto se afirma, o discurso de *Lisboa, Cidade Triste e Alegre* contrasta, todavia, com essa outra cidade que pulsava a cores: a dos automóveis novos e da novidade da televisão, dos cafés dos artistas e intelectuais, dos cinemas com as últimas fitas de Hollywood, França e Itália, a cidade das Avenidas Novas em ritmada expansão para os subúrbios, das livrarias e snack-bares frequentados por jovens que adaptavam as modas, as músicas e as leituras que iam a pouco e pouco chegando do estrangeiro[1278]. E nesse contraponto terá também de ser lido.

Aquele era, afinal, um país a vários tempos. Exaurido pela emigração fugida à pobreza e à fome, amedrontado e reprimido pela violência desses chamados "anos de chumbo"[1279], um país de chefes de família e mulheres sem voto, mas simultaneamente um país que pelos liceus e universidades ia lentamente revigorando a sua massa crítica e que com avidez fruía todos os rasgos de abertura possível ao exterior.

Dessas gradações de cinzento emergiriam manifestações e revoltas contra a asfixia generalizada, incluindo novas e criativas vias para superar os impasses das

---

1275 De Fernando Pessoa (de cujo poema *Lisbon Revisited*, de 1926, se extraiu o título), Alexandre O'Neill, Armindo Rodrigues, David Mourão-Ferreira, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira, mas também de José Rodrigues Miguéis (autor do texto da introdução), de Gil Vicente, D.Sancho I, Cesário Verde, Camilo Pessanha, António Botto ou Almada Negreiros.

1276 Utilizamos aqui a tradução francesa: *Une Histoire de la Photographie*, p.106.

1277 José Rodrigues MIGUÉIS, "Introdução", *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, Lisboa: [ed. dos autores], 1959, p.III.

1278 Ver Margarida ACCIAIUOLI , *Os Cinemas de Lisboa – Um Fenómeno Urbano do século XX*, Lisboa: Bizâncio, 2012, pp.222-239.

1279 Ver Fernando ROSAS, *História de Portugal – O Estado Novo*, vol.7, pp.503-523.

artes em particular. O exílio foi, é claro, a porta de alguns dos melhores, que noutros países encontraram a liberdade cá negada: de Vieira da Silva (que no Brasil pintara ainda em 1944 uma conhecida *História Trágico-Marítima* de náufragos migrantes) e Jorge de Sena a Fernando Lemos ou Lourdes Castro e demais pintores do grupo KWY. Mas também de tantos outros, como Paula Rego ou Bartolomeu Cid dos Santos, que buscaram horizontes académicos e pictóricos a expensas próprias ou conquistando o "passaporte" garantido pelas bolsas de estudo que a Fundação Calouste Gulbenkian atribuía, desde a sua criação em 1956. Nunca será demais lembrar que foi aquela instituição privada que em Portugal assumiu a linha da frente da acção cultural, que no anacronismo do SNI e do regime não tinha cabimento, acção essa a que por muitos e longos anos o Estado pós-ditadura continuaria a furtar-se. Quanto aos artistas que ficaram, ou que foram e regressaram, será bom ver que também a eles se deveram várias propostas originais e subversivas então germinadas.

Joaquim Rodrigo (1912-1997) é um desses casos. Tendo chegado tarde à pintura, este engenheiro agrónomo encontrou nas primeiras vanguardas internacionais as raízes de uma abstracção que iria desenvolver na relação da cor com a própria memória da visualidade, levando os pressupostos modernistas ao ponto de radicalização crítica, como refere Pedro Lapa no extenso estudo que lhe dedicou[1280]. Assim estruturando uma linguagem que o aproximou das escritas ideográficas e das chamadas artes primitivas – e muito em particular da arte tchokwé angolana divulgada por José Redinha[1281] -, encaminhando-se para a condição histórica que, ao virar da nova década, habitará a sua obra num plano político ou sociológico. Isso mesmo o patenteiam as pinturas *Sufrágio* (exposta em 1960) e *S.A.-Estação* (exposta em 1961), esta aludindo à triunfal chegada de Humberto Delgado à estação ferroviária de Santa Apolónia após o seu histórico comício no Porto, aquela indicando a fraude eleitoral

[1280] Ver Pedro LAPA, "Desvio e Ruptura", *Joaquim Rodrigo – Catálogo Raisonée*, Lisboa:MNAC-Museu do Chiado, 1999, pp.38-41.

[1281] Devido ao impacto em Portugal provocado pelo livro *Paredes Pintadas da Lunda* (1953), do etnólogo José Redinha. Ver Teresa Matos PEREIRA, *Uma Travessia da Colonialidade*, *op cit.* pp.319-324. Para uma análise da importância das pinturas tchokwé no discurso identitário e arte contemporânea de Angola ver Patrícia Ferraz de MATOS, "Projectos coloniais e seus efeitos: o caso do trabalho de José Redinha desenvolvido no Museu do Dundo", *Poiésis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, Unisul/Tubarão (Brasil), v.2, n.º 4, Julho-Dezembro 2009, pp.46-61 – em linha: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/issue/view/50/showToc [acesso a 4/3/2012]; ver também Nuno PORTO, "Artes da Nação: colonialidade, política e mercados das artes em Angola e Cabo Verde", *Comunidades Imaginadas. Nação e Nacionalismo em África*, (org. Luís Reis Torgal, Fernando Tavares Pimenta e Julião Soares Sousa), Coimbra: Imprensa Univ. Coimbra, 2008, pp.87-100.

orquestrada pelo regime que vedou ao "general sem medo" a Presidência da República e que motivou o fim do sufrágio universal e directo para o cargo[1282].

Será contudo a partir de *S.M.* (datada de 1961 e exibida em 1963), a obra mais conhecida dessa fase do pintor, que de acordo com Lapa mais declarada se torna no trabalho de Joaquim Rodrigo a "inscrição sígnica que traz consigo uma densidade histórica, política, e ideológica"[1283]. *S.M.*, título indicial que interpela o espectador, remete-nos para o já aqui referido episódio do assalto ao paquete *Santa Maria* por Henrique Galvão. Uma obra dominada pelo navio e pela cabeça que ocupam o centro óptico da composição, mas a que Rodrigo, sobre fundo verde-água a fazer ressaltar as três cores primárias, deu tratamento bidimensional idêntico ao das figurações de um pára-quedista, de armas e de outros elementos que interligou em grelha.

"A assunção de uma dimensão narrativa e o carácter episódico da situação vem imprimir à pintura um valor de registo aberto ao mundo e às suas contingências. Para a sua obra e para o contexto artístico português da época, este quadro e os outros que se lhe seguem inauguram um novo tempo"[1284], dirá Pedro Lapa. Ainda no ano de 1961, Joaquim Rodrigo transpõe para a tela *M.L.* (reproduzida em 1964) o assassinato de Patrice Lumumba, líder nacionalista congolês, representando também a mulher que o chora sem que lhe possa reclamar o corpo. Lugar de inscrição e crítica, a pintura de Rodrigo vai ainda reflectir o início da guerra colonial em Angola, em *19 S (Pesadelos)*, tela exibida pela primeira vez em 1999, com uma agressividade que rasura qualquer dimensão épica para revelar a barbárie dos corpos retalhados [1285]. O artista prosseguirá essa via de questionamento da realidade histórico-política até meados dos anos 60, em obras como *Kultur-1962* (que alude às crises académicas) ou *6H* (memória de uma carga policial sobre manifestantes oposicionistas que celebravam o 5 de Outubro). Esse era já o tempo de reacção à voragem dos acontecimentos em que o País mergulhara.

[1282] *Idem*, *ibidem*, p.42.
[1283] *Idem*, *ibidem,* pp.42-43.
[1284] *Idem*, *ibidem*.
[1285] *Idem*, *ibidem,* pp.47-47.

3.2.4 – Os anos da guerra colonial e a produção artística portuguesa

A primeira obra da iconografia portuguesa contra as guerras coloniais a ser exposta foi *Portuguese Men of War*, gravura gerada pelo activismo e pela mestria de Bartolomeu Cid dos Santos (1931-2008), que a apresentou em Lisboa na Galeria do Diário de Notícias, em Janeiro de 1961. Com os combates já no horizonte[1286].

Essa água-forte esgotou rapidamente em Londres e na América, deu título a um livro de gravuras[1287], entrou no acervo de grandes museus internacionais. E foi descrita pelo poeta e romancista Helder Macedo nos seguintes termos: "*É uma nave num mar pontuado por alforrecas a explodirem em volta. Dentro da nave, dois militares, um bispo, uma mulher, uma boneca de criança. O título é intraduzível: em inglês, designa uma espécie particularmente venenosa de alforreca. Mas ninguém, em Portugal, terá tido dificuldade em traduzir a imagem dessa nave singrando num mar escuro de alforrecas explosivas*"[1288].

Portuguese Men of War, a temida medusa em forma de caravela portuguesa, surge ali transfigurada em nau de argonautas aproados às profundezas da guerra iminente. Personagens isoladas que são já espectros disformes, numa poderosa imagem polissémica de morte que, surpreendentemente no Portugal ainda governado por Salazar, se impôs com a força da denúncia pela mão de um jovem artista português, que acabava de ser convidado para dar aulas na prestigiada Slade School of Art de Londres[1289]. Como certeiramente viu Helder Macedo, surrealista do Café Gelo que conheceu a perseguição e o cárcere antes de rumar ao exílio em Londres, tratava-se de uma obra de dinamismo estático em que "a relação entre as criaturas flácidas que rodeiam o barco e os seus tripulantes é essencialmente negativa: "Ambos são ameaçadores, mas não são inimigos, são mesmo, talvez, aliados. Princípio e fim de escala, vida em formação e vida em decomposição, entre eles não é possível tomar

---

1286 "Portugal está pronto a defender pelas armas a sua presença no Ultramar – escreve o jornal 'l'Aurore'", *Diário de Lisboa*, 9/1/1961.

1287 Ver "Reaparecimento de Bartolomeu – um notável gravador português de grande projecção internacional que expõe hoje em Lisboa", *Diário de Notícias*, 11/12/1967.

1288 Helder MACEDO, "Bartolomeu Marinheiro" [por ocasião da morte de Bartolomeu Cid dos Santos], *JL – Jornal e Letras, Artes e Ideias*, 4/6/2008.

1289 Bartolomeu Cid dos Santos, que nessa escola fora discípulo de Anthony Gross, leccionou gravura na Slade até 1996, jubilando-se como professor catedrático. Tendo sido mestre de numerosos artistas que se destacaram nesta arte, entre os quais Paula Rego.

partido nem contra eles seria possível lutar. É o pesadelo fatalístico das instituições, onde um macabro incapaz de morrer se perpetua, sem esperança e sem remorso."[1290]

Igualmente surpreendente é verificar que *Portuguese Men of War*, com aqueles militares e bispos goyescos e decadentes, se tenha desdobrado numa notável série de gravuras de Bartolomeu Cid apresentadas em Lisboa em 1967, na Galeria Gravura. Desmontando corrosivamente a velha associação entre a espada e a cruz, essas alegorias que ao limite interpelavam as bases da própria da identidade nacional fixavam um "cenário de período eficientemente sarcástico pelas nefastas implicações contemporâneas do seu aparente anacronismo"[1291]. Publicamente exposto, assim.

Novos gestos artísticos disruptivos iam entretanto surgindo. Em 1966, o ano em que por fim se inaugurou solenemente e se deu a ver ao resto da Europa e ao mundo[1292] a tão sonhada travessia rodoviária entre a capital do império e a margem sul do Tejo[1293], a que se atribuiu o nome de Ponte Oliveira Salazar, uma série de pinturas colocava também em questão os velhos mitos e o rumo de Portugal.

Data desse ano a extraordinária série *Os Reis*, com que António Costa Pinheiro (1932-2015), bolseiro da Gulbenkian, membro do KWY e preso político antes do exílio auto-imposto na Alemanha[1294], "ousou inscrever a dimensão da história portuguesa como objecto inesperado de um imaginário próprio, singular e consequente", desse modo vencendo "o quanto era já iconografia parda e dominante de regime"[1295], como escreveu Bernardo Pinto de Almeida.

Ensaiados em cadernos de estudo de 1963-64 e prenunciados em duas telas (*Alcácer-Quibir* e *O Rei Menino não Voltou*), esses reis, a que pintor haveria de

---

[1290] Helder MACEDO, *Bartolomeu Cid - Exposição de Gravuras*, Lisboa: Galeria Gravura, Dezembro 1967, s.p.

[1291] *Idem*, *ibidem*.

[1292] "Inaugurada a Ponte Salazar – Cem milhões de europeus viram pela televisão a maior e a mais bela ponte do velho continente" (manchete), *Diário de Notícias*, 7/8/1966.

[1293] Recorde-se que o primeiro projecto para a travessia do Tejo em Lisboa datava de já de 1876. Adjudicada em 1960 à empresa norte-americana United Steel Export Company, a nova ponte suspensa (réplica da Golden Gate de San Francisco) foi pensada como travessia rodo-ferroviária, mas o tabuleiro ferroviário só seria acrescentado mais tarde, entrando em funcionamento em 1999. Logo após a revolução de 1974 foi renomeada como Ponte 25 de Abril.

[1294] O pintor esteve preso três meses em Caxias, por ter assinado um papel enviado ao Presidente Américo Thomaz, "acusando de crime o assassinato do pintor Dias Coelho [pela PIDE, em 1961]" – ver Adelino GOMES, "Entrevista – Costa Pinheiro: Muitos dos meus quadros continuam silenciosos, lá no atelier", *Público*, 5/5/2008.

[1295] Bernardo Pinto de ALMEIDA, "Navegantes de um porto sem abrigo", *Costa Pinheiro – Navegadores* (cat.), Porto: Galeria Fernando Santos, 2001, p.6.

chamar *figures mortes*, trazem para um presente personagens históricas que a sua imaginação representou como cartas de jogar, numa apropriação de registos e géneros que subverte as lógicas internas da própria pintura para lhes explorar as possíveis configurações. Através desse naipe de retratos que não são verdadeiramente retratos - pois como viu Margarida Acciaiuoli nos confrontam com a imagem que conduz à figura, em vez de partir dela como habitualmente sucede[1296] -, desafiou Costa Pinheiro o próprio estatuto dos heróis pátrios, mostrando-os como máscaras coloridas enquadradas pela Cruz de Cristo ou pelo escudo nacional. Atente-se no seu *D.Afonso Henriques*, de espada em riste e elmo pronto, no *D.Pedro I* justiceiro de coração nas mãos, no *D.Manuel I* a sonhar com caravelas sobre o globo ou no *D.Sebastião* de olhos vazios de concha, já meio fantasma entre os brinquedos e o cavaleiro da guerra.

Com humor e ironia as possibilidades lúdicas dessas representações "desmitificantes" que renovam a figuração e o retrato encurralados no mito, na "tentativa de o re-figurar", constituem uma "contra-apropriação" que deve ser lida no contexto da viragem pós-estruturalista ocidental, tal como considerou Bruno Marques, pelo alcance dessas imagens que são já "uma coisa outra: o imaginário popular filtrado pelo crivo mnemónico e poetizado do pintor"[1297]. Apresentada em 1966 na Galeria Leonhart de Munique, e não muito depois em Lisboa, a série *Os Reis* foi tão bem recebida pela crítica e pelo mercado da arte que, desconfiando do êxito e animado pelas contestações que à época se impunham, Costa Pinheiro suspenderá a pintura para se dedicar durante alguns anos à dimensão projectual da sua *Citymobil*. Em todo caso, e porque nos seus cadernos de estudo outras formas haviam ficado, haverá o pintor de as perscrutar e reinventar na série que em finais dos anos 90 vai dedicar aos *Navegadores*, que em ocasião própria veremos. De momento, e recorrendo à certeira análise de Bernardo Pinto de Almeida, importa aqui sublinhar que "António Costa Pinheiro foi, assim, dos poucos que quis redescobrir esse passado, mas sem o olhar ferido pela dimensão ideológica. E ir ver, através dele, o quanto de pintura em tudo isso havia"[1298].

[1296] Margarida ACCIAIUOLI, "Fichas de obras (análise e história)", *KWY, Paris 1958-1968* (cat.), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2001, pp.451-453.

[1297] Bruno MARQUES, "O retrato de Dom Sebastião: Costa Pinheiro ou a 'desmitificação' da retratística histórica oficial", *Revista de História da Arte*, n.º 5, 2008, pp.189-207.

[1298] Bernardo Pinto de ALMEIDA, "Navegantes de um porto sem abrigo", *Costa Pinheiro – Navegadores* (cat.), Porto: Galeria Fernando Santos, 2001, pp.11-12.

Não se julgue, porém, que só aos artistas expatriados coube actualizar as contra-imagens do império em estertor e do regime que o exaltou – muito embora nessa fileira se tenham de incluir também Paula Rego (n.1935) com a polémica pintura *Salazar Vomitando a Pátria* (1960), obra que o pioneiro galerista e curador Victor Musgrave se recusou a expor na Gallery One de Londres por ter "falos a mais", mas que em 1972 integrou o catálogo da exposição *10 Artistas da Galeria S.Mamede* com título que omitia o nome do ditador[1299]; ou a cadavérica versão sobre papel *da História Trágico-Marítima*[1300] assinada em 1971 por José Escada.

Rolando Sá Nogueira (1921-2002), que após um entendimento pictórico intimista e poetizado da realidade viajou para Inglaterra com bolsa da Gulbenkian e aí deu, entre 1962 e 1964, o salto decisivo da sua carreira como pintor, haveria de fazer a ponte entre duas gerações através das pesquisas em torno da Pop e do repertório icónico da cultura urbana[1301]. Ainda em Londres, Sá Nogueira pinta três versões do *Retrato de* Salazar como criatura híbrida, entre felino e ave de rapina, que é simultaneamente personagen recortável de caixa de *cornflakes* com instrções de montagem, como observou Maria de Jesús Ávila[1302] - obras que, todavia, o artista só assinaria depois do 25 de Abril. O seu compromisso com a realidade política do País vai passar então, já no regresso, para telas como *Os Delatores* (1965) e *Verde-Rubro-Negro* (1969-71), onde o pintor trata as cores da bandeira nacional como duas formas de bocas abertas, entre o beijo e a dentada, apondo-lhes a imagem fotográfica de um músico negro (sobre o verde) e uma granada (sobre o vermelho), e colocando no canto inferior direito uma caravela em nesga de mar.

Desenvolvendo processos e técnicas que utilizará em estruturações seriadas, e que remetem já para o campo da fotografia e do cinema, em finais dos anos 60 (quando integra a equipa do atelier do arquitecto Francisco Conceição Silva, passando a dispor de meios mecânicos e industriais pouco comuns no Portugal de então), Sá

[1299] Ver "Salazar vomitando a Pátria", texto sobre esta obra comprada em 1983 para a coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian – em linha: http://www.cam.gulbenkian.pt [acesso a 21/1/2015].

[1300] Obra em técnica mista sobre duas páginas de dimensões reduzidas, manteve-se na coleção de Alçada Baptista até 2009, ano em que foi a leilão. Ver *Leilão de Arte Moderna e Contemporânea – 20 de Abril de 2009* (cat.), lotes 20 e 21, Lisboa: Cabral Moncada Leilões, 2009.

[1301] Ver Maria de Jesús ÁVILA, "Sá Nogueira – O domínio do fragmento", *Sá Nogueira: Uma Retrospectiva*, co-aut. Raquel Henriques da Silva, Maria de Jesús Ávila, Idalina Conde e Rui Afonso Santos, Lisboa: Museu do Chiado, 1998, pp.19-21.

[1302] *Idem*, *ibidem*, p.30.

Nogueira vai recorrer à colagem, fotomontagem, sensibilização de telas como suporte para imagens fotográficas [1303] e utilização da tintas acrílicas para representar personagens ou acontecimentos a partir de ilustrações impressas. E a essa fase pertencem obras como *Branco e Negro* (1972) e a série *Fá-los Ouvir a Tua Corneta, Negro!* (1973-74), onde as fotografias de músicos e desportistas negros são tratadas já como vestígios em montagens pictóricas que abordam a questão do racismo.

As artes plásticas, como vemos, não permaneceram em "silêncio" em relação à guerra colonial e à situação portuguesa nesses anos. Mas é preciso recordar também que do campo literário saíram outras pioneiras ressonâncias, e que no caso da guerra foi a poesia que tomou a liderança[1304]. Logo em Maio de 1961 cinco jovens autores - Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta – fizeram sair *Poesia 61*[1305], antologia povoada de cadáveres, morte e "soldados em manobras [que] têm noite por espingarda" (Luiza Neto Jorge, *Quarta Dimensão*), prenúncio desse fim de tempo[1306].

À mesma linha da frente dos poetas contra a guerra chegaram, para referir apenas os casos mais conhecidos, Fernando Assis Pacheco (1937-1995), que cumpria serviço militar em Angola quando se lançou na antologia *Cuidar dos Vivos* (1963)[1307];

[1303] A impressão de fotografia sobre tela apareceu em Portugal em 1962, com Lourdes Castro – ver Maria de Jesús ÁVILA, *op. cit.*, pp.24.

[1304] Sobre este assunto consultar, por exemplo: João de MELO, *Os Anos da Guerra, 1961-1975. Os portugueses em África: crónica, ficção e História*, Lisboa: Dom Quixote, 1988. Ver também Margarida Calafate RIBEIRO e Roberto VECCHI (org.), *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*, Porto: Edições Afrontamento, 2011 (obra que reúne 600 poemas de 180 autores, entre eles, Bação Leal, Assis Pacheco, Manuel Alegre, Fiama Hasse Pais Brandão, Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena).

[1305] Conjunto de cinco *plaquettes* (uma por autor) impressas em Faro em 1961, na Tipografia Cácima, sob orientação gráfica do pintor Manuel Baptista, que traduzia "uma violenta fragmentação espiritual e física, tematicamente expressa, por um lado, no questionamento de um imaginário colectivo ligado ao mar e à aventura marítima e, por outro lado, no questionamento de uma moral tradicional, fechada e castradora, simbolizada na 'casa portuguesa' e nas relações familiares, que por sua vez projecta e refracta as instituições públicas que compunham a sociedade", segundo Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*, Porto: Afrontamento, 2004, p.179.

[1306] Margarida Calafate RIBEIRO, *op. cit.*, pp.180-181.

[1307] Fernando Assis Pacheco (Coimbra 1937-Lisboa 1995), jornalista, tradutor e poeta, cumpriu comissão militar em Angola de 1963 a 1965. Estreou-se em poesia em 1963 com a publicação de *Cuidar dos Vivos*, "livro que nesse momento histórico se enquadrava numa poesia de intervenção política, comprometida num testemunho de luta contra a guerra colonial" – Ver Fernando Pinto do AMARAL, "Um tal Fernando Assis Pacheco", *Público* 21/2/2004. Em 1972 Assis Pacheco deu à estampa *Câu Kiên: Um Resumo*, título vietnamita para eludir a Censura (republicado em 1976 como *Catalabanza, Quilolo e Volta*). Estas colectâneas *tiveram, porém,* circulação muito restrita, sendo "quase clandestinamente divulgadas entre amigos, em edições de autor"- ver Pinto do Amaral, *op. cit.*

José Bação Leal com as suas *Poesias* (em edição póstuma de 1966[1308]) e Manuel Alegre (n.1936), que do exílio em Argel escreveu as colectâneas *Praça da Canção* (1965) e *O Canto e as Armas* (1967) – com várias edições esgotadas e apreendidas, e que grande repercussão tiveram como versos de canções de intervenção[1309].

Naturalmente, também se perfilaram versos de sentido ideologicamente contrário, embora muito mais esparsos e tardios. Assinale-se *O Corpo da Pátria – Antologia Poética da Guerra do Ultramar 1961-1971*, colectânea organizada em 1971 por Pinharanda Gomes, e *Vestiram-se os Poetas de Soldados – O Canto da Pátria em Guerra*, que Rodrigo Emílio reuniu em 1973. Mas também nessas obras, como detectou Margarida Calafate Ribeiro, havia "laivos de uma contida subversão" nos poemas que ali se incluíram de Ruy Cinatti, Natércia Freire ou Miguel Torga[1310].

Quanto aos romances, pela defesa do império e com sentido doutrinário e oficial[1311] foram editaram vários volumes, entre os quais, pela violência gráfica e sucessivas reedições, se destacou *Sangue no Capim* (1963), de Reis Ventura, leitura quase obrigatória para os homens que se enviavam para combate. Reis Ventura, pseudónimo do ex-sacerdote franciscano que em 1934 disputara com *A Mensagem* de Fernando Pessoa o Prémio Antero de Quental do SNI, tornara-se entretanto o mais conhecido e fervoroso prosador das guerras do ultramar. Na mesma linha se inscreveram[1312] António de Cértima, com *Não Quero ser Herói* (1970), ou Manuel Barão da Cunha, com *Aquelas Longas Horas: Narrativas sobre a actual epopeia africana* (1968) e *Tempo Africano* (1972). Pelas razões óbvias, e como depois

---

1308 José Bação Leal (Lisboa 1942-Nampula 1965) morreu com apenas 23 anos, enquanto cumpria comissão militar em Moçambique. Em 1966, os amigos editaram as suas *Poesias* e, em 1971, o seu pai reeditou-as em *Poesias e Cartas*, com grande impacto no meio cultural – terá sido nesse ano "o livro mais vendido na feira do Livro de Lisboa, antes de ser apreendido pela PIDE", segundo o documentário *Poeticamente exausto, verticalmente só. A história de José Bação Leal*, escrito e realizado por Luísa Marinho e estreado em 2007.

1309 Manuel Alegre (Águeda, 1936), político, poeta e romancista, foi mobilizado para Angola em 1962, onde participou numa tentativa de revolta militar. Esteve preso em Luanda em 1963, durante seis meses. Colocado com residência fixa em Coimbra, passou à clandestinidade e exilou-se em 1964. Viveu dez anos em Argel, aí desempenhando o cargo de dirigente da Frente Patriótica de Libertação Nacional e celebrizando-se como locutor da emissora de rádio A Voz da Liberdade. Publicou as colectâneas de poesia *Praça da Canção* (1965) e *O Canto e as Armas* (1967), ambas apreendidas pela Censura, mas cujos poemas – cantados, entre outros, por José Afonso, Adriano Correia de Oliveira ou Manuel Freire – se transformaram em símbolos da resistência ao Estado Novo.

1310 Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*, Porto: Afrontamento, 2004, p.191.

1311 Sobre o assunto e os autores referidos, ver Margarida Calafate RIBEIRO, *op. cit.*, pp.188-191.

1312 *Idem*.

veremos, só após o seu termo a guerra colonial teria na prosa literária uma assumida abordagem de contraponto crítico.

Sem nos determos nestas literaturas, que têm vindo a ser alvo de estudos recentes e aprofundados até a nível internacional[1313], algumas palavras se impõem aqui sobre *Luuanda*(1964), de Luandino Vieira[1314], obra que agitou o ano de 1965 e que introduziu na escrita do ultramar várias inovações de perspectiva e linguagem[1315]. Redigidas em 1961-62 no pavilhão prisional da PIDE em Luanda, onde cumpria pena por "terrorismo"[1316], as três estórias (como o autor sempre lhes chamou) reunidas nesse livro inovam pela estrutura e códigos da linguagem popular luandense que o escritor usa com sentido político, para através da oralidade sublinhar a diferença cultural como resistência ao discurso dominante. As estórias de *Luuanda* inovam também, levando mais longe o que até certo ponto já Fausto Duarte indiciara em *Auá*, pelo retrato que fazem do quotidiano miserável nos musseques, vivido entre fomes, amores, biscates, vaidades, pequenos roubos, álcool, liamba e tensões raciais, com as

[1313] Ver Fernando ARENAS, *Lusophone Africa. Beyond Independence*, Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 2011. Ver também Stefan HELGESSON, "Modernism under Portuguese rule: José Craveirinha, Luandino Vieira and the doubleness of colonial modernity", *Literary History: Towards a Global Perspective* (vol 1), ed. Gunilla Lindberg-Wada, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006, pp.118-156. Ver ainda Phillis PERES, *Transculturation and Resistance in Lusophone African Narratives*, Gainsville: Univcersity Press of Florida, 1997.

[1314] Como referido no início deste capítulo, a propósito da sua passagem pela Casa dos Estudantes do Império nos anos 50, Luandino Vieira (pseudónimo de José Maria Vieira Mateus da Graça) nasceu em Portugal em 1935 e foi criado em Luanda, onde concluiu o liceu. Ligado ao MPLA durante a guerra colonial, adquiriu cidadania angolana após a criação da República Popular de Angola, aí tendo permanecido entre 1975 e 1992. Ocupou, entre outros, os cargos de director da Televisão Popular de Angola, director do Departamento de Orientação Revolucionária do MPLA, director do Instituto Angolano de Cinema e secretário-geral da União dos Escritores Angolanos. Em 2006 recusou o Prémio Camões, maior galardão da língua portuguesa. Vive em Portugal desde 1992, quando a guerra civil em Angola reacendeu - ver "Luandino Vieira", União dos Escritores Angolanos, em linha: http://www.ueangola.com/bio-quem/item/872-luandino-vieira [acesso a 3/2/2014].

[1315] Sobre este assunto ver Ana Gabriela MACEDO (dir.), *Dossier 50 anos de Luuanda*, *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, vol. 28, n.º 3, Universidade do Minho, 2014 (em particular, textos de Laura Cavalcante Padilha, Ana Mafalda Leite, Inocência Mata e Rita Chaves). Ver também Margarida Calafate RIBEIRO, "E agora José, Luandino Vieira? An interview with José Luandino Vieira", *Portuguese Literary & Cultural Studies*, University of Massachussetts Darthmouth, 15/16, Fall 2005/Spring 2006, pp.27-35.

[1316] Luandino Vieira foi preso pela PIDE no âmbito do chamado "Processo dos 50" (detenções em 1949 e julgamento em 1961 de 50 nacionalistas angolanos, acusados de conspiração "terrorista" contra o regime colonial português). Condenado a 14 anos de cárcere, seria transferido em 1964 para o Campo do Tarrafal, sendo libertado em 1972 com regime de residência vigiada em Lisboa.

autoridades sempre à perna, de chapada pronta e castigo célere, num crescendo de desafios ao poder que raia a revolta física n' *A Estória da Galinha e do Ovo*[1317].

Impresso em Luanda e distribuído em Lisboa pela Casa dos Estudantes do Império, com capa desenhada pelo próprio autor, o livro foi logo distinguido em Angola com o Prémio Mota Veiga e conquistou por unanimidade o Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores, cuja sede lisboeta viria a ser destruída e encerrada em Maio de 1965 por ordem do ministro da Instrução Nacional. A detenção de membros do júri, a suspensão por seis meses do *Jornal do Fundão* (devido a um texto de Alexandre Pinheiro Torres, um dos jurados e detidos) e o encerramento da Casa dos Estudantes do Império foram alguns dos episódios subsequentes. *Luuanda* circulava entretanto clandestinamente, teve uma suposta edição "brasileira" falsificada e seria republicada em 1972, com desenhos de José Rodrigues, apreendida por indicação SNI[1318] ao fim de poucos dias. Traduzida na Rússia (1968) e República Democrática Alemã (1973) antes do 25 de Abril, esta obra teve duas edições portuguesas logo em 1974 e está hoje publicada em várias línguas.

Enquanto isso, e como se nada do que ia sucedendo afectasse o império, a propaganda ultramarina continuava. Em 1968 a Agência Geral do Ultramar organizava na metrópole a exposição itinerante *Portugal Além da Europa*, que além de livros e produtos comerciais dava a ver um "amplo documentário fotográfico do ultramar" e filmes documentais realizados nas colónias[1319]. No mesmo ano, o Palácio Foz acolhia uma exposição de Albano Neves e Sousa e Rui Preto Pacheco, inaugurada pelo Presidente da República e com mais de uma centena de quadros a óleo[1320]; e uma

---

[1317] Centrado na disputa de um ovo que a galinha Cabíri pôs no quintal da vizinha, gerando a discussão entre as mulheres do musseque, a estória coloca em causa as cobiças do colonialismo branco através de personagens-tipo como o pequeno comerciante (sô Zé), o rapaz negro seminarista (Azulinho), o proprietário das cubatas (sô Vitalino), o ex-funcionário notarial (sô Lemos), o sargento da patrulha e os soldados que ameaçam levar a galinha e prender as mulheres pelo crimes de reunião e alteração da ordem pública. Ver Luandino VIEIRA, *Luuanda*, Lisboa: Caminho, 2008 [17ª edição], pp.125-152.

[1318] Sobre estas edições, ver Margarida Calafate RIBEIRO, "E agora José, Luandino Vieira? An interview with José Luandino Vieira", *Portuguese Literary & Cultural Studies*, University of Massachussetts Darthmouth, 15/16, Fall 2005/Spring 2006, pp.33-35.

[1319] Ver "Exposição Portugal Além da Europa", *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XLIV, n.º 521/522, Novembro-Dezembro 1968, p.162.

[1320] Representando, respectivamente, "paisagens e motivos quotidianos", e retratos de individualidades ou "tipos de expressão etnográfica de Angola". Esta mostra foi organizada por iniciativa do Governo Geral de Angola. Ver "Exposição de pintura sobre motivos angolanos", *Boletim da Agência Geral do Ultramar*, vol. XLIV, n.º 521/522, Novembro-Dezembro 1968, pp.162-164.

exposição de Agostinho Duarte, artista radicado em Moçambique[1321]. Às muitas resistências e à crua realidade das armas continuava a tentar opor-se uma aparência *de normalidade*. Já sem qualquer êxito.

Nesses anos da guerra, o que se questionava era já, como temos estado a referir, a própria dimensão histórica e identitária do império, tema que foi ganhando forma na obra de certos artistas plásticos. Atente-se, por exemplo, na pequena serigrafia de Fernando Calhau datada 1969-70, ainda estudante nas Belas Artes de Lisboa, que ostenta as cores da bandeira nacional mas substitui o escudo pela polissemia da expressão *Natureza Morta*. Antes disso, já Cruzeiro Seixas tinha denunciado e invertido ironicamente o discurso colonial e a exaltação patriótica, como notou Teresa Matos Pereira[1322], representando num desenho (possivelmente de 1961) um corpo feminino nu com rosto de brasão/máscara e a inscrição *Voz aguda... Angola é Nossa...* (a exortação salazarista repetida por esses anos à exaustão); e num outro desenho, datado de 1961, uma figura de cabeça minúscula e garras nas mãos e pés, complementada pela frase *Meus Deus – esses cães negros só mortos à chicotada!* Outros casos haverá[1323] que urge referenciar e estudar, levando mais longe as articulações ensaiadas neste trabalho. Por agora, centremo-nos em duas esculturas e no papel que tiveram ao confrontar do País com a sua anacrónica dimensão colonial.

Num gesto radical contra o cânone instituído na estatuária pelo Zarco de 1928, João Cutileiro (n.1937) ousa talhar para Lagos um D.Sebastião, rei-menino perdido para sempre em 1578 na batalha de Alcácer-Quibir, fragmentando-lhe o corpo em mármores coloridos e transforando-o em anti-herói hieraticamente pousado sobre um chão de calçada que pouco se eleva à altura de quem por ali passa. Uma figura de boneco articulado em armadura delgada, mãos enluvadas, joelhos protegidos e elmo aos pés, olhar perdido no horizonte, "cego, irreal, vazio, onde tudo cabe - de misticismo, de obsessão, de ansiedade, de temor"[1324].

[1321] *Ibidem*.

[1322] Teresa Matos PEREIRA, *Uma Travessia da Colonialidade – Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*, texto policopiado, tese de Doutoramento em Belas-Artes apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011, p.314.

[1323] Ana Ruivo refere ainda, por exemplo, xilogravuras de Henrique Ruivo de finais dos anos 60. Ver Ana RUIVO, "Velhos Meios?...", *Anos 70: Atravessar Fronteiras* (cat.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p.47.

[1324] José-Augusto França, *apud* José Fernandes PEREIRA (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2005, p.176.

D.Sebastião, sonhado séculos fora em ânsias de salvação colectiva, será o eterno "rei desejado" que em momentos críticos se vai aqui e ali vislumbrando em figuras de carne e osso que prometem gloriosos futuros que só o "Encoberto" poderia trazer. D.Sebastião, de quem nos chegou até hoje o retrato de príncipe imberbe em armadura maneirista pela mão do pintor Cristóvão de Morais, que lhe fixou o rosto antes da derradeira batalha[1325], foi assim representado na fragilidade da sua figura mítica por João Cutileiro, por encomenda da Câmara Municipal de Lagos para uma praça do centro da cidade. A inauguração da obra, em Setembro de 1973, não veio nos jornais. Mas como contaria dias mais tarde José-Augusto França no *Diário de Lisboa*, "a estátua apareceu, com aplauso de uns, dúvida de outros, e inevitáveis movimentos de horrificada sandice"[1326].

Desafiando a forma e função simbólica de um monumento, e por isso mesmo logo considerado "um dos melhores monumentos portugueses, por razões plásticas e intelectuais também", esta figura apeada que surge como fantasma de si e dos portugueses lançava, naquele ano de 1973, a pergunta em que urgia meditar [1327]. Colocando-nos perante um corte temporal e cultural que cruza multidireccionalmente a memória, este será um daqueles retratos conscientes ou inconscientes de *autognose colectiva*, como diria Eduardo Lourenço, que se impõem na consciência comum para desconstruir as "imagens que de nós mesmos temos forjado."[1328]

Três meses após este *D.Sebastião* de Lagos irrompia pela capital da metrópole outra escultura, de um hiper-realismo visceral, que se dirigia à nação como uma espécie de murro no estômago e que tanto terá "indignado" o Presidente Américo Thomaz [1329]. E essa violência até então inédita na escultura portuguesa, que pela mão de Clara Menéres entrou na história da contestação à guerra colonial, recuperava em

---

1325 Em óleo sobre tela datado de c.1572-1574, que terá sido pintado para a mãe de D.Sebastião, D. Joana de Áustria (então recolhida em Madrid num convento), obra que pode ser apreciada em Lisboa no Museu Nacional de Arte Antiga.

1326 José-Augusto FRANÇA, "A estátua de D.Sebastião agora em Lagos", *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 4/10/1973.

1327 *Ibidem*.

1328 Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva, 2009 [1978], pp.18.

1329 Ver Boaventura de Sousa SANTOS e Manuela CRUZEIRO, *25 de Abril. Uma Aventura para a Democracia. Textos Jornalísticos*, Porto: Edições Afrontamento, 2005, p180.

título um poema de Pessoa dos anos 20[1330] para prenunciar o desfecho imaginável: *Jaz Morto e Arrefece o Menino de Sua Mãe*.

Em tamanho natural, ali estava um corpo de jovem soldado ainda de uniforme, sobre urna de metal, pescoço degolado, mão esquerda sobre o peito e mão direita descaída, no abandono da morte. Como já se afirmou, não são muitos os artistas que com tal crueza falem da Guerra Colonial[1331]. Mas neste gesto de intervenção cívica[1332], e como tivemos oportunidade de referir noutro contexto[1333], mais do que uma crítica à guerra o que esta obra denuncia é a inevitabilidade da derrota que o regime se esforçava em encobrir e o colapso de um sistema imperial agonizante.

Nesse corpo jacente de soldado imberbe, a que a figuração hiper-realista confere uma "poética de estranheza" comum às obras de arte que "propõem o humano como lugar de inquietação"[1334], condensam-se os sonhos adiados ou desfeitos de uma geração inteira, o futuro hipotecado do País, a imagem possível do *soldado desconhecido* e dos que regressavam em urnas nos porões dos navios. Nesse ano de 1973 Portugal tinha a combater em África 149 mil efectivos - e perdeu 923, o maior número anual[1335] desde o início do conflito.

Como recordou Margarida Calafate Ribeiro, "oficialmente não estávamos em guerra, mas nas publicações do Movimento Nacional Feminino, *Presença* e *Guerrilha*, eram feitos apelos às mães portuguesas para que sacrificassem os seus filhos 'pela Nação' e nos jornais da época eram aplaudidas as mulheres que tinham muitos filhos e que os 'davam' para a defesa do ultramar português, numa atitude que relembra a propaganda de guerra tradicional que liga maternidade, nacionalismo e militarismo"[1336]. Toda a guerra passa pelos corpos, e não só pelos corpos em combate:

[1330] "O Menino de sua Mãe", publicado pela primeira vez na revista *Contemporânea*, III Série, n.º 1, em 1926.

[1331] Ana RUIVO, *op. cit.*, p.47.

[1332] A que Clara Menéres dará continuidade entre 1974 e 1977, enquanto membro do Grupo Acre, formado com Queiroz Ribeiro e Lima de Carvalho.

[1333] Paula Ribeiro LOBO, "Portugal *par coeur*. Um século de melancolias coloniais", *Arte & Melancolia*, coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa: IHA/CECL, 2011, pp.221-223.

[1334] Lúcia Almeida MATOS e Raquel Henriques da SILVA, *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Séc. XX*, Porto: Univ. Porto/FBA e Fundação Gomes Teixeira, 1998, p.131.

[1335] Ver José Medeiros FERREIRA, *História de Portugal – Portugal em Transe*, vol. 8, dir.José Mattoso, p.83.

[1336] Margarida Calafate RIBEIRO, "África no Feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial", *Revista Crítica de Ciências Sociais* – CES Coimbra, n.º 68, Abril de 2004, p.15.

às mulheres - mães, companheiras, namoradas, guerrilheiras, amadas de circunstância, vítimas de violação ou prostitutas[1337] - cabe parte substancial nessa história.

Na escultura de Clara Menéres, o corpo revelado do filho tem tanto peso quanto o corpo ausente da mãe que o título evoca. A mãe que o embalou em menino haverá de chorar e sepultar este soldado morto, será ela quem o representará nas cerimónias de condecoração póstuma do Dia de Portugal. Mas essa mãe "desconhecida" que a obra convoca é também uma *mater dolorosa* colectiva, símbolo das mães enlutadas e metáfora da própria pátria a quem nada mais restará além da memória e das medalhas. Quatro meses após a exposição na SNBA o império ruía.

O naufrágio colonial que Bartolomeu Cid tão assombrosamente retratara em *Portuguese Men of War* e que expôs semanas antes de se iniciar o conflito em Angola em 1961, fizera-se anunciar. A imprensa dera conta dessa "libertação" armada que os líderes angolanos preparavam a partir do Congo, e acompanhara a ameaça de uso da força que o regime, num *orgulhosamente sós*, advogava para manter a presença portuguesa no ultramar[1338]. O que sucedeu de permeio, só o poderemos resumir.

Houve o assalto à cadeia de Luanda, a matança de colonos brancos e trabalhadores negros no Uíge, as vinganças bárbaras de parte a parte, o embarque do primeiro contingente para controlar as "escaramuças". As fotografias das matanças, que o regime usou como "escudo e espada" [1339] nas vitrinas do Palácio Foz, em panfletos, na ONU, na TV americana. E as sucessivas despedidas nas gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, de onde milhares de jovens partiam em paquetes como o *Império* e o *Colonial*, para irem combater "terroristas" em territórios que para muitos não passavam de vaga imagem dos mapas e livros escolares. Mais partidas, mais chegadas, outras barbáries. E os primeiros monumentos aos mortos do ultramar que haveriam de povoar o País com tantos lugares de memória, como adiante veremos, e muitas das vezes, diga-se, com duvidosa qualidade artística.

O império não se alienava mas ameaçava alienar os que por lá estavam e os que ficavam. A emigração disparava por razões económicas, com reflexos no

---

[1337] Ver Margarida Calafate RIBEIRO, "Lusos amores em corpos colonizados: as mulheres africanas na literatura portuguesa da guerra colonial", *Ellipsis - Journal of the American Portuguese Studies Association*, n.º 5, 2007, pp.147-152.

[1338] Vejam-se, a título de exemplo, as edições do *Diário de Lisboa* de 9/1/1961 e 11/1/1961.

[1339] Ver Afonso RAMOS, "Angola 1961, o horror das imagens", *O Império da Visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1969)*, pp.399-434.

recrutamento[1340]. As mentalidades iam mudando. Em meados dos anos 60 Portugal era já uma "sociedade dualista em evolução", como demonstrou o sociólogo Adérito Sedas Nunes (1928-1991), em que o atraso e os bloqueios coexistiam com um movimento para o futuro[1341]. Um país onde, como se acrescentaria mais tarde, valores, atitudes e comportamentos tradicionais e modernos entravam em choque; porque esse era já um país mais industrializado e turístico, um país de emigrantes que regressavam com novidades lá de fora, e em que a imprensa e a televisão iam explorando todas as possibilidades de abertura[1342]. Uma nova geração se perfilava em *guerra à guerra*[1343] nessa década das revoltas estudantis, do Vietname, dos Beatles e de Bob Dylan. A Igreja Católica abria campo a outro tipo de resistências. A própria historiografia ia desmontando mitos. Em 1969, o historiador britânico Charles R.Boxer (1904-2000), um dos maiores especialistas mundiais em história da expansão portuguesa e neerlandesa, publicava *The Portuguese Seaborne Empire 1415-1825*. Concluindo:

> "Quando a crença de que eram o povo escolhido por Deus para a expansão da Fé foi reforçada pela popularização da lenda de Ourique e pelas correntes sebastianistas (...), o resultado foi um nacionalismo de duração e firmeza excepcionais. Este nacionalismo exaltado ajuda a explicar as razões pelas quais os Portugueses conseguiram conservar uma parte tão grande do seu precário império marítimo durante tanto tempo, e as razões pelas quais se mostram tão relutantes em renunciar a qualquer parte dele hoje em dia."[1344]

Entretanto, os golpes falhados, as oposições em crescendo, a cadeira que fez Salazar cair do poder. A "primavera marcelista" iniciada em 1968, que à semelhança de outras "primaveras" cedo daria lugar à repressão. As *Conversas* de Marcelo Caetano na televisão, as miragens e os impasses. As chegadas choradas dos que regressavam a salvo amalgamadas com traumas para a vida e corpos mutilados, a dor

---

[1340] Em 1961 o número de refractários da metrópole correspondia a 11,6% do total de mancebos. Essa percentagem aumentou a partir de 1964 e fixou-se em cerca de 20% no final da guerra, mas "seria ocioso ver nestes números uma grande politização anticolonial da responsabilidade da oposição semilegal e clandestina que, importante no sistema universitário, era escassa ou nula na população camponesa. Estes dados devem ser antes correlacionados com a vaga de emigração legal e clandestina para a Europa, sobretudo para a França e para a Alemanha" – Francisco BETHENCOURT e Kirti CHAUDHURI, *História da Expansão Portuguesa*, vol. 5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, p.76.

[1341] Adérito Sedas NUNES, "Portugal, sociedade dualista em evolução", *Análise Social*, vol II, N.º 7-8, 1964, pp.407-462.

[1342] Miguel CARDINA, "Guerra à Guerra – Violência e anticolonialismo nas oposições ao Estado Novo", *Col. Oficina do CES*, nº 334, Coimbra: CES-Univ. Coimbra, Dezembro de 2009, p.9.

[1343] *Idem*, *ibidem*.

[1344] Usamos aqui a primeira tradução desta obra para língua portuguesa. Ver Charles R.BOXER, *O Império Colonial Português*, Lisboa: Edições 70, 1977, p.416.

das mulheres que esperavam os caixões. As chefias militares a darem sinais de que o regime estava "ferido de morte"[1345]. A solução que o general António de Spínola (1910-1996; então vice-chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas) advogou a dois meses da revolução, num *Portugal e o Futuro* ainda crente no "portuguesismo da nossa gente africana" e a propor "viragem federativa, que poria à prova as nossas verdades" [1346]. Fora de tempo, para a avalanche de causas e coisas que se precipitavam.

Assim foi o *viver* português ao longo de 13 anos, num limbo que a ditadura se esforçou por retirar da esfera pública mas no qual se iam acumulando feridas e vozes até ao derradeiro estilhaçamento do velho império e do decrépito Estado Novo. O tal dia inicial "*Onde emergimos da noite e do silêncio / E livres habitamos a substância do tempo*"[1347] nasce, por fim, a 25 de Abril de 1974. Mas com ele chegaria também ao cais, pouco depois, todo um passado que à pressa se encaixotou.

[1345] António REIS, "Marcelismo", *Dicionário de História do Estado Novo*, dir. Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito, vol. II, p.548.
[1346] António de SPÍNOLA, *Portugal e o Futuro*, Lisboa: Arcádia, 1974 [2ª edição], p.198.
[1347] Sophia de Mello Breyner, "25 Abril", *O Nome das Coisas*, Lisboa: Moraes Editores, 1977.

4 - O PAÍS À PROCURA DE SI

Cercados por caixotes de madeira, aos heróis perfilados em Belém no padrão--monumento às glórias pátrias opunha-se ali o espelho de uma realidade empilhada. A gesta que a propaganda do Estado Novo erigira em pedra em 1960 misturava-se, em 1975, com os despojos do império. Na força das evidências repetidas de caixote em caixote a letras urgentes: "Desalojados". Nessa imagem que a imprensa reproduziu[1348] - e a que a perspectiva e enquadramento cuidadosamente procurados pelo então jovem fotojornalista d'*O Século* Alfredo Cunha (n.1953)[1349] conferiram poder de síntese -, está um retrato do País que transcendeu as circunstâncias do momento.

Passados os dias de euforia e promessa que a Revolução de Abril trouxera, o País acordava para a nova realidade que o confinava às fronteiras peninsulares e que entre esperanças, lutas e contragolpes o sacudiria. Aos regressos triunfais dos líderes perseguidos pela ditadura e de outros opositores exilados, à libertação dos presos políticos, à participação livre dos portugueses em discussões, eleições e decisões que durante quatro décadas lhes foram negadas, somou-se então o êxodo das antigas colónias de quase 500 mil nacionais[1350] repatriados em navios ou nos aviões da maior ponte aérea jamais realizada[1351]. O Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN) albergou-os em edifícios públicos, hotéis e pensões, até que se dispersassem por casas de família, bairros sociais ou bairros de lata. Assim se integrando esses refugiados num quotidiano que lhes apunha o estigma de "retornados" (palavra para

---

[1348] Vários outros fotógrafos captaram esse cenário, mas sem a força icónica transmitida pela composição de Alfredo Cunha.

[1349] Alfredo Cunha (n.1953) iniciou a sua carreira em 1971 como colaborador do jornal *Notícias da Amadora* e entrou no ano seguinte para os quadros de *O Século*. A sua primeira grande reportagem fotográfica foi a cobertura do golpe militar de 25 de Abril de 1974, tendo posteriormente viajado por África para uma reportagem sobre a descolonização. Foi fotógrafo oficial do Presidente da República Mário Soares, trabalhou na agência Lusa, no jornal *Público* (1989-1997), na revista *Focus*, nos grupos editoriais Edipress e Controlinvest. Tem apresentado o seu trabalho em exposições e publicou vários livros.

[1350] Segundo dados do censo de 1981, seriam 471 427 pessoas, 63% das quais nascidas em Portugal. Ver Rui Pena PIRES, "O regresso das colónias", *História da Expansão Portuguesa*, vol.5 (dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri), Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, pp.185-186.

[1351] A ponte aérea Angola-Lisboa, entre Julho e Dezembro de 1975, foi posta em marcha pela TAP e contou com o apoio de aviões cedidos por vários países (Estados Unidos da América, Grã-Bretanha, URSS, França, Bélgica, República Democrática Alemã e República Federal da Alemanha), num total de 905 voos que transportaram cerca de 160 mil pessoas. Paralelamente decorreu uma ponte marítima com aquela ex-colónia africana que envolveu 20 cargueiros e oito porta-aviões. No total, terão regressado de Angola 300 mil portugueses – ver Tiago Moreira de SÁ, *Os Estados Unidos e a Descolonização de Angola*, Alfragide: D.Quixote, 2011, pp.244-253.

muitos sem referente[1352]), mas para o qual contribuíram ao ajudar a acelerar o rejuvenescimento demográfico, a diversificação cultural e a abertura à mudança da sociedade portuguesa[1353].

É sabido que o fim da guerra colonial não foi sinónimo de paz imediata no ultramar (havendo ainda muito por revelar nos arquivos[1354]) nem de aquietação na metrópole. Também é sabido que entre festejos, reivindicações e desacertos do chamado Período Revolucionário em Curso (PREC) Portugal teve iminentes outras guerras – fosse na mira das esquadras navais norte-americanas ou das "preocupações" da Espanha ainda franquista[1355] durante o chamado Verão Quente de 1975. Não cumpre aqui aprofundar esse devir histórico nem um processo de descolonização que se pretendia exemplar e ficou longe de o ser, determinado por circunstâncias internas e externas. Recorde-se apenas que a independência das ex-colónias colocou ponto final no império português africano mas abriu caminho a longas e sangrentas disputas alimentadas por interesses de terceiros, de que as guerras civis de Angola e Moçambique foram exemplo (bem como a anexação de Timor-Leste pela Indonésia em 1975[1356]). Daí resultaram marcas na vivência e memória quer dessas populações[1357] quer dos portugueses, ainda que porventura dissimuladas pela sua própria denegação. Logo em 1979, com aguda lucidez, Eduardo Lourenço escrevia:

[1352] Designaram-se então como "retornados" os cidadãos a quem o IARN - Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (criado pelo Decreto-Lei n.º 169/75, de 31 de Março de 1975) procurou integrar na vida nacional mediante apoio financeiro, laboral e logístico. O termo não faz sentido no caso das pessoas nascidas fora de Portugal metropolitano e ainda hoje é objecto de contestação, pelo carácter pejorativo que adquiriu.

[1353] Ver Rui Pena PIRES, "O regresso das colónias", *História da Expansão Portuguesa*, vol.5 (dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri), Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, pp.195-196.

[1354] Sobre este assunto ver por exemplo Leonor FIGUEIREDO, *Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola,* Lisboa: Alêtheia Editores, 2009.

[1355] Em 1975, Carlos Arias Navarro, último Presidente do Governo de Franco, manteve conversações com o Governo dos Estados Unidos sobre a disposição de Espanha entrar em guerra com Portugal, em nome do "anti-comunismo". Ver Martin DELFÍN, "Reportage: los documentos secretos del Departamento de Estado – Arias queria ir a la guerra con Portugal", *El Pais*, 3/11/2008.

[1356] Segundo documentação analisada pelo investigador Moisés da Silva Fernandes, em 1963 foi estabelecido um acordo secreto entre quatro potencias anglófonas (EUA, Reino Unido, Austrália e Nova Zelândia) para apaziguar o nacionalismo indonésio em troca de Timor-Leste, então uma província ultramarina portuguesa. Ver Henrique BOTEQUILHA/agência Lusa, "Anexação de Timor-Leste pela Indonésia: Destino estava traçado desde 1963", *Expresso*, 15/11/2007 – em linha: http://expresso.sapo.pt/destino-estava-tracado-desde-1963=f167906 [acesso a 22/10/2013].

[1357] Assim o aponta um levantamento feito em Moçambique sobre a percepção das populações em relação ao colonialismo português e à governação daquele país após a independência. Ver Gabriel Mithá RIBEIRO, *O Colonialismo nunca existiu! Colonização, Racismo e Violência: Manual de Interpretação*, Lisboa: Gradiva, 2013.

> "Quinhentos anos de existência *imperial*, mesmo que com o desmazelo metropolitano ou o abuso colonialista que era inerente ao privilégio de colonizadores, tinham fatalmente de contaminar e mesmo de transformar *radicalmente* a imagem dos Portugueses não só no espelho do mundo mas no nosso próprio espelho. Pelo *império* devimos outros, mas de tão singular maneira que na hora em que fomos amputados à força (mas nós vivemos a amputação como 'voluntária') dessa *componente imperial da nossa imagem*, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência 'imperial' e em nada nos afectasse o regresso aos estreitos e morenos muros da 'pequena casa lusitana'."[1358]

Por outras palavras, e ressalvando o autor que o mais interessante foi aquilo que o império "de nós *não fez*":

> "Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um *traumatismo profundo* – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da *totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo*. Contudo, todos nós assistimos a este espectáculo surpreendente: nem uma coisa nem outra tiveram lugar. (...) Estamos perante um caso de inconsciência colectiva sem paralelo nos anais de outros países (...) ou perante um exemplo de sageza exemplar, de adaptação realista e consciente aos imperativos mais fundos da consciência e interesses nacionais?"[1359]

A interrogação do ensaísta ganhava pertinência, ao confrontar logo de seguida a impossibilidade de se discutir abertamente a questão africana durante o Estado Novo e o modo como a então jovem democracia portuguesa promovia a exemplaridade tanto da revolução feita com cravos nos canos das armas como da descolonização, invertendo a imagem do colonialismo português "num só dia e fazendo dessa inversão o símbolo mesmo do *ajustamento realista de Portugal a si mesmo*" - agora já como um país europeu pobre e atrasado social e culturalmente, assim se distorcendo e impondo afinal uma "*nova imagem*" de "aparência oposta à do antigo regime" mas com a mesma estrutura e função de enaltecer o *idílico* povo lusitano[1360].

Mas se durante décadas se construiu uma imagem radicada em pressupostos históricos elevados a dimensão identitária, e se essa "nova imagem" pós-revolução não apresentava alterações estruturais, como tem o País vindo a ser projectado desde então? Com a adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), pedida em 1977 e plenamente concretizada a 1 de Janeiro de 1986[1361], Portugal reposicionou-se no

---

[1358] Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade – Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Gradiva, 2009 [1º ed. 2000], p.43.
[1359] *Idem*, *ibidem*, pp.44-46.
[1360] *Idem*, *ibidem*, pp.47-49 e 60-63.
[1361] Recorde-se que o Tratado de Adesão foi assinado em Lisboa, no Mosteiro dos Jerónimos, a 12 de Junho de 1985, pelo então Presidente da República Mário Soares.

velho continente e até em relação à aliança com Inglaterra[1362] sem abdicar da vertente atlântica e da ligação aos antigos territórios ultramarinos. Os "laços especiais de amizade e cooperação" com os novos países independentes ficaram consagrados na Constituição de 1976[1363]. Duas décadas depois nasceria a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)[1364], institucionalizando um luso-tropicalismo em versão democrática e dando continuidade, segundo Michel Cahen, à *tradição caravelística*[1365] nacional.

Com o mundo em vertiginosa transformação, a queda do Muro de Berlim em 1989 e a consequente reunificação alemã, bem como a crise que gerou na esfera de influência de Moscovo até ao colapso da URSS em 1991, redesenharam a geopolítica e a geoestratégia internacionais. A bipolaridade da Guerra Fria deu lugar a um jogo de forças multipolar, com potências regionais emergentes a reclamarem o seu estatuto na nova ordem moldada pela globalização e o desenvolvimento tecnológico, assim se esbatendo fronteiras económicas e culturais[1366]. Enquanto isso, ou melhor, por causa disso, os radicalismos e nacionalismos (re)começavam a emergir, fundados num confronto a que já chamaram de civilizacional[1367].

E Portugal? Como se apresentou ao exterior, compelido como estava a superar rapidamente atrasos de décadas? Os fundos comunitários iriam financiar a concretização da velha aspiração de progresso, ainda que não plenamente cumprida, e

---

[1362] A entrada de Portugal na CEE representou "mais um passo na diluição dos laços bilaterais entre os dois países no contexto da diplomacia comunitária e do mundo dos contatos multilaterais (aliás, à semelhança do que já havia sucedido após a constituição da Nato", Pedro Aires OLIVEIRA, *Os Despojos da Aliança. A Grã-Bretanha e a questão colonial portuguesa, 1945-1975*, Lisboa: Tinta-da-China, 2007, pp.488-489.

[1363] Ver Número 3, do Artigo 7º da *Constituição Política da República Portuguesa*, de 2 de Abril de 1976.

[1364] Constituída inicialmente por Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe, e que mais tarde haveria de integrar Timor-Leste, após a independência deste país em 2002. Recorde-se que, embora o primeiro passo para a criação da CPLP tenha sido dado em Novembro de 1989 (por ocasião do primeiro encontro de Chefes de Estado e de Governo dos países de língua portuguesa em São Luís do Maranhão, no Brasil), as origens deste projecto remontam aos anos 60 e aos Congressos das Comunidades Portuguesas (tendo o primeiro sido realizado em 1964, na Sociedade de Geografia de Lisboa e o segundo decorrido a bordo do paquete *Infante D.Henrique*, ao largo de Lourenço Marques, em 1967).

[1365] Michel CAHEN, "Des caravelles pour le futur? Discours politique et idéologie dans l' 'instituionnalisation' de la Communauté des Pays de Langue Portugaise", *Lusotopie 1997* [Paris: ed. Karthala], pp.391-433.

[1366] Sobre este assunto, ver por exemplo José Manuel Freire NOGUEIRA, *O Método Geopolítico Alargado – Persistências e Contingências em Portugal e no Mundo*, Lisboa: IESM-Instituto de Estudos Superiores Militares, 2011.

[1367] Ver Samuel P.HUNTINGTON, *O Choque das Civilizações e a Mudança na Ordem Mundial*, trad. Henrique Lages Ribeiro, Lisboa: Gradiva, 2006 [edição original em inglês datada de 1996].

o País embarcou numa ilusão que mais tarde haveria de se fazer cobrar. Em todo o caso, actualizou-se. Em 1998 Lisboa acolheu a última grande Exposição Mundial do século XX. Um ano depois, a administração de Macau era transferida para a China e os portugueses saíam à rua pelo direito à autodeterminação do povo de Timor-Leste. Mas em que moldes se processou e projectou a tal "nova imagem"? Seria essa imagem oficial idêntica ou distinta das representações que os artistas, individualmente e sem o ónus da encomenda pública, foram produzindo sobre o Portugal pós-império?

4.1 – O pós-25 de Abril e a imagem do fim do império nas artes

Deposta a ditadura num golpe militar acompanhado pela comunicação social, dessas primeiras horas do Portugal liberto resultaram imagens icónicas que correram mundo. Como as imagens dos capitães que lideraram o Movimento das Forças Armadas (MFA), as das chaimites nas ruas de Lisboa saudadas pela multidão, ou as dos retratos de Salazar e Caetano a serem retirados das paredes da sede da PIDE-DGS, num momento simbólico a que as câmaras dos fotojornalistas Alfredo Cunha ou Eduado Gageiro[1368] conferiram aura de testemunho para a posteridade.

Naturalmente, a Revolução de 25 de Abril e o que representou foi tema que cedo interessou aos artistas, envolvendo-se muitos deles no Movimento Democrático dos Artistas Plásticos (MDAP), nas célebres Campanhas de Dinamização Cultural que se organizaram para "democratização do mundo rural"[1369] e, claro está, na criação de obras individuais ou colectivas inspiradas pela mudança de rumo.

Disso mesmo foi exemplo o *happening*[1370] organizado pelo MDAP logo a 10 de Junho de 1974, Dia de Portugal, na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém.

[1368] Essas imagens foram captadas a 26 de Abril de 1974, dia em que o Movimento das Forças Armadas entrou na sede da PIDE-DGS. Além de Alfredo Cunha e Eduardo Gageiro (n.1935), entre os fotógrafos que acompanharam a revolução refiram-se ainda Luiz Carvalho (n.1954), Carlos Gil (n.1969), Inácio Ludgero (n.1950), Bruno Neves e Pereira de Sousa - em 2014, por ocasião dos 40 anos do 25 de Abril, os trabalhos destes autores foram alvo de exposições.

[1369] António Costa PINTO, "Ajustando contas com o passado na transição para a democracia em Portugal", in *A Política da Memória. Verdade e Justiça na Transição para a Democracia*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/ICS, 2004, pp.100-101.

[1370] Além de intervenções plásticas, incluiu a execução das *Canções Heróicas* de Fernando Lopes Graça e música pela Banda da Marinha, teatro, "bonecos" e o lançamento ao Tejo de um caixão envolto numa bandeira com a cruz gamada. Ver "O painel antifascismo", *Diário de Lisboa*, 11/6/1974.

Reunindo artistas de várias gerações e com percursos estéticos muito distintos[1371] – eram 48 no total, tantos quantos os anos de ditadura – nesse evento, perante centenas de populares, governantes e câmaras de televisão foi pintada ao vivo uma tela comemorativa com 24 x 4,5 metros, habitualmente designada por *"Mural" do 10 de Junho*, onde Ernesto de Sousa não viu "nada de heróico nos seus pressupostos teóricos" e um interesse "menor mas não desprezível", que resultando da adição de várias partes "mais ou menos válidas separadamente" revelava, apesar de tudo, um "carácter festivo inesperado" que apontava alguma abertura "pós-moderna"[1372].

Com mais relação temática do que formal, porque a cada pintor coube um quadrado dessa tela para expressar o que bem entendesse, entre representações contra o fascismo e a favor da "revolução dos cravos" esse "*Mural" do 10 de Junho* incluía também referências à guerra do ultramar e à situação dos povos africanos – com destaque para um casal multirracial com a mulher grávida e a frase "fim da guerra colonial", da pintora, ilustradora e gravadora Alice Jorge (1924-2008); a silhueta perfurada de um soldado, da pintora Emília Nadal (n.1938), e uma cabeça de negro em registo Pop, parcialmente refeita por Rolando Sá Nogueira (1921-2002) a partir da sua série *Fá-los Ouvir a Tua Corneta, Negro!*[1373]*,* pintada em 1973-74.

Nessa acção do 10 de Junho se destacou também o *Portugal Novo* do escultor José Aurélio (n.1938), caixote de madeira de 4,4x1x1,2 metros com o recorte das fronteiras continentais do País, que como uma encomenda acabada de chegar trazia a indicação do remetente (Movimento das Forças Armadas) e o aviso: "muito frágil", "para todos construírem". Tal como o "mural", também esta obra haveria de perder-se no incêndio que em 1981 destruiu a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém[1374].

[1371] Entre outros, Marcelino Vespeira (1925-2002), Querubim Lapa (n.1925), Júlio Pomar (n.1926), Menez (1926-1995), João Abel Manta (n.1928), Nikias Skapinakis (n.1931), Costa Pinheiro (1932-2015), João Vieira (1934-2009), Ângelo de Sousa (Lourenço Marques, 1938-Porto, 2011), António Palolo (1946-2000), Clara Menéres (n.1943) e Teresa Dias Coelho (n.1954).

[1372] Ernesto de SOUSA, "O mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto", *Colóquio/Artes*, n.º19, 2ª série, Outubro 1974, pp.44-47.

[1373] Referimo-nos à obra mais conhecida da referida série, pintura a óleo e fotografia impressionada sobre tela em que o artista combinara a representação de dois músicos de jazz e de uma corrente metálica, num trabalho de denúncia do racismo – Ver Maria de Jesús ÁVILA, "Fotomontagem", *Sá Nogueira: Uma Retrospectiva*, Lisboa: Museu do Chiado, 1998, pp.159-162.

[1374] *Portugal Novo* voltaria a ser reconstruído em 2009 e o "mural" do 10 de Junho foi parcialmente mostrado em reprodução fotográfica na exposição *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, com curadoria de Raquel Henriques da Silva, que esteve patente no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian de 9 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010.

O apelo à participação colectiva e o tratamento artístico de temas da actualidade reflectiam, assim, o espírito revolucionário de uma época em que utopicamente se julgou ser possível que o País superasse a dicotomia cultura erudita/cultura popular num curto espaço de tempo. E que a mudança de mentalidades se acelerasse com uma "arte para o povo" – intenção programática tão discutível quanto o próprio conceito de povo se presta a ambiguidades[1375] -, de que foram exemplo numerosas intervenções no espaço público, como os murais políticos, os graffiti e os cartazes de propaganda ou de intervenção cívica e cultural[1376].

Por mais declaradamente se fundarem como contraponto à imagem do País fabricada pela ditadura, recordem-se obras como a *Bandeira Nacional* (1976), que o Grupo Puzzle[1377] (re)construiu com tintas e colagens num verde-rubro que separa o *antes* e o *depois*, incorporando a própria multidão revolucionária no símbolo máximo da nação. Ou como foi já referido num ensaio sobre bandeiras e multidões na pintura[1378], o óleo sobre tela *Delacroix no 25 de Abril em Atenas* (1975), de Nikias Skapinakis, citação da célebre pintura *A Liberdade Guiando o Povo*[1379] e celebração da revolução portuguesa e do fim da ditadura grega no mesmo ano[1380]. Ao trazerem o "povo" para o centro da acção e da bandeira, trabalhos como estes procederam de certo modo a um *deslocamento* da génese da revolução, transformando o "povo" em seu mentor e protagonista – papel que a historiografia, aliás, começa agora a rever[1381].

[1375] Ver Giorgio AGAMBEN, "O que é um povo?", *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão* (coord. Bruno Peixe Dias e José Neves), Lisboa: Tinta-da-China, 2011, pp.31-34.

[1376] Ver Ana Filipa CANDEIAS, "Anos 70 em cartaz", *Anos 70 - Atravessar Fronteiras* (cat.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp.52-53. Recorde-se que esses cartazes haveriam inspirar, entre outras obras, a série de (des)colagens *Ruas de Lisboa*, criada em 1977 por Ana Hatherly (n.1929), e várias sequências de *Luís Vaz 73*, obra mixed media de Ernesto de Sousa (1921-1988) e do compositor Jorge Peixinho (1940-1995), cuja primeira versão foi apresentada em 1975.

[1377] Constituído por nove artistas plásticos oriundos do Norte e Centro do País - Albuquerque Mendes (n.1953), Armando Azevedo (n.1946), Carlos Carreiro (n.1946), Dario Alves (n.1940), Graça Morais (n.1948), Jaime Silva (n.1947), João Dixo (1941-2012), Pedro Rocha (n.1945) e Fernando Pinto Coelho (n.1951) -, o Grupo Puzzle esteve activo entre 1975 e 1980 e foi um dos mais dinâmicos grupos portugueses de intervenção artística.

[1378] Ver Eduardo Cintra TORRES, "Bandeira e Multidão, dois símbolos nacionais", *Observatório (OBS*) Journal*, vol.2, n.º 1, 2008, pp.135-159.

[1379] Pintado por Eugène Delacroix (1798-1863) em 1830, para celebrar a Revolução Francesa.

[1380] Eduardo Cintra TORRES, *op. cit.*, p.150.

[1381] No livro *História do Povo na Revolução Portuguesa 1974-75* (Lisboa: Bertrand, 2014), Raquel VARELA propõe a alteração da cronologia da revolução, sustentando através do estudo das manifestações, greves e ocupações que foram as dinâmicas sociais, não o MFA ou os governos, a determinar o curso dos acontecimentos no pós-25 de Abril e as mudanças políticas.

Importa todavia questionar se teria o "povo" mudado assim tanto com esses meses de exaltação revolucionária, ao ponto de começarem cedo a desvanecer-se as memórias de 48 anos de repressão ditatorial. Sendo o combate ao esquecimento[1382] o principal argumento apresentado em 1978 para a publicação de *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*[1383] - o conhecido álbum de 133 desenhos de João Abel Manta que foi já considerado "o *corpus-mortem* mais empenhado da miséria lusa" [1384] -, tal exorcismo de velhos fantasmas não só comprovava o poder da assombração como, ao materializar o retrato corrosivo de um *antes* que se dava a ver num momento muito particular do País, esbatia coordenadas cronológicas e trazia para o presente a crítica mordaz que atravessa toda a obra.

João Abel Manta (n.1928), arquitecto com obra reconhecida desde a década de 50[1385], pintor, ilustrador, gravador, cenógrafo e activo opositor da ditadura[1386], já nos anos 60 delineava com ironia o "retrato crudelíssimo de uma sociedade de tristes" [1387] em desenhos concebidos para jornais e revistas como a *Almanaque*. Mas seria com essas *Caricaturas* de traço esquemático, cores planas e contorno negro que, na linguagem imediata do humor, os seus retratos deram corpo a "um romance silencioso sobre os anos em que, como sugere a capa [...], o horizonte, em Portugal, apenas se descobria por entre dentes de aço"[1388]. Dessa obra se disse já que "cada página fixa num quadro de cores baças, de entre as quais sobressai um prateado sonoro, uma cena quase sempre macabra, miserável ou risível", e que se muitas dessas cenas "falam de Salazar, todas falam de Portugal"[1389].

[1382] O álbum surgiu pela "necessidade de relembrar que houve fascismo e em que consistia" - ver João Paulo COTRIM, "Generais e Marialvas", *O Independente*, 5/3/1999.

[1383] Os desenhos são datados entre Setembro de 1976 e Dezembro de 1977. Ver João Abel MANTA, *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*, Lisboa: Edições *O Jornal*, 1978, p.140.

[1384] Ver Jorge SILVA, "Rigor Mortis", 25/10/2012 - em linha: http://almanaquesilva.wordpress.com/category/joao-abel-manta/ [acesso a 6/3/2013].

[1385] Entre as obras destacam-se os blocos da lisboeta Avenida Infante Santo, em co-autoria com Alberto Pessoa e Hernâni Gandra, distinguidos com o Prémio Municipal de Arquitectura (1957). É também autor, em parceria com Alberto Pessoa, do edifício da Associação Académica de Coimbra, para o qual assinou ainda os painéis de azulejos que o decoram (1960-61).

[1386] Chegou a ser preso pela PIDE e em 1972 o seu *cartoon* "Festival", representando um concorrente do Festival da Canção com a boca a sair da esfera armilar (publicado no suplemento *A Mosca*, do *Diário de Lisboa,* a 11/11/1972), causou grande polémica. João Abel Manta foi acusado e julgado por "abuso de liberdade de imprensa" e "ofensas à bandeira nacional", juntamente com António Pedro Ruella Ramos (diretor do *Diário de Lisboa*). Seriam ambos absolvidos.

[1387] Ver Jorge SILVA, "Rigor Mortis", publicado a 25/10/2012, em: http://almanaquesilva.wordpress.com/category/joao-abel-manta/ [acesso a 21/1/2014].

[1388] João Paulo COTRIM, "Generais e Marialvas", *O Independente*, 5/3/1999.

[1389] *Idem*, *ibidem*.

Abrindo e fechando com a figura do ditador a envelhecer - num registo que clarifica uma das suas ilustrações de 1972 para *Dinossauro Excelentíssimo* do escritor José Cardoso Pires (1925-1998) -, é de facto o País que Manta aí caricatura em várias séries[1390]. Entre a boçalidade crónica e o garbo de pacotilha, o país camponês e burguês, cruel para o seu igual mas temente a Deus e à autoridade, o Portugal do folclore e do turismo SNI, do fado, Fátima e futebol, das Cruzes de Cristo ao peito, dos heróis e esqueletos da História, das fardas e dos marialvas, dos pides e das prisões, dos *playboys* africanistas e das mães enlutadas pela guerra em África[1391]. Foi esse o País que João Abel Manta - autor dos icónicos cartazes *MFA, Povo/Povo, MFA* nos alvores revolucionários de 1974 e de *cartoons* sobre as disputas ideológicas em que o país mergulhara pouco depois - resolveu resgatar em 1978. Para que não caísse no esquecimento? Ou porque afinal ainda existia?

Em certa medida, foi também esse o País (re)tratado por Eduardo Batarda (n.1943) antes da revolução, enquanto bolseiro da Gulbenkian no Royal College of Art de Londres (1971-1974) - depois dos estudos na ESBAL, das primeiras pinturas a acrílico nos anos 60, do serviço militar, das ilustrações para livros e do álbum *O Peregrino Blindado*[1392], onde muitas das suas figurações apuraram. Porém, só em 1975 se revelou o alcance dessas obras[1393], que embora na mesma linhagem bordalliana trilhada por João Abel Manta têm outra perspectiva e referências.

Sem paralelo em Portugal, esses trabalhos já foram descritos por João Fernandes como "labirintos sem Minotauro" que, a partir dos procedimentos da BD e das artes gráficas, acumulam comentários sobre a própria história da arte e os seus impasses contemporâneos: através de apropriações de imagens e assuntos, intertextos

---

[1390] Além de *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*, o álbum inclui as séries *Marcha Real*, *Camões*, *Vizo-Reys*, *Santo António*, *Idílio*, *Maria*, *Fátima*, *Guerra de Espanha*, *Detenção*, *Interrogatório*, *Segredo* e *Salazar*. Por se tratar de um mesmo *corpus* de trabalho sobre Portugal, optámos por nos referir aqui a vários desenhos sem especificar a série a que dizem respeito.

[1391] Ver João Abel MANTA, *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*, Lisboa: Edições O Jornal, 1978.

[1392] "Nos anos de serviço militar (1968-71) [Eduardo Batarda] faz ilustração para os livros *Antologia do Humor Português* (seleção de Vergílio Martinho e Ernesto Sampaio, 1969), *Histórias com Juízo* (Mário Castrim, 1969), *Fábulas Fantásticas* (Ambrose Bierce, 1971), *Manual dos Inquisidores* (seleção de Manuel João Gomes, 1972), bem como as pranchas de *O Peregrino Blindado (The Blind Pilgrim)*, [livro de sua autoria] publicado pela Galeria 111 já em 1973" – ver Mariana Pinto dos SANTOS, "Eduardo Batarda", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves/Assírio & Alvim, 2011, p.348.

[1393] Quando após o regresso de Inglaterra o artista se apresentou em exposição individual na Fundação Calouste Gulbenkian.

de alusões literárias ou plásticas, trocadilhos verbais e visuais, paralelismos com a música jazz e temas portugueses e estrangeiros, tudo filtrado por uma "consciência crítica ideologicamente libertária, iconoclasta e anti-autoritária", em pinturas que se aproximam da entropia e exigem a decifração dos códigos nelas convocados[1394].

Eduardo Batarda devolve-nos aí esse olhar lançado do estrangeiro por alguém que conhece a situação *por dentro*, sem poupar no escárnio e jogando às escondidas com os censores do velho regime. Assim veiculando um "discurso de ruptura" [1395] simultaneamente cosmopolita e nacional, que dava protagonismo aos anti-heróis da História, misturando-os com heróis consagrados e figuras sinistras destas e de outras paragens. Ali estão os militares de alta e baixa patente, os fascistas e os revolucionários, os legionários e os colonialistas, partilhando o espaço dessas aguarelas com negros antropófagos e índios, artistas e prostitutas, figuras de *comics* e cenas de guerra e de prostíbulo, em composições que transformam imagem e texto em coordenadas cartográficas de uma caça ao pormenor e ao sentido. Desconstruções, enfim, de um mundo em ruína, servidas com refinado e corrosivo humor.

Detalhadamente estudadas por ocasião da exposição antológica que em 2011 o Museu de Serralves dedicou ao artista[1396], cumpre recordar aqui algumas dessas obras. Como as aguarelas datadas de 1972 *La Peinture qui Coule (cum foot fetishismus)*, *Boecklin*, *Island of the Dead* e *Mon Légionaire*, cujas composições evocam as variações de *A Ilha dos Mortos* (1880-1886), de Arnold Böcklin, fazendo uso de referências e personagens da história da arte, da literatura e da sua própria produção anterior, numa trama polissémica que parodia o anacronismo da situação colonial e nos apresenta os colonizadores travestidos de legionários franceses decadentes ou cadavéricos e os colonizados como índios ou negros estereotipados[1397]. Mas o colonialismo português é alvo de Batarda em três obras emblemáticas de 1973.

O Vitória de Marracuene, a maior dessas aguarelas, é uma alusão indirecta à guerra colonial, troçando do combate de 1885 entre as tropas lideradas pelo major

---

[1394] João FERNANDES, "Eduardo Batarda: da arte do comentário, entre a pintura e a escrita, entre o texto e a imagem", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), pp.15-28.

[1395] João PINHARANDA, "Eduardo Batarda: ensaio da compreensão", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), pp.29-40.

[1396] Além dos textos de João Fernandes, João Pinharanda e do próprio artista que integram o mesmo volume, ver Mariana Pinto dos SANTOS, "Catálogo", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), pp.47-328.

[1397] Ver Mariana Pinto dos SANTOS, *op.cit.*, pp.117-121.

Caldas Xavier e os guerreiros do sul de Moçambique, num episódio das "campanhas de pacificação" em que nenhuma das partes saiu vitoriosa mas que ficou célebre pela formação militar em quadrado que aguentou a carga de lanças das tribos negras. Aí transformou Batarda esse mitificado quadrado táctico numa espécie de cubo de gelo onde os portugueses, uma dúzia de boçais de garrafão ao pé, se protegem de africanos drogados e armados de pincéis e paletas - o que valeu ao pintor acusações de racismo numa exposição na Bulgária, em 1977, mas onde também já se viu a alegoria do ataque das neo-vanguardas ao modernismo obsoleto e institucionalizado[1398] (atente-se na inscrição "Prémio SNI 1973" e noutros detalhes referenciais do campo artístico).

Em *Where the Work Stops (Cahora Bassa)* o foco é a construção em plena guerra da barragem ("o mais colossal empreendimento deixado por Portugal em todo o império" e "instrumento de uma estratégia para impedir a progressão da guerrilha moçambicana para o sul do rio Zambeze"[1399]). Eduardo Batarda convoca para esse espaço toda uma série de datas e referentes políticos, artísticos e autobiográficos: como as suas auto-representações que dominam o centro da composição, enquanto bebé deitado numa paleta de pintor e, ao lado, fardado de alferes miliciano com a data 1968-1971; as alusões aos pintores Max Beckmann, David Hockney ou Almada Negreiros (e ao café *A Brasileira*); o elefante indiano "Victoria Regina"; a vitória em Cuba de Fidel Castro e Camilo Cienfuegos; a viragem de Washinton de um anti-comunismo belicista para a estratégia da dissuasão armada (lá estão os nomes dos Secretários de Estado John Foster Dulles e de Robert McNamara); ou a indecisão portuguesa de reequipar a Força Aérea para defesa da metrópole e das colónias com caças supersónicos *Phantom* (americanos) ou *Mirage* (franceses).

Ainda no ano de 1973, Batarda vai mais longe na representação das relações entre Lisboa e Paris, apesar do embargo de armas decretado pela ONU a Portugal. *Flash Franco-Portugais* mostra-nos uma obra em duas partes. Na superior, com

---

[1398] *Idem*, *ibidem,* p.151.

[1399] Fornecendo em exclusividade energia eléctrica à África do Sul, ao abrigo de um acordo de 1969 entre Lisboa e Pretória, Cahora Bassa foi protegida por tropas portuguesas durante a construção. A albufeira (quarta maior de África) começou a encher em 1974. Alvo de várias acções de sabotagem após a independência de Moçambique, mal funcionou até 1992. As longas negociações entre Moçambique e Portugal para transferência da posse tiveram desfecho em 2007. Já em 2012 o governo português transferiu metade dos 15% de capital que o País ainda detinha na barragem – ver "Portugal prestes a cortar relação com antigo símbolo do império", *Diário Económico*, 8/4/2012. E ver Marta BARROSO, "Cahora Bassa, um elefante branco?", *Deutsche Welle*, 1/10/2012 – em linha: http://www.dw.com/pt/cahora-bassa-um-elefante-branco/a-16259022 [acesso a 27/5/2014].

bandeira francesa em fundo, está uma fortaleza em África, um boné de legionário e a cabeça compósita, de cigarro na boca, com a indicação "Pom Pom" (alcunha do Presidente Georges Pompidou, cuja estratégia passava já pela aproximação aos países africanos e em particular ao Senegal). Na parte inferior da aguarela, sobre as cores da bandeira portuguesa, essa figura revela-se como vendedor clandestino que exibe na gabardine aberta uma parafernália de objectos, personagens e nomes de vários tempos. Entre ratoeiras armadas há munições, punhais, espiões; o Infante D.Henrique à espreita e uma Cruz de Cristo; Hipólito Raposo vestido de campino e Gago Coutinho; os candidatos presidenciais oposicionistas Quintão Meireles e Arlindo Vicente, e o republicano espanhol Manuel Azaña; a camponesa alentejana assassinada Catarina Eufémia, a cabeça degolada de Amílcar Cabral e a menção a Patrice Lumumba; os pintores Ribeiro de Pavia, Vieira da Silva, Portinari, Boccione e Vito Acconci; o fadista Fernando Farinha e o tango *La Cumparsita*; os escritores Jorge Amado e Italo Calvino; um "António DespÍnola" e ao canto inferior esquerdo o mapa de Moçambique, onde cabem Nampula e Toledo, Leeds e Detroit, o Soho e Alcoitão.

Exímio e cáustico retratista desse mundo de contradições que requer olhar atento, Batarda assinará outras obras sobre a situação nacional como *Vista Geral* e *Intentona* (ambas de 1974, referências claríssimas ao clima revolucionário que prenunciou o 25 de Abril), *Cena Canalha* (1978) ou *(Com as) Fardas em Farrapos* (1978-80). Levando a polissemia da sua figuração e escrita a um nível de fragmentação e quase ininteligibilidade que pressente esgotar[1400], o pintor entrará na década de 80 com outro fôlego representativo que, sem abandonar o assunto Portugal, o evocará todavia em alusões cada vez mais distantes[1401].

Batarda constitui, de facto, um caso excepcional nesse contexto português de mudança, registando em obra muitas das suas interrogações e apreensões em contraciclo com os ventos idealistas da época. Faz parte, já o referimos, de um conjunto de bolseiros da Gulbenkian que pôde rasgar horizontes com a experiência do viver lá fora. Para os que ficaram, e por muito que a sede de novidade lhes tenha dado ecos das transformações operadas na arte ocidental desde a década de 50, a liberdade política foi o aríete que lhes franqueou finalmente as portas. Dos realismos à Pop Art,

[1400] João FERNANDES, "Eduardo Batarda: da arte do comentário, entre a pintura e a escrita, entre o texto e a imagem", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), p.21.
[1401] Como sucede, por exemplo, com as obras *Hispania Romana* (I, II e III), de 1997.

ou do minimalismo e conceptualismo à *land art* e vídeoarte, para citar os exemplos mais óbvios que internacionalmente se firmaram e por cá se iam replicando, multiplicaram-se as vias de abertura ou saída para a arte de um país que se queria "novo". Embora cedo a realidade se sobrepusesse à utopia, nomeadamente com políticas culturais ambíguas, saneamentos e apoios questionáveis que colocavam em xeque o ideal de democratização da cultura[1402], o País revolucionário, que disputas de vária ordem trouxeram para a rua, lá acabou enfim por se ir organizando e adaptando, segundo o molde referencial das democracias ocidentais e numa projecção de si mesmo que procurava na Europa rumo e devolução de reflexo.

Quando em Fevereiro de 1977 Ernesto de Sousa (1921-1988) organizou na Galeria de Arte Moderna de Belém a célebre *Alternativa Zero*, chamando à sua exposição principal *Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, foi uma geração de ruptura que ali se apresentou com as "originais ambições prospectivas do zero então anunciado"[1403]. Ernesto de Sousa, como escreveu João Fernandes, era ele próprio um homem capaz de assumir rupturas com a sua biografia[1404]. Exegeta do neo-realismo, cineclubista, realizador do pioneiro *D.Roberto* (1962), investigador da arte e etnografia africana[1405] e portuguesa, crítico, admirador de Almada e "operador estético"[1406] entre outras coisas mais, dera fôlego desde os anos 60 a essa corrente que ansiava libertar-se das amarras da arte portuguesa voltando-se para um exterior que anunciava novas vanguardas ou resgatava as que historicamente se impuseram, na senda de Duchamp, de Beuys e do movimento Fluxus.

Sendo certo que nesse "zero" da alternativa lisboeta se traçou uma linha simultaneamente de asserção e negação, que a própria noção de vanguarda se foi adaptando aos ventos da história e da estética, e que até a Ernesto de Sousa

---

[1402] Catarina ROSENDO, "Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu", Arquivo L+Arte – em linha: http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html [acesso a 14/6/2013].

[1403] João FERNANDES, "Perspectiva: Alternativa Zero vinte anos depois...", *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, 1997, p.16.

[1404] Idem, ibidem, p.19.

[1405] Sobre este assunto ver Teresa Matos PEREIRA, *Uma Travessia da Colonialidade – Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*, texto policopiado, tese de Doutoramento em Belas-Artes apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011, pp.259-265.

[1406] Ver João FERNANDES, "Perspectiva: Alternativa Zero vinte anos depois...", *Perspectiva. Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, 1997, pp.21-24.

desagradava tal termo de raiz militar[1407], cabe aqui referir esse momento-charneira que se desdobrou em várias iniciativas[1408]. Pela posição que assumiu e pelas críticas que então motivou, a *Alternativa Zero* foi, como tem vindo a ser estudado[1409], um marco no panorama da arte portuguesa e na carreira de muitos dos seus intervenientes.

Entre as propostas dos artistas participantes, duas houve que cabe aqui recordar pelo modo como abertamente se interrogaram sobre Portugal. A do pintor Noronha da Costa (n.1942), com os seus "teatrinhos" de *Caminhos sem Palco: Homenagem ao MRPP* que emolduravam fotografias desse país recente onde política e violência se cruzavam nas ruas. E a de André Gomes (n.1951), formado em Filosofia e também actor de teatro e cinema, que além de uma *performance*-conferência ofereceu aos visitantes uma *Peregrinação* pelo exterior e interior do País: viagem multidireccional desdobrada em dois painéis que associavam lugares e personagens da cultura ocidental, e que o artista presentificou pela aposição de retratos seus e da carta de um amigo soldado. Paródia ao próprio "ponto zero" que a própria exposição preconizava, esta original e lúcida intervenção espelhava a descrença do artista "na revolução como operação de *lifting*" e na criação do "super-homem de Abril" - como explicaria mais tarde André Gomes, "era preciso ver o que fomos para sabermos o que haveríamos de ser"[1410].

Encarada por vários participantes[1411] como lugar certo para questionar as próprias premissas que a moldaram, a *Alternativa Zero* teve contraponto ainda em Novembro de 1977 noutra exposição que interrogou as práticas da arte portuguesa e o seu lugar num contexto internacional, marcado já pelos "regressos" à pintura e à

[1407] Ver Ernesto de SOUSA, "Há tanta gente, Mariana!", *Opção*, 31/8/1978, coligido em *Ernesto de Sousa: Ser Moderno em Portugal...* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo), Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p.24.; e Ernesto de SOUSA, "Para um definição do conceito de vanguarda", coligido em *Ernesto de Sousa: Revolution my Body* (coord. Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider), Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998, pp.293-312.

[1408] Além da exposição principal (*Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*), organizaram-se as exposições *Pioneiros do Modernismo em Portugal* e *Vanguarda e os Meios de Comunicação – O Cartaz*. A *Alternativa Zero* apresentou ainda debates e conferências, projecções de filmes e vídeos, concertos experimentais e espectáculos da companhia americana Living Theatre.

[1409] Além dos estudos monográficos e catálogos já publicados sobre vários artistas que participaram na *Alternativa Zero*, destaquem-se *Perspectiva. Alternativa Zero* (coord. João Fernandes), Porto: Fundação de Serralves, 1997; e Mariana Pinto dos SANTOS, *Vanguarda & Outras Loas – Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

[1410] Ver Patrícia Trindade FILIPE, *Alternativa Um. Respostas Polémicas à Alternativa Zero* [texto policopiado], dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008, pp.47-50.

[1411] *Idem, ibidem*.

escultura, pelas revisitações do século XX e pela individualização das propostas artísticas numa lógica mais ligada aos mercados do que a questões ideológicas[1412].

Identidade Cultural e Massificação foi o título dado a essa exposição organizada na SNBA pelo crítico de arte, programador e comissário independente Egídio Álvaro (n.1937), a viver em Paris desde meados de 60, também director da revista mensal *Artes Plásticas*[1413]*,* promotor dos Encontros Internacionais de Arte com o pintor e galerista Jaime Isidoro (1924-2009)[1414] e dinamizador de efectivas "linhas de abertura no processo de expansão radicado na *performance*, em Portugal"[1415]. Reverberando dinâmicas e rumos já iniciados e que se consolidariam ao longo da década de 80, nomeadamente através do que viria a ser conhecido como eixo Porto-Paris, essa exposição na SNBA propunha uma atitude simultaneamente reflexiva e prospectiva.

O diagnóstico de Egídio Álvaro era arrasador. Por um lado, considerava que parte do meio artístico nacional vivia em "subserviência a uma forte colonização de ideias e de imagens vindas da Europa e, mais recentemente, da América", susceptível a modas e num quadro de "interferência da situação política no funcionamento do sector artístico", o que implicaria considerar a arte portuguesa "como alínea ou subcapítulo sem grande relevância de correntes mais vastas e bem mais consequentes"; por outro lado, argumentava Egídio, sugeria-se uma "espécie de doença secreta que mais val[ia] ignorar do que reivindicar: exist[ia] uma identidade

---

[1412] João FERNANDES, "Perspectiva: Alternativa Zero vinte anos depois...", *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, 1997, p.34.

[1413] Publicada entre 1973 e 1977, teve por colaboradores, entre outros, os pintores Rocha de Sousa, Lima de Freitas, Fernando Lanhas, António Areal, João Dixo, Ângelo de Sousa, Sallete Tavares, e os críticos Eurico Gonçalves (também pintor) e Rui Mário Gonçalves – ver Joana Baptista COSTA e Mariana LEÃO, "Artes Plásticas (1973-1977) Revista mensal de artes plásticas, análise critica, ensaio e informação", 20/12/2008 – em linha: https://teseapuros.wordpress.com/2008/12/20/artes-plasticas-1973-1977-revista-mensal-de-artes-plastica-analise-critica-ensaio-e-informacao/ [acesso a 2/7/2013].

[1414] Do desentendimento entre ambos nasceria, em 1978, a Bienal de Cerveira. Os Encontros Internacionais de Arte, organizados por Egídio e Isidoro, realizaram-se em Valadares (1974), Póvoa do Varzim (1975), Viana do Castelo (1976) e Caldas da Rainha (em 1977, celebrizados pelas polémicas *performances* da artista francesa Orlan, que viria a ser expoente feminino da *carnal art*).

[1415] Verónica Gulander METELO, *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura. A Activação do Mecanismo Performance 1961-1979*, dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada à FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2007, p.138. Para um estudo comparativo da actividade desenvolvida no campo da *performance* por Ernesto de Sousa e Egídio Álvaro, ver Verónica METELO, *op. cit.*. Para uma síntese da actividade de Egídio Álvaro, ver Ana Luísa BARÃO, "Egídio Álvaro – O crítico como comissário", *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, coord. Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento, vol. 2, Porto: Universidade do Porto, 2010, pp.284-299.

nacional mas tão provinciana, tão mesquinha, tão insignificante, que o melhor [seria] nem falar dela"[1416]. Era justamente contra tais "teses oficiais", que dizia repetidas e aceites pela maioria dos artistas, críticos e raros historiadores num "discurso em sentido único"[1417], que contrapunha essa exposição na SNBA.

A ambição de *Identidade Cultural e Massificação*, que contou com apoio da Secretaria de Estado da Cultura[1418], era grande. E o seu organizador colocou-a em termos relacionais e analíticos:

> "Para definir a possível identidade cultural de um povo ou de um grupo social há que afastar, desde o início, todas as ideias apriorísticas que possam desnaturar a exactidão das observações, há que explicitar os princípios de análise que vão servir de suporte e vector à pesquisa, há que pôr em evidência as características específicas que forem surgindo e revelar o tecido de coincidências, de analogias, de conceitos/força que entre eles estabelece uma comunicação permanente.
> A identidade cultural não é o que desejamos que ela seja. Ela constitui uma vasta rede de factos e realidades vividas (positiva ou negativamente, em presença ou carência) com maior ou menor intensidade por um, por vários ou por todos os elementos constitutivos da cultura. Daí o ser obrigatório partir de dados concretos e não de hipóteses, o ser necessário analisar em vez de idealizar."[1419]

Debruçando-se sobre um presente de "encruzilhadas de escolhas múltiplas" e convocando valores referenciais do século XX, Egídio sintetizava o objectivo: "afastar, mais ou menos definitivamente, o terrível complexo de inferioridade que tanto mal nos tem causado e continua a causar"[1420]. Dois *capítulos* dividiam, então, essa exposição. No primeiro, o comissário articulou o que considerava serem os *pontos-chave* da arte portuguesa ao longo do século XX, traçando um panorama histórico através de fontes textuais e documentais[1421]. No segundo, onde a actualidade se apresentava através de obras, debates, documentos e intervenções, expôs 23 artistas

---

[1416] Egídio ÁLVARO, *Identidade Cultural e Massificação*, Lisboa: SNBA, Dezembro de 1977, s.p.
[1417] *Idem*, *ibidem*.
[1418] Ver Egídio ÁLVARO, "Sobre a Exposição Identidade Cultural e Massificação", *Boletim da Secretaria de Estado da Cultura*, n.º 5, 1997, pp.47-49.
[1419] Egídio ÁLVARO, *Identidade Cultural e Massificação*, s.p.
[1420] *Idem*, *ibidem*.
[1421] Apresentando os enunciados dos primeiros modernistas que, escapando a classificações puras, "instituíram um novo espaço mental, plástico, polémico e poético" (Amadeo, Almada, Santa-Rita, Pessoa/Álvaro de Campos e Sá Carneiro); as pesquisas sobre a tradição e a miragem (Sarah Afonso e Mário Eloy); a "visão 'lendária' da nossa existência" (o Almada das gares marítimas e das pesquisas sobre o número e a harmonia); as pesquisas sobre o primordial e a cor (Fernando Lanhas); as vias abertas nos anos 60 pela geração dos exilados (René Bertholo, Paula Rego, Costa Pinheiro, Jorge Martins, Júlio Pomar, entre outros) e pelos que ficando incarnaram a "originalidade de um sistema figurativo" (Joaquim Rodrigo, António Areal); e a "libertação de complexos" nos anos 70 (Nikias Skapinakis, Helena Almeida, Ana Vieira, Fátima Vaz, Maria José Aguiar e Carlos Barreira). Ver Egídio ÁLVARO, *Identidade Cultural e Massificação*, s.p.

de várias gerações e sensibilidades[1422] e dois colectivos (o CAPC-Centro de Artes Plásticas de Coimbra e o Grupo Puzzle), estruturando-os por três núcleos.

Não cabendo aqui aprofundar o estudo dessa exposição que a historiografia pouco tem referido[1423], importa todavia destacar, pelo teor das suas pesquisas, dois dos artistas que nela participaram. Um é Albuquerque Mendes (n.1953), que além de *performance* (e recordem-se as suas intervenções utilizando a bandeira nacional como ícone[1424]) ali apresentou as "histórias da tropa" executadas durante o serviço militar, pequenas pinturas de "soldados sem os apresentar como heróis"[1425] que faziam parte de um conjunto de figuras-tipo com que o artista teatralizava e transgredia experimentalmente iconografias e horizontes de expectativa[1426]. O outro é Carlos Carreiro (n.1946), pintor de uma Nova Figuração feérica que já então "trata[va] o solene pela derrisão", convocando figuras e monumentos do passado e citações de outros pintores para criticar a artificialidade da sociedade presente numa "pintura política, mas não partidária"[1427] – veja-se *O Coleccionador* (1975), lagarto cioso dos seus quadros de Joaquim Rodrigo e Costa Pinheiro (da série *Os Reis*), ou *O Aniversário da Princesa Joana* (1976), piquenique com a Torre de Belém em fundo que junta burgueses, figuras dos painéis de S.Vicente, forcados e galos de Barcelos.

[1422] Participaram individualmente: Regina Alexandre, Manuel Alvess, Armando Azevedo, Augusto Barros, João Bento d'Almeida, Carlos Carreiro, Natividade Correa, Luís Da Rocha, João Dixo, Teresa Ferrand, Vítor Fortes, Fernando Lanhas (n.1923, o mais velho dos participantes), João C.Martins, Lídia Martinez, Albuquerque Mendes, Graça Morais (n.1948, a mais jovem), Fernando Pinheiro, Sérgio Pombo, Francisco Relógio, José Romualdo, Jaime Silva, Marília Torres e Miguel Yeco. Os dois colectivos presentes em *Identidade Cultural e Massificação* foram o CAPC-Círculo de Artes de Coimbra (criado em 1958 e, à época, dinamizado por Túlia Saldanha) e o Grupo Puzzle (que, como já referimos, reunia Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo, Pedro Rocha e Fernando Pinto Coelho.

[1423] Com raros estudos a "entrarem" nesta exposição (dos quais destacamos os já referidos trabalhos de Verónica Metelo e Ana Luísa Barão, centrados, respectivamente, na actividade de Egídio Álvaro como crítico e comissário e na questão da *performance*), seria muito útil perceber melhor o que ali foi mostrado (o catálogo não indica os títulos das obras, embora inclua várias imagens) e de que modo *Identidade Cultural e Massificação* correspondeu (ou não) às premissas enunciadas pelo organizador. Em todo o caso, é de lamentar que o catálogo de 27 páginas não conste sequer dos acervos das bibliotecas onde se esperaria encontrá-lo (incluindo Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca Nacional e bibliotecas das universidades públicas portuguesas, em cujas bases de dados as pesquisas se revelaram infrutíferas). Até há cerca de um ano, nem a SNBA detinha qualquer exemplar. Agradecemos ao pintor Jaime Silva a disponibilização de uma cópia.

[1424] Sendo uma das mais conhecidas *O Príncipe dos Meus Sonhos* (1982), apresentada em Paris, em que o artista, sentado sobre uma passadeira que representava o mar e tendo a bandeira atrás de si, lia trechos desse romance cor-de-rosa, contava histórias e punha música num gira-discos.

[1425] Egídio ÁLVARO, *Identidade Cultural e Massificação*, s.p.

[1426] Ver, por exemplo, João FERNANDES, "Albuquerque Mendes: da pintura enquanto ritual de transfiguração do mundo", *Albuquerque Mendes: Confesso* (cat.), Porto: Edições Asa / Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001, pp.19-29.

[1427] Egídio ÁLVARO, *Figurações / Intervenções* (cat.), Lisboa: SNBA, 1980, pp.26-29.

Carreiro vai, aliás, prosseguir esta via plástica recorrendo à mesma iconografia, e num percurso muito próprio, como veremos no próximo capítulo.

Apesar destes e doutros exemplos passíveis de leitura política, Egídio Álvaro fez questão de separar as águas no catálogo de *Identidade Cultural e Massificação*:

> "Não há, entre nós, uma arte política, embora alguns homens políticos deste século tenham tentado pôr em órbita um tal sistema. Há, contudo, uma figuração realista que aborda directamente os problemas levantados pela política no seu esforço globalizante de influenciar a sociedade e, por consequência, a vida cultural. Para os paladinos da arte ao serviço da ideologia, a posição independente dos artistas que praticam a crítica do actual e que resistem às censuras constitui uma afronta intolerável. Daí, talvez, a maneira pouco amável como os acolhem e os esforços que despendem para ocultar o significado do seu trabalho."[1428]

Quanto à *massificação*, o segundo tema definido pelo título, Egídio admitiu que na exposição ele só foi abordado "nas entrelinhas", indicado 'por oposição'", relegando o assunto para os debates[1429]. Mas no final o balanço do comissário corroborava as suas suspeitas: durante dez dias o impacto da iniciativa "foi grande" a nível de diálogo e confrontação, mas também foi "notável [o] silêncio informativo que a rodeou"[1430]. Ainda assim, importa dizer que pelo menos dois críticos se pronunciaram sobre esta *alternativa à Alternativa*, que terá sido apesar de tudo menos polémica e coerente do que a exposição organizada por Ernesto de Sousa[1431].

O tempo era já marcado por profundas mudanças no campo cultural, de que foram reflexos o debate em torno do Pós-Modernismo e a emergência dos Estudos Culturais e da teoria crítica Pós-Colonial. E a generalização da ideia de *crise* (da História, das ideologias, da arte) teve no Pós-Modernismo o chapéu conceptual que configurou essa viragem, sentida já não como ruptura *tout court* mas como condição multipolar e de difícil circunscrição. Numa época fértil em anúncios da "morte de" ou do "fim de", talvez só com um conceito tão vago e abrangente como esse se pudesse equacionar o presente, ainda que o Pós-Modernismo encerre em si vários paradoxos (como o de revisitar e fazer reviver o Modernismo, cujo fim proclamava).

[1428] Egídio ÁLVARO, *Identidade Cultural e Massificação*, s.p.

[1429] *Idem*, *ibidem*.

[1430] Ver Egídio ÁLVARO, "Sobre a Exposição Identidade Cultural e Massificação", *Boletim da Secretaria de Estado da Cultura*, n.º 5, 1997, pp.47-49.

[1431] Rocha de Sousa (*Opção*) e Eurico Gonçalves (*Diário do Porto*) – ver Ana Luísa BARÃO, "Egídio Álvaro – O crítico como comissário", *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, coord. Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento, vol. 2, Porto: Universidade do Porto, 2010, pp.284-299.

Esse assunto ainda hoje é objecto de discussão e estudo. Quer se enverede pela tese pós-estruturalista formulada logo em 1979 pelo filósofo Jean-François Lyotard (1924-1998), que centrou a "condição pós-moderna" na perda de credibilidade das grandes narrativas e na questão da legitimação e circulação do saber, analisada pelo autor através dos "jogos de linguagem" que validam as "aplicações" orientadas para optimizar o "desempenho" (e das quais releva a "diferença" como modelo de legitimação)[1432]; quer se siga a via do crítico literário norte-americano Fredric Jameson (n.1934), que em 1984, numa perspectiva marxista, associou directamente essa deriva à lógica cultural do capitalismo tardio e ao domínio económico e militar dos EUA[1433]. Em todo o caso, e como foi já apontado[1434], nessas duas teses de referência se cruzam as mudanças ocorridas no processo sócio-económico da *modernização* (ou seja, desde o advento das sociedades pós-industriais no Ocidente em finais dos anos 50), enquanto eixo da viragem pós-modernista.

Sublinhe-se, no entanto, que da consolidação dessa viragem não poderá excluir-se, na transição dos anos 70 para os anos 80, a ascensão do conservadorismo neo-liberal que teve como figuras de proa a primeira-ministra britânica Margaret Thatcher (1925-2013) e o presidente norte-americano Ronald Reagan (1911-2004). Pois se por um lado o activismo artístico voltou a ressurgir como reacção às políticas de Thatcher e Reagan, por outro lado, desse neo-conservadorismo emergiu (com maior ou menor consciência de engajamento por parte dos artistas) um quadro cultural voltado tanto para a recuperação da história e de certas tradições locais como para a afirmação do individualismo e da figuração. Daí resultando um eclectismo que, nem sempre caracterizando um "regresso", se apreendeu como tal dada a multiplicidade de propostas que sob o chapéu do pós-modernismo floresceram. Nesse contexto ganhariam maior expressão os Estudos Culturais e a teoria crítica pós-colonial, modos de desconstrução de grandes narrativas e de reconfiguração do presente sobre as quais nos pronunciaremos no último capítulo deste trabalho, pelo facto de mais concretamente se relacionarem com algumas das obras de arte aí analisadas. Por ora,

---

[1432] Ver Jean-François LYOTARD, *O Pós-Moderno*, trad. Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988 [3ª edição].

[1433] De acordo com Fredric Jameson, tanto a produção artística como arquitectónica se integraram nos circuitos de produção multinacionais. Ver Fredric JAMESON, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York: Verso, 2008 [1ª ed. 1991].

[1434] Sobre este assunto, ver a síntese feita por Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain BOIS e Benjamin BUCHLOH, "1984: Fredric Jameson publishes 'Postmodernism, or the The Cultural Logic of Late Capitalism'...", *Art Since 1900*, London: Thames & Hudson, 2004, pp.596-599.

há que sublinhar o carácter simultaneamente fragmentário e polissémico que marcou a arte nas décadas de 70 e 80. Incluindo, claro está, a arte se fazia em Portugal.

4.1.1 – O contributo da Literatura: memórias da guerra contra os "silenciamentos"

O "silêncio" pós-revolucionário sobre o Estado Novo e a guerra colonial, sobretudo por parte dos actores políticos e das instituições, tem sido reiteradamente apontado como facto e razão da tardia reflexão que se impunha fazer. Mas se a premissa é válida até certo ponto, por não ter havido então esse debate alargado que confrontasse o País consigo mesmo e com o *luto* do império (tarefa que esbarrava até, como é óbvio, na impossibilidade de acesso imediato aos arquivos da ditadura), não é menos verdade que sempre se falou em Portugal da ditadura e da guerra. Como temos vindo a analisar, várias foram as investidas artísticas que ao longo dos anos foram rompendo esses *silêncios*, que seriam, afinal, demasiado ruidosos – mas deixemos para mais tarde essa questão e o porquê de a perspectivarmos no plural.

Nos anos imediatos à revolução foi António Lobo Antunes (n.1942) quem mais profundamente colocou o dedo nas feridas abertas pela guerra e no silenciamento desse trauma. Em *Os Cus de Judas*, o segundo de três romances que publicou entre 1979-80 sobre o assunto, o protagonista-narrador interroga-se:

> "Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens[1435] que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada." [1436]

Seis anos após o regresso a Portugal, e com o peso testemunhal da sua comissão militar em Angola, o psiquiatra e escritor[1437] ousou assim lançar a

[1435] Entre 1961 e 1975, estima-se em 1.368.900 o total de indivíduos que combateram nas forças portuguesas nos três teatros de guerra em África (Angola, Moçambique e Guiné). O número de mortos terá ascendido a 8.831; ficaram feridos cerca de 30 mil combatentes, e cerca de 140 mil homens terão sido atingidos por "distúrbio pós-traumático do stress de guerra" – José Medeiros FERREIRA, *História de Portugal – Portugal em Transe (1974-1985)*, vol. 8, dir. José Mattoso, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp.82-83.

[1436] António Lobo ANTUNES, *Os Cus de Judas*, Lisboa: Dom Quixote, 2010, p.69.

[1437] António Lobo Antunes (n.1942), psiquiatra e escritor, esteve mobilizado em Angola entre 1971 e 1973, desempenhando funções de tenente médico em vários aquartelamentos. Após o regresso a Lisboa exerceu Psiquiatria no Hospital Miguel Bombarda e publicou o seu primeiro romance, *Memória de Elefante*, em 1979, imediatamente seguido por *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), obras de cunho autobiográfico ligadas ao contexto da guerra colonial que o tornaram um dos autores mais lidos e discutidos em Portugal. Acabaria por dedicar-se em exclusivo à actividade literária e a sua bibliografia conta, até hoje, com mais de duas dezenas de títulos, muitos dos quais traduzidos em diversas línguas.

conhecida trilogia de narrativas cruas e desassombradas - que integra ainda os romances *Memória de Elefante* e *Conhecimento do Inferno* -, dando voz aos que viveram o conflito e criticando o torpor colectivo que o envolvia. *Os Cus de Judas*, longo monólogo confessional dirigido a uma mulher acabada de conhecer num bar, dá-nos a descrição ácida de como o País amputava a parte dolorosa do *real*:

> "Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem Pide, nem revolução, jamais houve, compreende, nada, os calendários deste país imobilizaram-se há tanto tempo que nos esquecemos deles, março e abris sem significado apodrecem em folhas de papel pelas paredes, com os domingos a vermelho à esquerda numa coluna inútil, Luanda é uma cidade inventada de que me despeço, e na Mutamba, pessoas inventadas tomam autocarros inventados para locais inventados, onde o MPLA subtilmente insinua comissários políticos inventados." [1438]

Se a guerra era comparável à atmosfera dos hospitais psiquiátricos[1439], a chegada era igualmente irreal. O avião de regresso transportava *uma carga de fantasmas que lentamente se materializam, oficiais e soldados amarelos de paludismo*, que chegados à metrópole, após *vinte e sete meses de angustia e de morte juntos nos cus de judas*, se despediam com *um aperto de mão, uma palmada nas costas, um vago abraço*, desaparecendo no *redemoinho civil da cidade* que os acolhia com indiferença e alheamento: "*Fardado, com um saco cheio de livros ao ombro e outro de roupa na mão, Lisboa ergue perante mim a sua opacidade de cenário intransponível, subitamente vertical, lisa, hostil, sem que nenhuma janela abra, diante dos meus olhos sequiosos de repouso, côncavos favoráveis de ninho*"[1440].

Já com cerca de 30 edições em português e traduzido em várias línguas, este romance constitui um marco no subgénero da "literatura da guerra colonial", como tem vindo a ser estudado[1441], e nele radicam muitos títulos posteriores do mesmo autor. Mas mais do que a violência e sordidez da guerra, o que ficou gravado naquelas páginas foi o estertor de um regime iníquo e o colapso de um império decadente e condenado; a indiferença do novo regime e da sociedade para com aqueles que em nome da pátria foram obrigados a combater no ultramar e a quem a pátria pagou com

---

[1438] *Idem, ibidem*, p.193-194.
[1439] *Idem*, *ibidem*, p.53.
[1440] *Idem*, *ibidem*.
[1441] Sobre este assunto veja-se, por exemplo, Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Porto, Afrontamento, 2004; e Roberto VECCHI, *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, Porto, Afrontamento, 2010.

desprezo e esquecimento, e o apelo a uma catarse colectiva que não se faria. Pelo menos, como tal. O que ali está é, afinal, Portugal e o que somos como povo, matéria-prima do romancista contemporâneo que mais e melhor foi quebrando os *silêncios*.

Pela literatura passou, por conseguinte, muito do debate sobre as guerras em África nos anos 80, trazendo para o domínio público o que até então estivera confinado quase só à esfera familiar e das relações pessoais. E para tal contribuíram vários autores, em particular os que como Lobo Antunes foram agentes ou testemunhas desses anos de conflito. É o caso de Carlos Vale Ferraz, pseudónimo do coronel Carlos Matos Gomes (n.1946), que combateu nas três frentes africanas e em 1982 deu à estampa o romance *Nó Cego,* tendo vindo a publicar diversas obras sobre a guerra e a questão colonial[1442]. É também o caso de João de Melo (n. 1949), mobilizado para Angola como furriel enfermeiro e a quem se deve o romance *Autópsia de um Mar em Ruínas*, de 1984, e a antologia *Os Anos da Guerra 1961-1975*, lançada em 1988. É ainda o caso de Lídia Jorge (n.1946), que viveu em Angola e Moçambique no início dos anos 70, e que em 1988 publicou *A Costa dos Murmúrios*, livro várias vezes reeditado e adaptado a filme[1443] já no século XXI.

A partilha de experiências pessoais pela via literária contribuiu para amplificar os ecos de inúmeras memórias privadas. Incluindo as das mulheres e famílias que acompanharam os homens destacados, essa espécie de retaguarda avançada que Lídia Jorge retratou em *A Costa dos Murmúrios* fixada em hotéis ou vivendas consoante os galões dos cônjuges, e que se ia distraindo com bailes, jantares, infidelidades e pequenos ou grandes dramas locais numa ambivalente ilusão de normalidade enquanto os seus homens iam combatendo os "rebeldes" negros e travando as vontades autonomistas dos "ultras" brancos. Uma ilusão alimentada pela propaganda e pelas mentiras das altas patentes, que as mazelas da guerra foram desfazendo até ao trágico desfecho da história que a autora situa em Moçambique.

Nesse espaço do romance de Lídia Jorge revela-se, porém, um outro, que aponta traços da relação entre privado e público, da participação das mulheres no

---

[1442] Caso de *Os Lobos não Usam Coleira* (romance de 1995, adaptado ao cinema no filme *Os Imortais*, realizado por António-Pedro Vasconcelos e estreado em Novembro de 2003) e *Fala-me de África* (de 2007, adaptado a uma série televisiva de 43 episódios, realizada por Jorge Queiroga e estreada a 17 de Julho de 2011 na RTP1, com o título *Regresso a Sizalinda*).

[1443] Foi adaptado ao cinema num filme homónimo estreado em Portugal em Novembro de 2004, realizado por Margarida Cardoso e com interpretações, nos principais papéis, dos actores Beatriz Batarda, Filipe Duarte, Mónica Calle e Adriano Luz.

universo colonial e da sua rejeição da ordem estabelecida. Margarida Calafate Ribeiro, na análise comparativa que dedicou à obra[1444], identifica inclusive traços pós-coloniais na emancipação dessas mulheres que a partir das margens foram reivindicando o fim da sua instituída subalternização. Segundo a investigadora, a rejeição feminina da ordem – motivada, tanto nas colónias como na metrópole, pela "procura de uma identidade própria que passará pela libertação mental e corporal e pelo questionamento da sua função social e familiar"[1445] – constituiu um dos factores que, a par do nacionalismo africano e do desgaste da guerra, abalou irremediavelmente os pilares salazaristas da grande *casa lusitana*.

Muitos outros estudos têm vindo a ser dedicados a esta questão que perpassa o livro a que Lídia Jorge deu estrutura bipartida, de conto e romance. Para o que aqui nos interessa - a construção de uma memória da guerra colonial e do fim do império -, sublinhe-se que ao rememorar esses anos a protagonista/narradora de *A Costa dos Murmúrios* concluirá lucidamente que "*a pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio do apagamento*"[1446].

Como bem assinalou Roberto Vecchi, "a literatura parecia desempenhar assim um papel vicário, preenchendo um vácuo e correspondendo ao mesmo tempo à urgência de uma institucionalização não monumental do passado que pudesse fundar, antes ou depois, uma memória pública"[1447]. Tecida na cadência própria dos olhares retrospectivos que contingências várias determina(va)m, essa memória também por outras artes foi lentamente sedimentando.

4.1.2 – O contributo do Cinema: imagens para um retrato em vários ângulos

Pela mão de António-Pedro Vasconcelos (n.1939) foi ensaiada logo em 1974 uma abordagem sociológica à guerra colonial com *Adeus, Até ao Meu Regresso*. Aos 35 anos e com uma carreira construída entre a crítica de cinema e os filmes publicitários e documentais, o cineasta tinha acabado de assinar a sua primeira longa-

[1444] Ver Margarida Calafate RIBEIRO, *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto, Afrontamento, 2004, pp.363-421.
[1445] *Idem*, *ibidem*, pp.373-374.
[1446] Lídia JORGE, *A Costa dos Murmúrios*, Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1995, p.259.
[1447] Roberto VECCHI, *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, Porto: Afrontamento, 2010, p.24.

metragem num momento em que o movimento do Cinema Novo português, iniciado na década anterior sob influência do realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, assumia posições mais radicais e militantes. Filmado para televisão e exibido na véspera de Natal - altura em que durante os anos da guerra a RTP passava as mensagens gravadas dos soldados às suas famílias -, esse documentário baseado em testemunhos de combatentes regressados da Guiné espelha, como considerou o crítico Jorge Leitão Ramos, "a dimensão de um conflito armado mas sobretudo o que dele restava na consciência do povo. Da revolta à resignação, dos traumas às dúvidas, das afirmações às interrogações"[1448].

Também em registo documental, mas com outras preocupações, cabe referir *Deus, Pátria Autoridade*, filme "didáctico"[1449] que o fotógrafo de cena e realizador Rui Simões (então com 32 anos e de regresso após o exílio em França e na Bélgica para escapar à mobilização) estreou em Fevereiro de 1976, recorrendo a imagens de arquivo para interpelar o salazarismo e desconstruir os seus dogmas e mitos.

Muitos foram, de resto, os documentários assinados nesses anos por cineastas nacionais e estrangeiros, mas salvo uma ou outra excepção[1450] quase todos se centraram na revolução e no seu curso. Por que razão a *reflexão sobre o antes* só na década de 90 teria condições para ganhar expressão própria no registo documental, é o que no último capítulo tentaremos ver melhor. Em contrapartida, o cinema procurou logo nos anos que se seguiram ao 25 de Abril confrontar os portugueses com o passado recente. Elegendo, pela capacidade de objectivação que lhe é própria, o discurso ficcionado como modo catártico de enfrentar os traumas deixados pela ditadura, pelo colonialismo, pela guerra e pelo fim do império.

De forma mais ou menos ideologizante, com maior ou menor recurso aos factos e/ou arquivos de imagens e, em bom rigor, com resultados técnicos, formais e narrativos muito desiguais entre si, alguns desses filmes devem aqui ser recordados. Muito embora a opção de os referir em conjunto possa restringir o peso que tiveram certas obras e obstar a leituras mais finas, julga-se que pela sequenciação cronológica

---

[1448] Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa: Caminho, 1989, p.23.

[1449] José de Matos CRUZ, *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999, p.161.

[1450] Aqui se poderia incluir *Mueda – Memória e Massacre* (1979), de Ruy Guerra, que embora seja oficialmente considerada a primeira longa-metragem de ficção moçambicana utiliza processos formais do género documentário.

se apreenderá melhor o esforço envolvido, atendendo aos crónicos problemas de financiamento, à instabilidade que o sector então vivia[1451] e ao modo como reagiu aos acontecimentos na tentativa de fixar leituras da história. Justamente no momento em que a militância política se fazia também de manifestos visuais, e em que a sede de *ver* além muros era enfim saciada com centenas de estreias comerciais - dos clássicos proibidos ou amputados aos filmes eróticos[1452] -, que a abolição da Censura trouxera.

Ainda em 1975 duas dessas películas portuguesas chegaram às salas. A primeira, declaradamente anticolonialista, intitula-se *Índia* e foi rodada em segredo antes da revolução pelo cineasta António Faria (n.1942), que mais tarde enveredou pela escrita e pela investigação académica dedicada à literatura, cinema, história e colonialismo. Estreado em Fevereiro, *Índia* viria a adquirir certa aura junto dos estudiosos do período, apesar das fragilidades que na altura lhe apontaram[1453].

Brandos Costumes, a outra obra a destacar-se nas estreias desse ano, alcançou maior projecção e aplauso da crítica. Primeira longa-metragem de Alberto Seixas Santos (n.1936), foi também iniciada antes do 25 de Abril e exibida comercialmente em Setembro de 1975[1454]. Num jogo que simultaneamente remete para a vida privada, a história colectiva do País e a história do cinema, estruturado entre a dramatização do quotidiano de uma família burguesa e o uso de imagens de propaganda salazarista (incluindo excertos dos filmes *Chaimite*, de 1953, e *A Revolução de Maio*, de 1937), esse "filme-ensaio" do "teórico mais bem preparado do novo cinema português" articula "com rara coerência, a 'instância política' e a 'instância estética', sem qualquer concessão nem demagogia"[1455]. Devendo aqui sublinhar-se ainda que o cartaz de *Brandos Costumes* teve assinatura de Eduardo Batarda, que no registo

---

[1451] Sobre esse assunto ver, por exemplo, Filipe COSTA, *O Cinema ao Poder! A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974- 76: Os Grupos, as Instituições, Experiências e Projectos*, Lisboa: Hugin Editores, 2002.

[1452] Entre as referidas estreias comerciais incluíram-se filmes como: *O Couraçado Potemkine* (de Sergei Eisenstein, 1925); *Bonjour Tristesse* (Otto Preminger, 1958); *Satyricon* (Federico Fellini, 1969); *Maridos* (John Cassavetes 1970); *O Silêncio* (Ingmar Bergman, 1963); *A Primeira Página* (Billy Wilder, 1974); *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962); *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974); *Estado de Sítio* (Constantin Costa-Gavras, 1973); *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968); *O Herói do Ano 2000* (Woody Allen, 1973) ou *O Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1973).

[1453] Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, p.205.

[1454] José de Matos CRUZ, *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999, p.156.

[1455] João Bénard da COSTA, *Histórias do Cinema - Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p.141. Ver também Jorge SEABRA, *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*, Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2011, pp.92-95.

caricatural e sarcástico das suas aguarelas juntou na mesma cena de *plateau* o realizador do filme, Salazar no caixão e os heróis de Chaimite.

Bem diferente é *Que Farei Eu Com Esta Espada?*, de João César Monteiro (1939-2003), considerado "o mais delirante e fantasmagórico de quantos filmes políticos se fizeram"[1456] nesses tempos de revolução. Rodado em 1975, estreado em Junho de 1976[1457] e marcado pelo tom corrosivo e extravagante que o cineasta cultivaria ao longo da sua carreira, *Que Farei Eu Com Esta Espada?* recorre à montagem paralela de imagens de um porta-aviões americano no Tejo e do filme de terror expressionista *Nosferatu* (1922), de F.W.Murnau, para mostrar o Portugal que saía à rua contra a ameaça da NATO e que resistia nas fábricas, nos latifúndios ou nos *bas-fonds* do Cais do Sodré. Como foi recentemente referido, trata-se de uma tentativa de representação dialéctica do período do PREC e do "combate corpo a corpo entre a revolução como realidade e as suas formas de expressão e de representação"[1458]. Mas *Que Farei Eu Com Esta Espada?* não irá além disso, ao puxar a título a grande interrogação que o País colocava então a si próprio sem saber o que fazer com o passado e impelido a reagir ao presente?

Claro que os fantasmas, insepultos por definição, pairavam já sobre esses anos. E José Fonseca e Costa (n.1933), cineasta que conhecera a prisão política no tempo da ditadura, procurou exorcizá-los em *Os Demónios de Alcácer-Kibir*. O filme que rodou aos 44 anos, apresentado em 1976 no Festival de Cannes e estreado em Lisboa em Abril de 1977[1459], é todo ele uma metáfora sobre o fim do império e as ameaças à independência nacional – questões de fundo vertidas nos versos sobre a desdita de D.Sebastião na canção-tema do filme, interpretada por Sérgio Godinho (n.1945), à época já um influente cantautor e um dos protagonistas da trama. A história, passada no Alentejo, centra-se numa trupe de teatro ambulante que é associada a uma greve de camponeses e acaba a enfrentar a polícia de armas na mão. Mas na base do argumento, da autoria do cineasta, estão leituras de outros tempos que importa salientar: a *História Trágico-Marítima* (coligida por Bernardo Gomes de

[1456] João Bénard da COSTA, *ibidem*, p.150.
[1457] José de Matos CRUZ, *op. cit.*, p.165.
[1458] Raquel SCHEFER, "Que Farei eu Com Esta Espada? De João César Monteiro (1975). Triturer, digérer et chier la réalité", KIKOKS, Le Blog du GRHED (Groupe de Recherches en Histoire et Esthétique du Cinéma Documentaire), 24 /2/ 2014 - em linha: http://culturevisuelle.org/kinoks/archives/506 [acesso a 21/1/2015].
[1459] José de Matos CRUZ, *op. cit.*, pp.160-161.

Brito e publicada em 1735-36); a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (fantástico livro de viagens do século XVI, só dado à estampa em 1614, que denuncia os vícios do colonialismo português), e a *História de Portugal* de Oliveira Martins (1879).

É curioso, aliás, verificar como o olhar sobre a História portuguesa enveredou inicialmente, e até meados da década de 1980, sobretudo por perspectivas mais indirectas mas nem por isso menos reflexivas, recorrendo à dramatização de biografias de personalidades consideradas modelares. Por certo que outras abordagens houve, fosse em registo fantasista[1460], em tom documental para efeitos de divulgação cultural[1461] ou até em versão humorística[1462]. Mas recorde-se como logo em 1976, um ano após estrear *Índia*, António Faria evocou em filme Sertório, o lendário general do Império Romano que no século I a.C. comandou a revolta dos Lusitanos contra Roma. Ou como se homenagearam nos ecrãs personalidades menos recuadas no tempo e na memória colectiva – e não por acaso poetas, romancistas e homens de acção cívica, cultural e política -, como Alexandre Herculano (1810-1877)[1463], Antero de Quental (1842-1891)[1464], Wenceslau de Moraes (1854-1929)[1465] e Jorge de Sena (1919-1978)[1466]. Aí se devendo incluir também Fernando Pessoa (1988-1935), que ao longo década de 80 inspiraria quatro filmes[1467] surgidos num contexto de aprofundamento da investigação em torno da sua obra poética e demais escritos.

[1460] De que serão exemplos *Veredas* (1977), de João César Monteiro, a partir de lendas e figuras da mitologia popular; e *Moura Encantada* (1985), de Manuel Costa e Silva.

[1461] Caso de *Lisboa* (1979), filme para a RTP e Pathé Cinéma realizado por Fernando Lopes, com argumento do poeta Alexandre O'Neill e colaboração (no texto) do crítico e historiador José-Augusto França, do arquitecto Nuno Portas e do realizador e argumentista francês Pierre Kast; mas também de *Lisboa Cultural* (1983), documentário de Manoel de Oliveira (1908-2015) feito em co-produção RTP/Transworld Film/RAI (Itália) para a série "Capitais Europeias da Cultura".

[1462] Como o fez o actor e realizador Artur Semedo (1924-2001) nas comédias *O Rei das Berlengas* (1978) e *O Barão de Altamira* (1985).

[1463] No filme *Alexandre Herculano* (1977), produção da RTP realizada por Alfredo Tropa (n.1939).

[1464] Evocado no filme *Santo Antero – Vida e Obra de Antero de Quental* (1979), realizado por Dórdio Guimarães (1838-1977), também poeta, ficcionista e jornalista.

[1465] O cineasta Paulo Rocha (1935-2012) dedicou-lhe dois filmes: *A Ilha dos Amores* (1982) e *A Ilha de Moraes* (1984), este num registo mais documental que complementa o anterior.

[1466] Engenheiro civil que se notabilizou como poeta, ficcionista, ensaísta e opositor ao Estado Novo, que durante os anos de exílio no Brasil e nos Estados Unidos (onde acabou por falecer) foi um respeitado catedrático e investigador de Literatura Portuguesa. Foi recordado no filme *Sinais de Vida – Breve Sumário da Vida e Obra de Jorge de Sena* (1984), realizado por Luís Filipe Rocha (n.1947), que em 1995 haveria de dirigir também *Sinais de Fogo*, adaptação do celebrado romance homónimo de Jorge de Sena sobre os reflexos em Portugal da Guerra Civil de Espanha.

[1467] *Conversa Acabada*, realizado por João Botelho e estreado em 1981 no Festival de Cannes; *O Banqueiro Anarquista*, realizado por Eduardo Geada, filmado para a RTP e estreado em 1982; *Mensagem*, levado ao Festival de Montreal/Nouveau Cinéma em 1988 e realizado por Luís Vidal Lopes (n.1951), e *O Mistério da Boca do Inferno*, realizado para a RTP por José de Pina (n.1962),

Tais *biopics* poderão até, de algum modo, colocar-se em paralelo a certas adaptações cinematográficas de romances do século XX (e de maior ou menor cariz autobiográfico), que no mesmo período se realizaram. A associação torna-se mais evidente se lida pelo prisma político: esses eram já autores ligados ao combate à ditadura, e que pela via do cinema se faziam chegar a outros públicos. São disso exemplo *Manhã Submersa*, obra de Vergílio Ferreira publicada em 1954 e tornada filme em 1980 pelo cineasta e ensaísta Lauro António (n.1942); *Cerromaior*, livro de 1943 de Manuel da Fonseca que também em 1980 chegaria às salas com realização de Luís Filipe Rocha (n.1947); *A Noite e a Madrugada*, romance de 1950 do médico e escritor Fernando Namora filmado em 1983 e estreado dois anos mais tarde[1468] com realização de Artur Ramos (1926-2006), que assinaria ainda uma série televisiva inspirada na obra mais autobiográfica daquele escritor[1469]; *Balada da Praia dos Cães*, livro de 1982 que o escritor José Cardoso Pires (1925-1998) situou no Portugal dos anos 60, e que em 1986 chegou aos cinemas pela mão de José Fonseca e Costa; e *Os Flagelados do Vento Leste*, romance de 1959 do escritor cabo-verdiano Manuel Lopes, que como atrás referimos António Faria transpôs para filme em 1987.

Se o salazarismo e a ditadura foram a trama mais ou menos (re)velada da cinematografia portuguesa do pós-25 de Abril, a verdade é que essa trama passava forçosamente pela velha teia dos fios matriciais lusos: a identidade, a independência e o império que deixara de existir. Falar do cinema da época é, por isso, falar também desse *estar entre*, próprio dos períodos de reconfiguração, na medida em que pelo cinema ecoou igualmente a inquietação colectiva em torno destas questões de fundo. Uma inquietação contida, é certo, mas não propriamente muda.

E que representações cinematográficas abordaram nesse período a guerra colonial e a colonização portuguesa? Fernando Matos Silva (n.1940), celebrizado pelo

---

que viria a destacar-se como comentador, humorista e argumentista da produtora televisiva Produções Fictícias.

[1468] José de Matos CRUZ, *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999, pp.212-213.

[1469] *Retalhos da Vida e um Médico*, obra de Fernando Namora publicada em duas séries (1949 e 1963), a partir da qual se rodou a série televisiva que estou na RTP em 1980, que celebrizaria o tema-genérico cantado pelo fadista Carlos do Carmo. Recorde-se que o mesmo romance havia sido transposto para cinema em 1963 por Jorge Brum do Canto (1910-1994), o realizador de *Chaimite*, e apresentado no Festival Internacional de Cinema de Berlim.

filme *O Mal Amado* (proibido pela Censura e só exibido após a revolução)[1470], assinou *Actos dos Feitos da Guiné*, onde tratou a colonização na Guiné recorrendo a material que ali filmou durante a guerra e a registos posteriores em forma do tradicional "teatro de crítica"[1471]. Em Fevereiro de 1981[1472], com realização, argumento e produção de António Victorino d'Almeida (n.1940), mais conhecido como compositor, maestro e pianista, chegava às salas *A Culpa*, história de um ex--combatente atormentado pela sua responsabilidade na morte de um soldado e um nativo durante a guerra na Guiné, e que em Lisboa conhece a mulher do companheiro morto. Em Setembro do mesmo ano apresentava-se no Festival de Cinema da Figueira da Foz[1473] *Antes a Sorte Que Tal Morte*, filme dirigido por João Matos Silva e também centrado num ex-combatente. E sem estreia, porque inacabado, ficou *O Último Soldado* (1979), de Jorge Alves da Silva, sobre a readaptação conjugal e social de um oficial pára-quedista após o processo de descolonização[1474]. Mas faltava chegar ao âmago do problema.

Com *Um Adeus Português*, filme de 1986 várias vezes premiado aquém e além fronteiras[1475], João Botelho (n.1949) rompeu essa barreira. Outros filmes se lhe seguiriam – e da mesma década data também *Era Uma Vez um Alferes*, realizado por Luís Filipe Costa e estreado em 1988 na RTP -, mas *Um Adeus Português* foi a primeira longa-metragem de ficção a centrar-se nas dores do conflito. Esta é uma história de guerra (a morte de um furriel em 1973, durante uma operação no mato) e uma história de paz (o presente da sua família em 1985, dilacerada pela impossibilidade de esquecer). Incomodado com o "silêncio" e movido pela catarse pessoal porque perdeu um irmão na guerra, Botelho quis rodar um filme sobre a *derrota*, que é "coisa sobre a qual ninguém fala"[1476]. E aí reside a questão-chave.

[1470] Ver Jorge SEABRA, *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*, Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2011, pp.87-89.

[1471] José de Matos CRUZ, *O Cais do Olhar*, p.189.

[1472] *Idem*, *ibidem*, pp.191-192.

[1473] *Idem*, *ibidem*, pp.195-196.

[1474] José de Matos CRUZ, "Longe da Guerra – Cinema"- em linha: www.guerracolonial.org [acesso a 17/11/2013].

[1475] José de Matos CRUZ, *O Cais do Olhar*, p.220.

[1476] Declarações de João Botelho à agência noticiosa Lusa, s.n., "Guerra Colonial no cinema: portugueses não olham para as feridas do passado", Especial 50 Anos Guerra Colonial – em linha: http://noticias.sapo.pt/especial/guerra_colonial/1128124.html [acesso a 20/10/2013].

É quase um lugar comum dizer-se que "pouco" se fez sobre o assunto, o que desde logo coloca o problema da comparação. Se por bitola, como regularmente sucede, se toma o exemplo do que foi produzido sobre a participação e derrota dos Estados Unidos na Guerra do Vietname (1955-1975), é evidente que a escala faz toda a diferença. Essa foi uma guerra travada por uma superpotência em pleno contexto de Guerra Fria, mobilizou fortemente a opinião pública americana e os seus reflexos foram imediatos numa indústria cultural que não só tinha um vasto público interno como se alicerçava em estratégias universalizantes. Quando perspectivadas no mero plano quantitativo de produção-recepção, comparações destas serão sempre desfavoráveis a Portugal. Acresce que, apesar de todas as analogias devidas entre o Vietname e as guerras portuguesas em África quanto a atrocidades praticadas e traumas gerados, não deve ser desconsiderado o factor da duração da presença nesses territórios e do que ela significava para o país que reclamava domínio.

Estando a posse das colónias enxertada na própria ideia de nação isso não justificaria ainda mais a reflexão colectiva? Seguramente. Então, por que razão a guerra colonial, como bem disse João Botelho, é "coisa sobre a qual ninguém fala[va]"? Porque responder a essa questão-chave implica[va] cortar e reposicionar os fios de uma teia multissecular. E entre fazê-lo no imediato ou deixar a tarefa entregue às metamorfoses do tempo e interrogações de gerações futuras, vingou a segunda via. Como uma espécie de subterfúgio colectivo, mascarado de esquecimento para se evitar o *ter de pensar*.

4.1.3 – Entre *As Naus* e o *NON*, ou como o passado se faz *contemporâneo*

Quando Pedro Álvares Cabral aterra em *Lixboa* com a mulata e o miúdo, depois de uma semana no aeroporto de *Loanda* à espera de vaga para fugir de Angola e das metralhadoras dos negros de camuflado, a ficção empurra o real para outra dimensão. E essa coexistência no mesmo espaço de vários tempos, com um sentido verdadeiramente *contemporâneo,* é Lobo Antunes quem a provoca com *As Naus*.

Este romance ímpar foi publicado em 1988, na sequência de um conjunto de obras que vinham já a revelar o País como grande tema das inquietações do escritor[1477]. A narrativa começa com a figura de Pedro Álvares Cabral (anti-herói

[1477] Recorde-se que após a "trilogia da guerra", já aqui referida, António Lobo Antunes publicara os romances *Explicação dos Pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983) e *Auto dos Danados* (1985).

contraposto à mitificação do navegador), e o choque das memórias que guardava da capital do *reyno* "há dezoito ou vinte anos" com a *Lixboa* que encontra: a metrópole decadente e desconcertante, de carros de bois e camionetas de turistas, que ergueu torres no Restelo sem terminar os Jerónimos, protegida das invasões castelhanas por petroleiros iraquianos enquanto a *nau das descobertas*, "presa aos limos da água por raízes de ferro", se apresta para a chegada dos colonos[1478].

Numa escrita crua e adjectivada que se articula em sequências rápidas e bruscas mudanças de narrador entre a terceira e a primeira pessoa do singular, esta é uma visão de fim de império onde se cruzam os anti-heróis – e ali todos o são, navegadores, poetas, santos, vice-reis ou personagens secundários e anónimos, quer porque se movem picarescamente num quotidiano sórdido quer porque o autor virou do avesso a dimensão lendária dos heróis pátrios para a transformar numa espécie de *twilight zone* onde tudo pode acontecer. Ora vejamos.

Pedro Álvares Cabral regressava de *Loanda*, onde tinha montado um comércio de talhante nos musseques e era pobre de pré-fabricado[1479]. Em *Lixboa* encaminham--no com a família para a residencial Apóstolo das Índias, de Francisco Xavier, o indiano com uma dúzia de filhos que sonhara comprar cinemas e piscinas em Lourenço Marques mas teve de trocar a miséria e a mulher 31 anos mais nova pelo bilhete de avião, reinventando-se como proxeneta das "retornadas" que chegavam à residencial. O "homem de nome Luís", e de apelido Camões, atracou ao cais de Alcântara sem saber o que fazer ao caixão do pai, morto a tiro na Cazenga, e quando se livra dele vai para a estação de Santa Apolónia escrever as oitavas do poema épico.

Diogo Cão, depois das explorações para o Infante que de Sagres ordenava as Descobertas, fora fiscal em Angola da Companhia das Águas e, já reformado, entregava-se à bebida e à obsessão pelas ninfas. Fernão Mendes Pinto vivera no musseque de Lourenço Marques, angariando o sustento entre a venda porta-a-porta de bíblias e postais eróticos e o tráfico de negros entre Nampula e a Beira. Vasco da Gama, que pelos serviços à pátria recebeu vivenda no bairro económico da Madre de Deus, é companheiro de passeios e biscas do rei D.Manoel, que de coroa de latão o leva ao Guincho no descapotável ferrugento; por infracções rodoviárias irão ambos partilhar cela com António José da Silva, o Judeu dos autos de bonifrates.

[1478] António Lobo ANTUNES, *As Naus*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, pp.9.-11.
[1479] *Idem*, *ibidem*, p.16.

Manuel de Sousa de Sepúlveda, o da primeira *História Trágico-Marítima*, deu a volta à tragédia e ao destino e criou um império de boîtes e lojas de pechisbeques, presidindo ainda a uma companhia de seguros e privando com el-rei e os vice-reis Afonso de Albuquerque e Francisco de Almeida, que trata por tu. Nuno Álvares Pereira trocou o hábito religioso pelo boné à Lenine, e com a ajuda do genro, o duque de Bragança, comprou a Boîte Aljubarrota. Garcia de Orta é radioamador e cria plantas medicinais na varanda da casa do Bairro Alto onde vive com a mulher, cinco filhos e o sogro inválido. E às peripécia destes e de outros personagens se vão intercalando factos e a mais despudorada ficção, condimentada com relatos memorialísticos da África que se deixou para trás e retórica revolucionária.

O PREC é o mar destas *Naus* em que tudo conflui: o passado, o presente e o futuro que D.Sebastião, "um pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lamber uma mortalha de haxixe"[1480], insiste em desafiar, respondendo às cobiças castelhanas sobre Portugal com o desejo de dilatar ainda mais a fé e o império. Assim arriscando tudo com uma armada de traineiras de pesca a caminho de Alcácer-Quibir[1481], cujo regresso para sempre adiado continua a sonhar-se em vão.

Perda e perdição são a dupla face que o romance nos devolve como única imagem possível de nós mesmos, enquanto povo à deriva. E Lobo Antunes deixa para o final a imagem mais forte desse desnorte, ao fazer-nos acompanhar até à Ericeira a excursão do poeta Camões e dos seus amigos do sanatório, prontos a receber o Estado-Maior de D.Sebastião e a partirem para "ocupar o aeroporto, as estações de

---

[1480] António Lobo ANTUNES, *As Naus*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p.179.

[1481] Batalha travada em 1578 próximo da cidade com o mesmo nome no norte de Marrocos, entre os exércitos liderados pelo jovem e inexperiente rei português D.Sebastião (a pretexto da disputa do trono de Marrocos e do auxílio ao destronado sultão Mulei Mohammad) e os exércitos, em maior número, do sultão de Marrocos Mulei Abd-al-Malik. Também conhecida fora de Portugal como Batalha dos Três Reis (por nela terem perecido os três soberanos em contenda), foi o maior desaire militar português de todos os tempos com um saldo de milhares de mortos e prisioneiros. Desaparecido D.Sebastião aos 24 anos de idade sem deixar descendência e dizimada pela batalha grande parte da nobreza do reino, Alcácer-Quibir conduziu a uma crise dinástica que em 1580 culminou na perda da independência nacional e no domínio do País pela Coroa espanhola durante os 60 anos seguintes. O suposto corpo de D.Sebastião foi resgatado em Ceuta e Filipe II de Espanha (I de Portugal) deu-lhe honras de funeral no Mosteiro dos Jerónimos (em 1582), mas acreditava-se que seria um embuste e que o rei "Encoberto" regressaria numa manhã de nevoeiro – assim se alimentando o mito messiânico do sebastianismo que ciclicamente viria a ser despertado por outros protagonistas e noutros contextos históricos. Ver Rui RAMOS (coord.), Bernardo Vasconcelos e SOUSA e Nuno Gonçalo MONTEIRO, "D.Sebastião e Alcácer Quibir (1568-1578), *História de Portugal*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2012 [2009], pp.257-270; ver também Joaquim Romero MAGALHÃES, "D.Sebastião", *História de Portugal - No Alvorecer da Modernidade*, vol. 3, dir.José Mattoso, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp.540-546.

rádio e de televisão, o parlamento, a ponte do Tejo e as entradas de *Lixboa*". Mas que para ali ficam a aguardar "os relinchos de um cavalo impossível"[1482].

Como exercício de anamnese *multidireccional*, e assim o poderemos designar, *As Naus* carregam todas as características para suscitar debate além dos usuais círculos literários ou académicos. Trata-se de um livro absolutamente *contemporâneo* no sentido que o filósofo Giorgio Agamben deu ao termo, ou seja, tem essa atitude reflexiva e transformadora que estabelece uma relação singular com o próprio tempo e apreende o modo como o primordial pulsa no presente[1483].

Tal romance, como considerou Eduardo Lourenço, só poderia ser dado à estampa por um escritor com um "conhecimento ao mesmo tempo preciso, cruel e lírico dos lados banais, intoleráveis e reveladores da vida – da escondida vida do nosso império solar e hipócrita como poucos"[1484]. Pelo que, acrescentaria o ensaísta, "a sua visão das relações humanas como inextinguível confronto de seres só metaforicamente humanos, a indiferença ao desagrado ou ao desagrado dos seus humores, opiniões, buñuelescas ferocidades, fazem do seu mundo uma espécie de antimundo ou contramundo da tão decantada 'sensibilidade lusitana'"[1485].

Foi, sem dúvida, acto ousado mergulhar assim no mitificado passado português para o reescrever como narrativa burlesca e surreal, que o faz irromper em meados dos anos 70 num presente de que se ampliam misérias e fragilidades. Um acto incompreendido, se notarmos que até hoje só se fizeram quatro reedições nacionais. Assim o viu Eduardo Lourenço:

> "fez-se de conta que o livro não existiu – o seu retrato a vitríolo, entre Bosch e Offenbach, da não menos decantada epopeia imperial. E, todavia, enquanto os portugueses não revisitarem aquelas *Naus*, nunca acordarão do seu histórico sonambulismo. E farão bem em lê-las, pois (...) tanta irrisão e tanto humor só podem proceder de alguém a quem aquilo 'dói'."[1486]

Em 2002, quando foi lançada nos Estados Unidos a tradução inglesa com o título *The Return of the Caravels*, os críticos especializados não lhe pouparam

---

[1482] António Lobo ANTUNES, *As Naus*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, pp.241 e 247.
[1483] Giorgio AGAMBEN, *'What is an Apparatus?' and Other Essays*, Palo Alto: Stanford University Press, 2009, pp.50-53.
[1484] Eduardo LOURENÇO, *A Nau de Ícaro, Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva, 1999, p.98.
[1485] *Idem*, *ibidem*.
[1486] *Idem*, *ibidem*.

elogios: um "monumento literário"[1487]; obra "de génio, escrita por um "modernista do século XXI herdeiro da técnica narrativa da colagem dominada por mestres" da literatura como Céline, Faulkner, Garcia Márquez, Joyce, Nabokov, Pynchon e Italo Calvino"[1488]. Na *The New York Times Book Review*, e embora apontando falhas ao tradutor, Michael Pye escreveu: "isto não é o império como metáfora, construção teórica ou localização conveniente; isto é o império como foi vivido, no obter e no perder"[1489]. Em 2002 António Lobo Antunes era já um autor com obras publicadas em várias línguas e apontado como possível candidato a um Prémio Nobel da Literatura. Mas o Portugal de 1988, como disse Lourenço, fez de conta que o livro não existiu.

Por paradoxal que pareça, aquando do lançamento d'*As Naus* já há muito se debatia, e por variados e até opostos motivos, a *identidade portuguesa* no contexto democrático e de viragem europeísta. Ainda dois anos antes (1986, ano da integração de Portugal na CEE), tivera grande eco o romance *A Jangada de Pedra* do escritor José Saramago (1922-2010), militante comunista e iberista convicto auto-exilado em Espanha, que aí imaginou a separação geológica da Península Ibérica do resto do continente e uma viagem utópica pelo Atlântico rumo ao Sul, que baralhava os interesses geopolíticos das potências ocidentais[1490]. Um êxito editorial - traduzido em várias línguas e adaptado ao cinema[1491] e ao teatro -, como uma década depois foi recordado pela Real Academia Sueca ao atribuir a Saramago o Nobel da Literatura.

Em bom rigor, essa discussão identitária surgiu cedo no contexto pós--revolucionário do "Portugal em transe". Como escreveu o historiador e político socialista José Medeiros Ferreira (1942-2014), "as transformações operadas na geografia política do Estado português suscitaram inúmeras indagações intelectuais sobre a identidade de Portugal", os historiadores transformaram-se em "pensador[es]

[1487] Melvin Jules BUCKIET, *The Washington Post*, excerto citado no final da edição norte-americana do romance (ed. New York: Groove Press, 2003).

[1488] Alan KAUFMAN, *San Francisco Chronicle Review*, citado *em linha p*ela editora: http://www.groveatlantic.com/?title=The+Return+of+the+Caravels [acesso a 12/3/2014].

[1489] No original: "*This isn't empire as metaphor, theoretical construct or convenient setting; this is empire as it was lived, in the getting and the losing*". Ver Michael PYE, "Afloat in the Seas of the Past", *The New York Times Book Review*, 7/4/2002 – em linha: http://www.nytimes.com/2002/04/07/books/afloat-on-the-seas-of-the-past.html [acesso 12/3/2014].

[1490] Sobre a relação deste romance com a adesão à CEE, ver por exemplo Cláudia AMORIM, "Nas fissuras da península e do sujeito: *A Jangada de Pedra*, de José Saramago", *IPOTESI - Revista de Estudos Literários*, Editora UFIF (Brasil), v.15, n.º1, Janeiro-Junho 2011, pp.111-118 - em linha: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/14-fissuras.pdf [acesso a 14/4/2014].

[1491] No filme *The Stone Raft / La Balsa de Piedra* (2002), co-produção hispano-luso-holandesa realizada pelo cineasta holandês George Sluizer (n.1932).

emergente[s] à procura da identidade do país depois da descolonização e do derrube de um regime autoritário e doutrinal", e as representações intelectuais sobre os futuros possíveis "dominaram o essencial dos debates sobre o sentido da nova comunidade"[1492]. Recordando as discussões liberais sobre o tema que em meados do século XIX não recorriam à dimensão ultramarina para abordar a questão da identidade, Medeiros Ferreira situou mesmo esse renovado debate logo após a exaltação revolucionária dos anos de 1974 e 1975, e iria até mais longe na sua análise:

> "A exaltação revolucionária teve, aliás, uma dimensão messiânica expressa na vontade de fundar uma nova sociedade e de criar um 'homem novo' que, de certa maneira, quadrava bem com as visões nacionalistas anteriores de uma especial missão portuguesa no mundo. Ao Portugal missionário e civilizador seguia-se o Portugal da 'descolonização exemplar' e o da 'via original para o socialismo'. Era uma nova forma de singularizar o país no concerto das nações."[1493]

Também o politólogo António Costa Pinto, que se tem dedicado ao estudo dos processos portugueses de descolonização e democratização[1494], defende que o tema da identidade nacional "nunca esteve ausente do debate ideológico português desde finais do século XIX", embora considere que "a por vezes anunciada 'crise de identidade' nunca tenha emergido de forma palpável" [1495] no contexto da descolonização. Quanto às raízes ideológicas desses "discursos identitários nacionalistas de reacção à dissolução no espaço europeu" que surgiram nos anos 70, Costa Pinto situa-as tanto no conservadorismo (pela utilização instrumental da vocação atlântica do país) como no marxismo defendido pelo PCP (em defesa economicista das forças produtivas nacionais), relacionando ainda tais discursos com "a 'ameaça espanhola' [que] ressurgiu como espectro no quadro da abertura do mercado português, sendo periodicamente agitado também no campo cultural e simbólico"[1496]. Admite, porém, baseando-se nos poucos estudos de opinião pública

---

[1492] José Medeiros FERREIRA, "Conclusão", *História de Portugal – Portugal em Transe*, dir. José Mattoso, vol.8, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p.274.

[1493] *Idem*, *ibidem*, p.275.

[1494] Entre os seus trabalhos destacamos, como autor, o livro *O Fim do Império Português* (Lisboa: Livros Horizonte, 2001), e, como co-editor, os volumes *The Europeanization of Portuguese Democracy* (com Nuno Severiano Teixeira, New York: SSM-Columbia University Press, 2012) e *Portugal e o Fim do Colonialismo. Dimensões Internacionais* (com Miguel Bandeira Jerónimo, Lisboa: Edições 70, 2014).

[1495] António Costa PINTO, "Da África à Europa", *História da Expansão Portuguesa,* dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, vol.5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, pp.418-419.

[1496] *Idem*, *ibidem*, p.419.

que afloraram o assunto até meados dos anos 90, que "os portugueses não passaram por sérios problemas de identidade"[1497] com o fim do império e a integração europeia.

Dever-se-á isso à prevalência da *hiperidentidade* portuguesa descortinada por Eduardo Lourenço? Ou a uma destrinça entre as rupturas de 1974 e as cambiantes de continuidade que haveriam de emergir? Não cabe aqui aprofundar essas questões, embora o capítulo seguinte teça algumas considerações sobre o assunto. Em todo o caso, cumpre assinalar certos momentos do processo e recordar que nos primeiros anos após o 25 de Abril o País tinha assuntos prementes a resolver. Desde logo, definir o caminho para os chamados *Três D* do programa do MFA: *Democratizar*, *Descolonizar* e *Desenvolver*, questões basilares para a articulação do um futuro – ainda que tal se fizesse sem cuidar da problematização histórica e das complexas repercussões, como denunciou Eduardo Lourenço logo em 1976 ao publicar vários ensaios com o provocatório título de *O Fascismo Nunca Existiu*[1498].

Por outro lado, e a par daquilo a que Medeiros Ferreira chamou a grande *revolução espacial* resultante da nova relação dos portugueses com a sua geografia[1499], havia que reposicionar o País em contexto externo e acudir ao atraso económico e social em face do modelo de desenvolvimento europeu. Redigida e promulgada democraticamente a nova Constituição de 1976, Portugal solicitou em 1977 a adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE), comprometendo-se a cumprir o que lhe seria exigido em nome da *convergência* com os nove países mais ricos do continente.

Apenas um ano depois, o espectro da bancarrota conduziu à intervenção do Fundo Monetário Internacional (FMI). Dada a reestruturação das Forças Armadas e a progressiva desmilitarização do poder político – de que o general António Ramalho Eanes (n.1935) foi a face mais visível como Presidente da República entre 1976 e 1986 -, e enquanto as alianças entre os maiores partidos de esquerda (PS) e de direita (PPD) iam cimentando a rotatividade governamental no sistema pluripartidário e angariando dissidentes de posições mais extremadas, os portugueses começavam a

[1497] *Idem*, *ibidem*, p.420.

[1498] Sobre o pensamento e as posições públicas de Eduardo Lourenço em relação às questões citadas, ver Miguel REAL, "Eduardo Lourenço e o conceito de 'colonialismo orgânico'", *Revista Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro de 2009, pp.273-277. Sobre algumas das repercussões da descolonização portuguesa, ver José Medeiros FERREIRA, "Conclusão", *História de Portugal – Portugal em Transe,* dir. José Mattoso, vol.8, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p.274.

[1499] José Medeiros FERREIRA, *op. cit*., p.273.

desinteressar-se pela vida política e aumentava a abstenção nas urnas. Em finais de 1983, sob nova ameaça de incumprimento da dívida externa soberana, o FMI regressaria para resgatar as finanças lusas a troco de um segundo programa de austeridade. As restrições assim impostas pelos credores pesavam num quotidiano de recessão que fez disparar o desemprego para uma taxa de 10%, aumentar a inflacção e reduzir drasticamente o poder de compra.

Com a queda do preço do petróleo, o aumento do investimento estrangeiro e os fundos da CEE, o País entraria num novo ciclo político e económico. Um ciclo de prosperidade em que se desinvestiu no sector primário para apostar nas obras públicas e auto-estradas, nos serviços, no turismo, na reprivatização de empresas nacionalizadas após a revolução de 1974 e num crescente incentivo do consumo. Portugal passara a olhar-se ao espelho dos indicadores e estatísticas da Europa dita desenvolvida, procurando, como se dizia à época, apanhar esse "comboio".

É à luz desta abertura de Portugal ao exterior, mas também da sede pelo novo e do deslocamento de referências para o mundo anglo-saxónico como centro de irradiação, que deve ser perspectivado o panorama artístico e cultural de então. Sendo disso exemplo o chamado *boom* do rock português, logo a partir de 1980[1500]. A canção de intervenção vai perdendo terreno para a onda musical que arrebata as novas gerações com letras de cariz urbano e sonoridades radicadas nos *blues*, na *pop* ou no *punk* – o que muito se deveu ao papel do radialista António Sérgio (1950-2009)[1501], cujos programas rapidamente se transformaram em emissões de culto. Com o caminho aberto em décadas anteriores por alguns músicos e grupos portugueses, esse novo som à margem do *mainstream* dos anos 80 estourou assim nas rádios, nos palcos

[1500] Consensualmente apontado como tendo origem no lançamento, em 1980, do álbum *Ar de Rock*, pelo músico, compositor e cantor Rui Veloso (n.1957).

[1501] Nascido em Angola e filho de locutores de rádio profissionais, António Sérgio (1950-2009) mudou-se com a família para Lisboa e trabalhou na Emissora Nacional antes de se estrear como locutor da Rádio Renascença em finais da década de 1960. Nessa estação apresentou o programa de discos pedidos *Quando o Telefone Toca* e criou o programa *Rotação* (1976-1979) que deu a conhecer em Portugal a música *punk.* A par de sintonizar o País com os lançamentos estrangeiros mais recentes que trazia das suas viagens ou lhe chegavam às mãos por via de amigos (de que são exemplo os discos dos Sex Pistols ou Joy Division), António Sérgio passava nos seus programas cassetes de novas formações portuguesas, tendo lançado a carreira dos Xutos & Pontapés, entre outras bandas, e dirigido a produção de alguns álbuns. A partir de 1980 desenvolveu a sua actividade na Rádio Comercial, aí divulgando o *rock* e a *pop* alternativa em vários programas, de que se destacaram o *Rolls Rock* (1980-1982) e o *Som da Frente* (1982-1993). Colaborador da XFM entre 1993 e 1997 (onde assinou o programa *A Hora do Lobo*), regressou à Rádio Comercial de 1997 a 2007, tendo a sua demissão gerado uma forte onda de protesto por parte dos ouvintes. Nesse mesmo ano foi contratado pela Rádio Radar, onde trabalhou até ser vitimado por um ataque cardíaco.

e nas discotecas, com a imprensa, os programas de TV e as conversas de café a alimentarem o circuito. Por essa via se discutindo também a identidade nacional.

Recorde-se a propósito a polémica suscitada pelos Heróis do Mar, banda lisboeta criada em 1981 que escolheu para nome o primeiro verso do Hino, que logo no primeiro *single* cantou Portugal através dos temas *Saudade* e *Brava Dança dos Heróis*, e que recorreu a uma iconografia para a qual o País não estava ainda preparado. Usando trajes que combinavam a estética militarista das primeiras vanguardas do século XX com peças do vestuário popular português, empunhando estandartes e a bandeira nacional e fazendo da Cruz de Cristo o seu símbolo, logo foram rotulados de "fascistas" e "neo-nazis". Para uns, tratava-se de uma afronta ideológica. Para outros, de um espectáculo incompreensível porque sem paralelo na cultura visual e musical do Portugal de então. E para outros ainda foi um fenómeno que agitou águas e deixou marcas, num momento em que a criatividade e os novos talentos fizeram emergir o que ficou conhecido como "música moderna portuguesa", tendo por epicentro o palco do mítico Rock Rendez Vous[1502].

Os Heróis do Mar resgataram uma ideia patriótica de Portugal às malhas em que militâncias várias a enredavam, abordando sem peias o passado mitificado e combinando instrumentos tradicionais e electrónica. Assim romperam os estereótipos em que caíra a música portuguesa, ao sintonizá-la com o que por essa altura animava as pistas de dança londrinas ou nova-iorquinas. Pioneira dessa vaga, a banda viria a ter êxito comercial e a fazer furor na Europa[1503], antes de se remeter ao silêncio com um último álbum[1504] e de os seus membros se dedicarem a outras carreiras ou

[1502] Ocupando o antigo Cinema Universal (na Rua da Beneficência, em Lisboa), o Rock Rendez Vous (RRV) foi a sala que entre Dezembro de 1980 e meados de 1990 deu palco a uma jovem geração de músicos e bandas que viriam a revelar-se influentes nas décadas seguintes, de Rui Veloso aos Xutos & Pontapés, Heróis do Mar ou GNR. Não existindo em Portugal outro espaço congénere, o RRV foi determinante para a divulgação de bandas rock estrangeiras (quer ao vivo quer em registo fonográfico) e para a projecção de novos talentos musicais nacionais. Entre 1984 e 1989 o RRV organizou seis Concursos de Música Moderna portuguesa – de que resultaram edições discográficas, e nos quais se destacaram, entre outras, formações como os Mler If Dada, Pop del'Arte, Mão Morta, Ena Pá 2000 ou Sitiados. Encerrada a sala em Julho de 1990, realizou-se ainda uma sétima (e última) edição desse concurso em 1994, no antigo Cinema Odeon.

[1503] Chegaram mesmo a ser considerados pela revista britânica *The Face* a melhor banda da Europa Continental. O percurso dos Heróis do Mar foi revisitado no filme documental *Brava Dança* (2006), assinado pelo realizador José Francisco Pinheiro e pelo jornalista Jorge Pereirinha Pires, que teve antestreia no Festival DocLisboa em Outubro de 2006 e estreia comercial em várias salas de cinema em Março do ano seguinte.

[1504] Ver "Silêncio – Segundo Comunicado Oficial", de 1990, reproduzido em *fac-simile* no livro incluído incluído na caixa de CD *Heróis do Mar 1981-1989*, ed.EMI Music Portugal, 2011.

formações - de que o exemplo maior e mais consensualmente aclamado é o grupo Madredeus, surgido em 1985, o primeiro a atingir efectivo estatuto "internacional".

Por essa altura, já outra vaga transformava a chamada música tradicional portuguesa. Corria o último trimestre de 1982 quando Fausto Bordallo Dias (n.1948), compositor e cantor que repartira a sua vida entre Portugal e Angola, lançou o duplo álbum *Por Este Rio Acima*. Ao sexto disco de originais, Fausto seguiu a rota que vinha testando[1505] e mergulhou a fundo no que o império fez e não fez de nós, confrontando-o com as encruzilhadas do presente. O resultado, 16 temas inspirados n'*A Peregrinação* seiscentista de Fernão Mendes Pinto, congrega uma lírica sem paralelo e eivada de reflexões históricas com ambientes que cruzam o fado, o folclore nacional e referências dos quatro cantos do mundo. Aclamado pela crítica e ainda hoje tido como obra-prima[1506], este disco que funciona como uma espécie de banda sonora influenciaria toda a carreira do autor[1507] e abriu caminho a outras abordagens do tema.

Com estes e outros exemplos se foram enfraquecendo os tabus. Em 1988, os Delfins, banda pop em ascensão e já com grande audiência, lança um álbum[1508] que não só questiona o serviço militar obrigatório (no tema *Bandeira*) como dá voz à memória da guerra (*Aquele Inverno*) trazida pelo "soldado perdido/ em terra do Ultramar" que foi "combater a selva sem saber porquê"[1509]. Um ano depois, *Conquistador*, a canção escolhida para representar Portugal no Festival da Eurovisão, celebra o "sonho de poetas", as "orgulhosas bandeiras" e as "aventuras guerreiras", enumerando as oito ex-colónias num refrão que se cola ao ouvido. O tema não ganha

---

[1505] Recorde-se que a diáspora portuguesa tinha já sido tema do seu álbum *História de Viageiros* (1979), onde se incluíam as faixas *Peregrinações* e *A Nau Catrineta (versão de Lisboa)*.

[1506] *Por Este Rio Acima* inclui vários temas que se popularizaram, como *O Barco Vai de Saída*, *A Guerra é a Guerra*, *Como um Sonho Acordado*, *Navegar, Navegar* ou *Lembra-me Um Sonho Lindo*. Com capa desenhada pelo *designer* gráfico José Brandão (Nova Iorque, 1944) que remete para o imaginário dos Descobrimentos (e representando em contracapa o rosto do Adamastor), este duplo-álbum teve orquestrações, direcção musical e produção de Eduardo Paes Mamede (n.1953), e contou, entre outras, com as participações especiais dos guitarristas Júlio Pereira (n.1953) e Pedro Caldeira Cabral (n.1950), e do pianista João Paulo Esteves da Silva (n.1961).

[1507] *Por Este Rio Acima* inaugurou a chamada trilogia "Lusitana Diáspora" de Fausto, que se completaria com *Crónicas da Terra Ardente* (1994) e *Em Busca das Montanhas Azuis* (2001).

[1508] Delfins, *U Outro Lado Existe*, ed: Valentim de Carvalho, 1988.

[1509] Este tema, com letra do guitarrista Fernando Cunha (n.1963), filho de um ex-combatente, foi por essa razão já considerado um exercício de "pós-memória". Ver Projecto "Os Filhos da Guerra Colonial: Pós-Memória e Representações", CES-Centro de Estudos Sociais / Universidade de Coimbra, 2007-2011 – em linha: http://www.ces.uc.pt/projectos/filhosdaguerracolonial/pages/pt/o-projecto/alguns-resultados/representacoes-de-pos-memoria.html [acesso a 23/1/2015].

o concurso europeu mas arrebata o galardão máximo de vendas nacionais[1510], e lança o duo Da Vinci numa digressão junto das comunidades emigrantes no estrangeiro.

Sobre a progressiva aceitação e absorção pela cultura popular da temática e iconografia do império, nas suas distintas fases, outros exemplos poderiam ser apontados mas deixemos o tópico para futuras investigações. Acrescente-se por ora que entre tais casos se inclui necessariamente a moda de Ana Salazar (n.1941), a influente estilista dos anos 70 e 80 que adaptou a Cruz de Cristo a logótipo da sua marca. À época, e como adiante veremos melhor, o pós-modernismo – ou, pelo menos, a ideia de ruptura com um modernismo que se cristalizara – fazia já parte das dinâmicas culturais portuguesas. Ainda que talvez mais pela força das atitudes do que por reflectida adesão. Estávamos já no tempo em que o Bairro Alto se convertera em santuário das novas gerações que, entre o restaurante Pap'Açorda e a pista de dança do Frágil, transformavam as noites em *happenings* e davam corpo a estéticas cujos códigos se estendiam às roupas, penteados e maquilhagens[1511].

Portugal não passou ao lado das tendências que marcavam o quotidiano do mundo ocidental. O país que se queria ver na C.E.E., como cantaram os GNR (o Grupo Novo Rock, que então ainda desdobrava a sigla), descobria a sedução da televisão a cores, da publicidade, dos concursos e dos telediscos, acompanhava as novidades discográficas que as rádios piratas colocavam no ar, ia a festivais de rock e acertava o figurino pelo cinema e pelas revistas que se iam lançando.

Por outro lado, assistia-se a um ressurgimento da direita em formatos mais desempoeirados e a geração que então se afirmou distinguiu-se bem da anterior[1512]. O aparecimento de publicações como os jornais *Semanário* (1983) e *O Independente* (1988) ou a revista *Kapa* (1990) lançou novos cronistas, líderes de opinião e até políticos, colocou nas primeiras páginas assuntos polémicos e, de certo modo, contribuiu para uma abordagem do Estado Novo que acabou por sublimá-lo. Como recordou António Araújo num ensaio dedicado a esse período em que militância ideológica e *movida* se entrelaçaram, subjacente à "cultura de direita" sofisticada e

[1510] O Disco de Platina, distinção da Associação Fonográfica Portuguesa por vendas superiores a 40 mil cópias (mínimo exigido à época; o Disco de Platina está hoje fixado nas 20 mil cópias).

[1511] Ver, por exemplo, Manuel Dias COELHO, "A Década de 80", *Público*, 20/3/2009.

[1512] Ver por exemplo Lourdes FÉRIA, "Mudanças no Portugal de hoje: em que sentido?" [sobre o colóquio "Mudanças Sociais no Portugal de Hoje", organizado na Fundação Gulbenkian], *Diário de Lisboa*, 16/3/1985.

urbana, e além do óbvio programa contra-revolucionário, havia um "neoconservadorismo do gosto" ou "do imaginário" que deixará marcas[1513].

Desse caldo cultural dos anos 80 – porventura a década que por tanto buscar definições se tornou a mais indefinível do século XX, a ponto de hoje se lhe questionarem ainda os contornos[1514] – emergiram, pois, fenómenos que lançaram âncora ao futuro. E a coberto dos *neo* assim se metamorfosearam certos passados, com os nacionalismos a recuperar terreno e a abrir campo em Portugal a novas censuras. Recorde-se, em 1987-88, o que sucedeu ao actor João Grosso por cantar o Hino Nacional em versão rock[1515] e ao humorista Herman José por ter parodiado a Rainha Santa Isabel[1516], mas também o fenómeno *skinhead* e as suas manifestações de xenofobia, violência e crimes[1517].

Há que tomar em consideração estes contextos, aqui muito sumariamente apontados, para se perceber como o país ia *falando* de si e do seu passado recente. Mas continuando, no entanto, a não querer *discutir* a raiz das coisas.

Quatro anos depois de António Lobo Antunes ter publicado *As Naus*, o cineasta Manoel de Oliveira (1908-2015) assina outra poderosa interpelação a esse torpor colectivo. Surpreendendo quer pelo tema quer pelo risco de, aos 83 anos de

---

[1513] Ver António ARAÚJO, "A direita portuguesa contemporânea: itinerários socioculturais" – em linha: http://malomil.blogspot.pt/2014/01/a-direita-portuguesa-contemporanea.html [acesso a 13/3/2014].

[1514] Como o demonstra a realização em Abril de 2015 do ciclo "Quando Foram os Anos 80?", organizado em Lisboa pelo Instituto de História Contemporânea da FCSH/UNL, que procurou reflectir sobre este perído debatendo temas como a política, a música, a arquitectura e a moda.

[1515] Na senda do que o guitarrista Jimi Hendrix fizera em 1969 no Festival de Woodstock com a versão distorcida do hino americano, João Grosso (n.1959) interpretou a versão rock de *A Portuguesa* no programa juvenil *Fisga* (RTP1) em Dezembro de 1987. O programa foi suspenso e o actor processado, tendo sido depois absolvido em tribunal.

[1516] Em Junho de 1988, o programa *Humor de Perdição* foi interrompido em plena emissão da rubrica "Entrevista Histórica", dedicada à Rainha Santa Isabel (1270-1336), e logo cancelado pela RTP. Tratava-se do antepenúltimo episódio, o caso teve grade impacto mediático e Herman José foi afastado dos ecrãs durante algum tempo, acusado por alguns de "brincar" com referências nacionais.

[1517] Recordem-se alguns dos casos mais mediatizados e julgados em tribunal: agressão ao actor João Grosso por socorrer um jovem que estava a ser espancado (Lisboa, Maio de 1989); homicídio por esfaqueamento de José Carvalho, militante do PSR-Partido Socialista Revolucionário (Lisboa, Outubro 1989); espancamento e abandono do cidadão angolano Francisco Faustino numa via férrea (Porto, Novembro 1989); e homicídio por espancamento do português de origem cabo-verdiana Alcindo Monteiro (Lisboa, Junho 1995). Surgida em Inglaterra na década de 1960, a subcultura *skinhead* (cabeça rapada) chegou a Portugal 20 anos depois, constituindo-se como fenómeno sobretudo nos subúrbios de Lisboa e Porto. As facções conotadas com a extrema-direita racista tornaram-se, pelos exemplos atrás apontados, as mais mediatizadas, sendo ainda de referir a ligação de vários desses grupos a claques de futebol. Já no século XXI, o movimento voltou às páginas dos jornais pela organização de desfiles xenófobos por ocasião das comemorações do 10 de Junho.

idade, estrear no Festival de Cinema de Cannes um filme que desafiava o seu próprio estatuto de decano consagrado internacionalmente.

NON ou a Vã Glória de Mandar é o título dessa obra que em Outubro de 1990 chega ao circuito comercial e se tornará um dos 20 filmes mais vistos em Portugal até ao final do século[1518]. É a co-produção cinematográfica nacional mais cara até à data e divide as opiniões. Como escreve o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos, sendo a pátria uma construção política que exige, constrange e faz sofrer (ao contrário, diz, da nação, ente feito de pessoas, memórias e espaço territorial), *NON* foi o único filme português até então "capaz de pôr em cena a ideia de Pátria", sendo "um objecto que se faz de derrotas, penas e morte. Até que todo o sangue se esvaia"[1519].

A ideia de inescapável circularidade inscrita no título e na primeira imagem do filme – e que ao "non", "terrível palavra" sem direito nem avesso retirada aos sermões do pregador jesuíta Padre António Vieira (Lisboa, 1608-Brasil,1697), se acrescenta a "vã glória de mandar" lembrada por Camões n'*Os Lusíadas* -, marca toda a narrativa que Oliveira constrói como uma sucessão de desaires históricos. E que o cineasta convoca em *flashbacks* pela voz de um alferes historiador de profissão, durante a deslocação de um pelotão em África no início de 1973.

Começando com "um dos planos mais abissais de que o cinema foi capaz"[1520] -o plano-sequência de uma árvore enigmática que Oliveira filma durante três minutos em *travelling* contra o céu e que simboliza a árvore genealógica da humanidade[1521] -, o filme dá-nos logo depois, num diálogo entre militares, a problematização de um presente feito de posições antagónicas, dúvidas e ambivalências: que fazem ali aqueles homens?, o que é o patriotismo?, que efeitos teve a presença portuguesa em África?. Estes tópicos de conversa vão animando a viagem pela picada e introduzem no filme os quadros históricos evocados pela personagem do alferes Cabrita[1522],

---

[1518] Alcançando o 19º lugar dessa lista, com 69 mil espectadores, segundo Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português (1989-2003)*, Lisboa: Editorial Caminho, p.424.

[1519] Jorge Leitão RAMOS (texto originalmente publicado no semanário *Expresso* a 13/10/1990), *Dicionário do Cinema Português (1989-2003)*, Lisboa: Editorial Caminho, pp.424-425.

[1520] *Idem*, *Ibidem*, p.424.

[1521] Manoel de OLIVEIRA, "Tentative pour expliquer l'inexplicable", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [epílogo à colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gubenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, pp.30-31.

[1522] Interpretada pelo actor Luís Miguel Cintra (n.1949).

quadros de derrota num *políptico* cinematográfico (logo comparado ao tríptico de S.Vicente[1523]), que o cineasta assumiu como "visão histórica da nossa *história*"[1524].

É através das derrotas, pois, que *NON* nos confronta como povo em perene busca de algo maior que ciclicamente nos escapa. Desde o assassinato de Viriato (em 139 a.C.), o líder tribal lusitano que guerreou os romanos; passando pelas ambições de unificação com Castela frustradas na Batalha de Toro (em 1476, celebrizada pelo episódio d'O Decepado[1525]); pela morte precoce do príncipe herdeiro D.Afonso (1490); pelo desaire de D.Sebastião em Alcácer-Quibir (1578) e pelo desfecho da guerra colonial - a que o filme simbolicamente alude com a morte do alferes Cabrita na manhã de 25 de Abril de 1974. Entre a factualidade e a inspiração de textos literários[1526], o cineasta coloca a fantasia e o mito da camoniana Ilha dos Amores como recompensa dos descobridores, únicos heróis desta senda.

Embora lhe apontasse fragilidades (dos figurantes insuficientes à construção das figurações da História), Jorge Leitão Ramos faria desta obra um balanço positivo. Lições de História?, perguntava. Poderia parecer que sim, mas não exactamente:

> "O que Oliveira faz com *'Non' ou a Vã Glória de Mandar* é uma viagem a uma febre enorme, a um sonho crepuscular em agitada noite apenas acalmado por essa divagação risonha, teatral, mansamente lúbrica da Ilha dos Amores: a ideia de uma Pátria sucessivamente edificada sobre revezes, sempre consumindo os seus filhos. Não se trata de ir tirando ensinamentos, uma moral, sequer um fio de continuidade. A História, para Oliveira, não explica, problematiza, e é redonda e enigmática e terrível como o NON latino que o realizador foi buscar a António Vieira, qualquer coisa que nos empurra para a tristeza e o aniquilamento. É isto que a Pátria, um pictograma fero, está este filme a dizer o tempo todo."[1527]

Quem não entender isso, acrescentava o crítico, "desentenderá" o filme:

[1523] Foi João Bénard da Costa quem comparou *o* filme ao políptico de Nuno Gonçalves. Ver Manoel de OLIVEIRA, *op. cit*, p.25.

[1524] Manoel de OLIVEIRA, "Brève reflexion sur le film NON ou La Vaine Gloire de Commander, *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gubenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, p.1.

[1525] Travada durante a Guerra de Sucessão de Castela e em nome da pretensão portuguesa à união das duas coroas, a Batalha de Toro (1476) opôs as tropas do rei português D.Afonso V às de D.Fernando II, rei de Leão, Castela e Aragão, tendo um resultado inconclusivo. Durante o combate, Duarte de Almeida, alferes-mor de D.Afonso V, perdeu ambas as mãos enquanto erguia o pavilhão real português, acabando por segurá-lo com os dentes até se esvair e morrer. Ficou, por isso, conhecido como O Decepado, e no filme de Manoel de Oliveira é um dos heróis evocados.

[1526] Sobretudo do padre António Vieira (1608-1697) e Luíz Vaz de Camões (1524-1580), mas também de excertos sobre Alcácer-Quibir da autoria de escritores tão distintos como Almeida Garrett (1799-1854), Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Aquilino Ribeiro (1885-1963) – ver Manoel de Oliveira, "Brève reflexion sur le film NON ou La Vaine Gloire de Commander", p.2.

[1527] Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português (1989-2003)*, p.425.

> "desentenderá, por exemplo, que ele se encerre com tão precisa datação, suscitando mesmo, vá lá supor-se, a leitura reaccionária de que Oliveira estaria a propor o dia do derrube de Marcello Caetano como o da morte de Portugal. E não é nada disso: o que Oliveira profetiza (num arroubo de ingenuidade, mas a ingenuidade é uma das características do mais avisado e perverso dos nossos cineastas, a ingenuidade é uma das suas mais desconcertantes máscaras – e será real, será sincera? nem isso é certo) é a morte da Pátria, dessa ideia abominável de uma entidade colectiva que secularmente se alimenta das nossas chagas, como se a Democracia trouxesse consigo a limpidez de uma Nação que a si mesma se manejasse sem necessidade de interpor um mito constrangedor entre si e a sua vontade. É essa a nodal fraqueza deste filme impressionante."[1528]

Manoel de Oliveira procurara, afinal, reencontrar no cinema "as raízes que melhor pudessem dar uma identidade à expressão artística portuguesa" e integrar *NON* no seu "universo mítico"[1529], como viria a explicar num debate em Paris organizado em 1991 pela Fundação Gulbenkian. Aparentemente, e a julgar pelos elogios de três participantes nesse encontro, tê-lo-á conseguido. João Bénard da Costa, director da Cinemateca Portuguesa, seu amigo e seu actor secundário de longa data, lembrou que "tal como o título é alternativo, alternativo é o imaginário que ele nos propõe". Concluindo que "este filme sobre *nós* (e não apenas feito de *nós*) é insustentável", na medida em que postula a história portuguesa como uma história *de perdição* e *a negro* que parece *condenar-nos* ao eterno retorno, sem princípio nem fim[1530]. Como derradeira e inicial, compara Bénard da Costa, é a manhã de nevoeiro em que nos minutos finais do filme D.Sebastião regressa ao Cais das Colunas (trazido pelo delírio de morfina do alferes Cabrita), e de espada apontada ao solo crava na lâmina as mãos para matar o próprio fantasma.

Elogiosos foram igualmente os franceses intervenientes no referido debate. Jacques Parsi, escritor e actor que por várias vezes colaborou com Oliveira, centrou a sua análise no modo como o cineasta recusou deliberadamente o realismo ilusório que o cinema americano impôs como modelo de filmes de história ou de guerra – onde cuidadamente se confunde "a realidade e a representação dessa realidade" - , interrogando o próprio cinema e "recusando dar por histórico o que seria apenas

---

[1528] *Idem*, *ibidem*.

[1529] Manoel de OLIVEIRA, "Brève reflexion sur le film *NON ou La Vaine Gloire de Commander"*, *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gubenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, p.2.

[1530] João Bénard da COSTA, "Notre Histoire comme histoire de perdition", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gubenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, pp.19-22.

produto de hipóteses contemporâneas"[1531]. Quanto a Antoine de Baecque, então um jovem historiador e crítico de cinema, insistindo na noção de *portugalidade* (termo traiçoeiro que aqui evitaremos empregar[1532]) enalteceu o filme por conjugar "crónica, narrativa histórica e visão mítica". E destacou a "heterogeneidade estética e visual" que confere "uma profunda unidade" a *NON ou a Vã Glória de Mandar*, colocando-o a par de obras dos grandes realizadores dos anos 20 e dos seus seguidores imediatos como John Ford ou Raoul Walsh, e comparando a memória de longa duração interpelada no filme por Oliveira com a longa duração preconizada pelo historiador francês Fernand Braudel (1902-1985)[1533].

Houve, porém, quem considerasse o filme "demasiado didáctico", e até quem visse nos diálogos dos militares chefiados pelo alferes Cabrita uma abreviação dos argumentos esgrimidos durante a ditadura[1534]. Mas houve também quem nesse debate parisiense o criticasse cientificamente pela leitura "intelectualizada" da História. Assim o fez José Mattoso, o mais reputado e premiado dos historiadores medievalistas nacionais, acusando Manoel de Oliveira de criar "uma espécie de anti--mito" ao escolher derrotas e mortes de líderes como os momentos mais significativos da História portuguesa, mas também por valorizar à luz de conceitos religiosos ou espirituais o sacrifício redentor e de contrapor às derrotas reais a ilusão poética da Ilha dos Amores – de que resultava, para o historiador, uma reacção pessoal "muito negativa", só atenuada pelo seu prazer de ver na tela as exéquias de D.Afonso e certos momentos de Alcácer-Quibir[1535].

[1531] Jacques PARSI, "Um film polemique", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gulbenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, pp.4-7.

[1532] "Portugalidade", corruptela que poderá dever-se a importação de galicismo mas que os dicionários portugueses mais actualizados não registam, tornou-se por essa altura moda em certos discursos políticos e publicitários, nem sempre cientes das associações que evocará, se lido na esteira ideológica do Integralismo Lusitano. Por essas razões e para evitar interpretações indevidas, se evita o uso desse termo neste trabalho.

[1533] Antoine de BAECQUE, "NON, ou comment Manoel de Oliveira filme l'Histoire", in *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gulbenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, pp.11-17.

[1534] Ver João Bénard da COSTA*, op. cit*., p.18.

[1535] José MATTOSO, "Le sens historique de la defaite", in *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gubenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, pp.8-10.

Oliveira defender-se-ia destas acusações, argumentando mais tarde, e por escrito, que contou com uma equipa de especialistas[1536] para garantir o rigor do filme; que tentou escrutinar a História numa perspectiva de *saudade* (enquanto algo perdido numa época mas que contém em si a promessa de alcance no futuro), e que a árvore "genealógica" simbolizada pelo plano-sequência inicial de *NON* ali está para nos recordar que quanto mais altos e espessos os ramos mais extensas e fortes são as "raízes etnológicas, ancoradas dentro das tradições, nas crenças profundas e insubmissas às ideologias"; e se isso morrer, o ramo morrerá também[1537].

Por todos os motivos acima enunciados, *NON* é um filme-charneira. Depois dele, outras leituras se ensaiariam. No que à imagem e imaginário do império diz respeito, este tipo de narrativas potenciam a superação do trauma e dos seus fantasmas, ao integrá-los em narrativas que os objectivam e lhes retiram o poder de assombrar, como sustentou Jo Labanyi, permitindo desse modo restabelecer a continuidade da memória[1538]. Tarefas nas quais, como vimos ao longo destas páginas, as artes plásticas, a literatura e o cinema portugueses se empenharam, interpelando a consciência colectiva. Os rasgos assim abertos não chegaram, contudo, para desfazer o tal manto de silenciamento, e o debate tardaria o tempo que faltava até que uma outra geração começasse a procurar respostas. Mas essa, como mais à frente veremos, é já uma outra história.

4.2 – O reajuste da imagem oficial

Ao mesmo tempo que os artistas plásticos, escritores e cineastas iam individualmente (embora por vezes, e como é evidente sobretudo no caso dos filmes, com o apoio de dinheiros públicos) construindo ou repensando as imagens do Portugal pós-império, também os sucessivos governos do regime democrático foram procurando projectar uma "nova imagem" do País em contexto internacional. Não cabendo nos propósitos deste trabalho aprofundar os modos em que se processou tal

---

[1536] Ver Manoel de OLIVEIRA, "Tentative pour expliquer l'inexplicable", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira* [epílogo à colectânea dos textos apresentados no debate sobre o filme, realizado no Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gulbenkian a 31 de Janeiro de 1991], Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993, p.28.

[1537] *Idem*, *Ibidem*, pp.23-29

[1538] Jo LABANYI, "O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo,* org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003, p.59-68.

projecção, deter-nos-emos porém em alguns momentos que pelo seu alcance simbólico e mediático mais claramente reflectiram esse esforço de reposicionamento da imagem oficial - na medida em que neles se traduziram orientações políticas quanto à forma como haveria de estabelecer-se essa imagem para *dentro* e para *fora*.

Os grandes eventos seriam, evidentemente, as manifestações mais claras desses propósitos. Mas os primeiros sinais surgiram logo após a mudança de regime. A primeira deslocação ao estrangeiro de um Presidente da República no pós-25 de Abril, realizada pelo general Francisco Costa Gomes (1914-2001) a França em Junho de 1975, foi registada num filme documental produzido e distribuído pelo Instituto Português de Cinema (CPC), onde além dos contactos bilaterais e discursos se incluíram imagens de entrevistas com emigrantes e de uma "marcha patriótica" com cerca de 50 mil pessoas[1539]. Outras viagens de Estado se fariam no mesmo ano e com outra agenda[1540], mas esse registo em película revela as prioridades que se quiseram fixar para a posteridade. O mesmo sucederia com o filme produzido e realizado pelo CPC em 1978, destinado a documentar a deslocação oficial ao Brasil e Venezuela[1541] do general Ramalho Eanes (n.1935), primeiro Presidente da República democraticamente eleito após o 25 de Abril.

Será, no entanto, com *Provas para um Retrato a Corpo Inteiro* – título que é em si mesmo um programa - que mais claramente se ensaia a tal "nova imagem". Datado de 1978, esse filme procurava escapar ao "panfletarismo" [1542] da época combinando diversas perspectivas e linguagens, num percurso pela cultura portuguesa popular e erudita: das imagens da primeira projecção na aldeia onde foi filmado *Nós Por Cá Todos Bem* (de 1978, real. Fernando Lopes) aos depoimentos e intervenções de grupos musicais (como os Pauliteiros de Miranda, Conjunto Maria Albertina, Banda do Casaco e GAC/Grupo de Acção Cultural-Vozes na Luta[1543]), culminando

[1539] Referimo-nos a *França* (1975), documentário realizado por Jorge Cabral. Ver José de Matos CRUZ, *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda,* Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999, p.162.

[1540] O Presidente da República Costa Gomes deslocou-se ainda durante 1975 à Roménia, Polónia, URSS, Itália e Jugoslávia.

[1541] Referimo-nos a *Portugal – A Viagem Presidencial ao Brasil e à Venezuela* (1978). Ver José de Matos CRUZ, *op. cit.*, p.182.

[1542] Ver Folha de Sala publicada pela Cinemateca Portuguesa aquando da reapresentação do filme em sessão realizada a 28/4/2014. Texto também disponível online em: http://www.cinemateca.pt/programacao.aspx?id=2545&date=2014-04-28 [consultado a 30/4/2014].

[1543] Colectivo de músicos, compositores e intérpretes formado logo após o 25 de Abril de 1974 que fez da cultura uma arma de intervenção política. Inicialmente liderado por José Mário Branco (n.1942),

com a leitura de cinco poemas pelo poeta e tradutor Eugénio de Andrade (1923-2005). Necessariamente fragmentárias e construídas, essas "provas" para o "retrato a corpo inteiro" de Portugal foram recolhidas, produzidas, realizadas e distribuídas pela Secretaria de Estado da Emigração, para reforço dos laços entre os emigrantes e a pátria que carecia das suas remessas. Não sendo a relação do Estado português com a emigração o que aqui nos move (assunto que tem vindo a ser estudado[1544] embora esteja ainda por fazer o levantamento exaustivo das acções culturais nesse âmbito), centremo-nos, então, noutras iniciativas.

É a "viragem" para *a Europa* política e económica na qual Portugal ambicionava integrar-se que, sobretudo, aqui nos interessa, por dela decorrer o esforço de reposicionamento da imagem oficial. Reduzido à escala metropolitana, com necessidade de se afirmar politicamente, poucos recursos e graves problemas a resolver, Portugal tinha de mostrar rumo e granjear credibilidade se queria aceder ao tabuleiro onde se desenhavam já novas estratégias internacionais. E por paradoxal que pareça é com o passado que o País saído da revolução tenta projectar-se no futuro, reclamando a sua condição europeia mas não abdicando do legado de 500 anos voltados para o Atlântico.

Como a seguir veremos, várias foram as declinações dessa imagem projectada e várias foram as correntes que nela se fizeram sentir, designadamente ao nível do pensamento e da estética, ainda que nem sempre com o maior acerto em matéria de resultados. Em 1996, fazendo o balanço da década que passara, Eduardo Lourenço concluiria que o *tempo português* continuava a manter-se fora do presente numa época que se vivia já como futuro e imprevisibilidade:

> "Num primeiro momento, e muito à portuguesa, assimilámos as ondas dessa cultura mundialista – ou assim apresentada – como se a tivéssemos inventado. De qualquer modo, habituámo-nos, como nunca, a ter a domicílio os ícones vivos dessa cultura e em seguida a gerir por conta própria os Woodstocks do nosso divertimento. Mas num

---

do GAC fizeram ainda parte, entre muitos outros, José Afonso (1929-1987), Fausto Bordallo Dias (n.1948), Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), Carlos Guerreiro (n.1954) e Eduardo Paes Mamede (n.1952). Combinando letras de teor político com melodias inspiradas na tradição da música popular, participaram em 1975 no Festival da Canção com o tema *Alerta*, deram centenas de concertos e editaram quatro álbuns: *A Cantiga é uma Arma* (1975), *Pois Canté!!* (1976), *... E Vira Bom* (1977) e *Ronda da Alegria* (1978). Por desavenças ideológicas, vários dos seus membros saíram do projecto que se manteve activo até 1978. Em 2010 a discografia do GAC foi reeditada em CD (que incluiu algumas faixas extra), sendo este acompanhado de livro sobre a história do grupo.

[1544] Veja-se, por exemplo, Vanda SANTOS, *O Discurso Oficial do Estado sobre a Emigração dos Anos 60 a 80 e Imigração dos Anos 90 à Actualidade*, Lisboa: Observatório da Emigração/Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, 2004.

segundo momento – às vezes, simultaneamente -, e sem contradição aparente, reciclámos nos termos mais arcaizantes as referências e os valores da nossa mitologia nacional, na sua versão narcisista. É detrás dessa muralha da China do que *fomos*, ou antes de um passado voluntária e nada inocentemente mitificado, que nos encerrámos para que um *futuro* onde não nos vemos como nos sonhámos se esqueça de nós e nos deixe à glosa interminável da nossa felicidade onírica." [1545]

4.2.1 –A *XVII Exposição* e o "regresso à Europa", ou o passado a adiar o presente

A *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura* foi a primeira grande operação de imagem[1546] da jovem democracia portuguesa, nela se tornando bem claro como se preparava o País para lidar com o seu passado.

Portugal, que entrara para o Conselho da Europa (CE)[1547] em 1976, foi desafiado a acolher a grande exposição de arte que desde 1954 aquele organismo promovia em cidades dos países membros, com o intuito de divulgar a cultura, o património e os valores humanistas europeus[1548]. Mas tendo o convite sido aceite em 1977, sucessivos impasses ao longo de sucessivos governos ditaram que todos os trabalhos se concentrassem nos dois anos que antecederam a exposição. Com inauguração prevista para 1982, só em 1980 foi nomeado o comissário-geral: o poeta e ex-Secretário de Estado da Cultura David Mourão-Ferreira (1927-1996), que viria a demitir-se passados quatro meses[1549]. De imediato, sucedeu-lhe no cargo Pedro

[1545] Eduardo LOURENÇO, *A Nau de Ícaro*, *Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva, 1999, pp.107-108.

[1546] E tanto assim foi que se documentou, para memória futura, grande parte do que foi escrito na imprensa nacional e estrangeira sobre a XVII Exposição. Os referidos recortes de imprensa encontram-se *facsimilados* nos seis volumes de *Revista de Imprensa/Presidência do Conselho de Ministros*, Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, [1981-1983]– NOTA: todos os artigos sobre a XVII citados neste trabalho se encontram ali compilados; para abreviar a leitura, referir-se-á apenas o autor, título, órgão de informação e data dos artigos citados.

[1547] Organização internacional fundada em 1949, com o objetivo de promover a democracia e proteger os direitos humanos e o primado do Direito no continente europeu. Lançou as bases para a criação da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (1950) e da Comunidade Económica Europeia (1957). Do CE emanou a Convenção Europeia dos Direitos Humanos, cuja aplicação é supervisionada pelo Tribunal Europeu dos Direitos Humanos. Sediado em Estrasburgo (França), o CE integra actualmente 47 países – Portugal é membro desde 22 de Setembro de 1976.

[1548] A primeira *Exposição de Arte*, realizada em Bruxelas em 1954, teve justamente como tema "A Europa Humanista". Com periodicidade irregular e subordinadas ao tema proposto pelo país organizador, passaram a designar-se depois *Exposições de Arte, Ciência e Cultura*, tendo em anos mais recentes sido objecto de uma reformulação programática: sob o título *Exposição de Arte do Conselho da Europa*, privilegiam-se agora os "valores europeus" e candidaturas temáticas com apresentação simultânea em várias cidades - em linha: http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/events/exhibitions_fr.asp [acesso a 15/9/2014].

[1549] Ver Despachos do Ministério dos Negócios Estrangeiros-Gabinete do Ministro assinados por Diogo Freitas do Amaral a 22/7/1980, *Diário da República*, n.º 182, II Série, 8/8/1980, p.5286.

Canavarro (n.1937) [1550] , historiador e museólogo especializado nas relações diplomáticas e culturais entre Portugal e o Japão, que poucos anos depois viria a liderar um partido político[1551]. Mas os contratempos serão muitos.

A operação é preparada ao mais alto nível. Sob tutela directa da Presidência do Conselho de Ministros, o comissariado fica instalado na sede do Governo[1552] e todo o programa se transforma num momento revelador do discurso oficial do novo regime. O tema escolhido fala por si: "Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento", assunto que espelha a ambição de transcender o espaço cultural europeu, e que por essa razão tenta superar as anteriores edições da exposição. Mais uma vez, procura-se inscrever o País no mapa da historiografia internacional reclamando o seu lugar pioneiro nas grandes narrativas sobre os séculos XV a XVII. E mais uma vez se tenta reconciliar Portugal com um passado distante que lhe abra a perspectiva do futuro. No presente, nem tudo corre como esperado.

Adiada para Abril de 1983, a *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura* só se inaugura em Lisboa a 7 de Maio, e com dois dos cinco núcleos ainda por acabar. Cabe ao então Presidente da República, Ramalho Eanes, fazer as honras da casa na cerimónia inaugural nos Jerónimos. O que se irá mostrar "expressa o modo português de entender o sentido do humanismo", afirma Eanes, explicando:

[1550] Pedro Canavarro terá sido convidado para comissário-geral por Vasco Pulido Valente (pseudónimo de Vasco Pulido Coreia Guedes, n.1941), secretário de Estado da Cultura do VII Governo Constitucional – ver Clara Ferreira ALVES, "A 'história' da Exposição. Tanto mar a cumprir...", *Jornal de Letras*, 7/5/1983.

[1551] Impulsionado pelo General Ramalho Eanes, o Partido Renovador Democrático (PRD) foi criado em 1985 e alcançou 18% dos votos nas eleições legislativos de Outubro desse ano. Protagonizou vários debates e apresentou a moção de censura que fez cair o primeiro Governo de Cavaco Silva (PSD), em Abril de 1987. Ligado ao PRD desde a fundação, Pedro Canavarro foi seu deputado e assumiu a liderança entre Junho de 1991 e 1994, quando esta formação política se encontrava já em acelerado declínio (em finais dessa década seria comprado por um grupo de extrema-direita, passando a designar-se Partido Nacional Renovador). Canavarro seria ainda deputado ao Parlamento Europeu e autarca de Santarém, antes de se retirar da vida política e académica.

[1552] O comissário-geral, Pedro Canavarro, foi coadjuvado por João Bettencourt (comissário-adjunto) e três comissários técnicos: o arquitecto Sebastião Formosinho Sanchez (1922-2004), responsável pela arquitectura e montagem da exposição, o historiador Rui Rasquilho (promoção e divulgação) e a documentalista Rosalina da Silva Cunha (catálogos). A organização teve ainda uma Comissão Executiva com funções administrativas (formada por representantes dos ministérios das Finanças e dos Negócios Estrangeiros, do Instituto Português do Património Cultural e da Secretaria de Estado da Cultura) e uma Comissão Cultural composta por diversos especialistas nacionais e estrangeiros - entre os quais, os historiadores Charles R. Boxer e Jorge Borges de Macedo, o etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira e os historiadores de literatura portuguesa António José Saraiva e Luciana Stegagno Picchio, diretores de museus, presidentes das academias e outras instituições culturais. Ver Alexandre POMAR, "Em Lisboa, 1983: Reencontro com os Descobrimentos numa exposição de âmbito europeu", *Diário de Notícias*, 6/7/1981.

> "Encerrado na nossa história o ciclo do Império, acima das vantagens materiais recolhidas pelos Portugueses sobressai o que sempre foi singular em toda a nossa afirmação cultural.
> Fica mais nítido o sentido nacional dos Descobrimentos: a abertura de novos caminhos à Europa – percorridos por outras nações de modo muito diverso do nosso – continua a ser, para Portugal, uma linha segura de orientação."[1553]

Assim justificando pela vertente cultural a especificidade da Expansão portuguesa, o mais alto magistrado da nação considera que "estamos hoje em melhores condições de admirar, legitimamente orgulhosos, a notável desproporção entre, por um lado, a pequenez do povo e a pobreza dos meios de que Portugal dispunha à partida e, por outro, a vastidão do espaço percorrido e a influência exercida"[1554]. E aí escora o Presidente da República o seu repto mobilizador:

> "Este relance sobre o passado não deve imobilizar-se no saudosismo impotente; pelo contrário, se o soubermos ler correctamente, deverá dar-nos uma visão desinibida do que somos e do que podemos. (...)
> Esta Exposição sobre o papel dos portugueses nos descobrimentos é, assim, uma oportunidade para reafirmar uma vontade nacional que se continua, um objectivo que subsiste em novas formas, uma necessidade histórica de Portugal e da Europa na sua abertura aos outros povos.
> É este o sentido novo que assume a presença de Portugal na Europa e o reforço das suas relações privilegiadas com os povos que melhor conhece. (...) Temos, ainda, uma noção mais clara do que pode ser feito com a efectiva cooperação política dos Estados unidos europeus (...). A lição do que foi possível realizar é o melhor desafio para fazer o que é preciso fazer."[1555]

É curioso ver como o termo "lição" surge neste discurso oficial, usado numa modulação distinta da que o Estado Novo lhe associara: não se trata já de ensinar algo, a nós ou aos outros, mas de colher da experiência um ensinamento que conduza à acção. Porém, e muito embora a retórica se adapte à circunstância, a nuance não deixa de corresponder à afirmação do País *dentro* e *fora* de fronteiras, e à defesa das suas "relações privilegiadas" com os povos que "melhor conhece".

"A Exposição não quer trazer os fantasmas do passado mas, ao contrário, exorciza-los"[1556], acrescenta na sessão inaugural o advogado e professor democrata-cristão Francisco Lucas Pires (1944-1998), à época ministro da Cultura, tendo por alvo os críticos da XVII e todos os que nela viam um discurso gasto. Pires tenta lançar ponte ao presente, dizendo que a XVII "demonstrará que somos europeus há muitos

---

[1553] "Ramalho Eanes nos Jerónimos – A lição do passado é desafio para hoje" [discurso integral], *Diário de Notícias*, 8/5/1983.
[1554] *Ibidem*.
[1555] *Ibidem*.
[1556] "Reapreciar os Descobrimentos com os olhos postos no futuro", *Diário de Notícias*, 8/5/1983.

anos" e que "o problema não é mesmo sê-lo de novo. O problema é lembrá-lo, e um pouco mais do que isso, é ser, outra vez, como agora, com esta Exposição, um centro de vida europeia, fazer de Lisboa outra vez, uma capital de cultura europeia"[1557].

Três meses depois, quando a 10 de Outubro de 1983 as portas da XVII encerrarem, se verá como as expectativas iniciais foram demasiado elevadas. Mas mesmo com outro Governo no poder e censurando até o dinheiro gasto na exposição, o novo ministro da Cultura, o professor de literatura, tradutor e diplomata socialista Coimbra Martins (n.1927), não hesitará em considerá-la "o grande acontecimento cultural do século em Portugal"[1558].

As polémicas geradas pela XVII são muitas e estendem-se a várias frentes. Desde logo, pelos números envolvidos. Num quotidiano pautado pelo agravamento de uma crise económica que em poucos meses haverá de conduzir à segunda intervenção do FMI e a nova vaga de austeridade, a exposição tem um orçamento - inédito para o País - de 1 milhão de contos, que vai derrapar para 1,3 milhões quase integralmente suportados pelos cofres nacionais[1559]. Ou seja, o equivalente a 45% da dotação do Ministério da Cultura e Coordenação Científica nesse mesmo ano[1560].

Oficialmente argumenta-se que não é prejuízo mas investimento no futuro. Não tendo Lisboa um espaço à altura do evento, ao invés das construções efémeras preferiu-se a recuperação[1561] de edifícios históricos que se encontravam em acelerada degradação ou eram há muito ruína, como a Casa dos Bicos[1562]. E aí se gastam quase

---

[1557] *Ibidem*.

[1558] "Segundo Coimbra Martins – XVII não foi 'economicamente' compensadora", *Diário Popular*, 19/9/1983.

[1559] Inicialmente orçamentada em 1,14 milhões de contos, a XVII Exposição "custou ao Estado a quantia de um milhão e trezentos mil contos", com as receitas a ultrapassarem, em Setembro de 1983, pouco mais de 50 mil contos. Refira-se ainda que Portugal "suport[ou] sozinho todas as despesas, mas do Conselho da Europa v[eio] a vantagem de o transporte e seguro das peças de países membros presentes na Exposição ser suportado por esses países" – ver Clara Ferreira ALVES, "A 'história' da Exposição – Tanto mar a cumprir...", *Jornal de Letras*, 7/5/1983; e ver Paula Torres de CARVALHO, "XVII em tempo de balanço – Ser ou não ser a exposição do século...", *Jornal de Letras*, ?/9/1983.

[1560] O valor global do orçamento do Ministério da Cultura e Coordenação Científica foi de 2 milhões, 878 mil e 100 contos - ver "Alteração ao Orçamento do Estado para 1983", Lei n.º 39/83 de 2 de Dezembro 1983, *Diário da República*, I Série, n.º 277, p.3947.

[1561] Precedeu-se ainda, pela primeira vez, ao levantamento fotogramétrico desses edifícios, possibilitando a sua rigorosa reconstrução em caso de calamidade.

[1562] Construída no séc. XV e ligada à família de Afonso de Albuquerque, a Casa dos Bicos não resistiu ao Terramoto de 1755 e dela restavam apenas as paredes dos dois pisos inferiores.

80% das verbas[1563]. Esperava-se, porém, que a XVII atraísse um milhão de pessoas e as receitas equilibrassem as contas, uma previsão irreal quando cotejada com os 750 mil visitantes registados e os pouco mais de 50 mil contos que se arrecadam[1564].

Desdobrada ao longo da frente ribeirinha numa lógica simbólica que confluía para a zona imperial de Belém e o mar, essa grande exposição de 1983 organiza-se em cinco pólos - tantos quantos os edifícios intervencionados, e cada um subordinado a um tema e confiado a um historiador[1565]. No Convento da Madre de Deus fica instalado o núcleo coordenado por José Mattoso (n.1933) sobre "Os Antecedentes Medievais dos Descobrimentos Portugueses". A Casa dos Bicos acolhe o núcleo "A Dinastia de Avis e a Europa" organizado por Vítor Pavão dos Santos (n.1937). A cargo de Jorge Borges de Macedo (1921-1996) está, no Museu Nacional de Arte Antiga (Janelas Verdes), o pólo "A Arte, Ciência e Cultura nos sécs. XV e XVI". O Mosteiro dos Jerónimos recebe o quarto núcleo, que se desdobra em duas exposições: "As Navegações Portuguesas e as suas Consequências no Renascimento" e "A Arte na Rota do Oriente", com coordenação de Luís de Albuquerque (1917-1992) após a morte do almirante Avelino Teixeira da Mota (1922-1982). O mesmo sucedendo com o último núcleo, que exibe na Torre de Belém "A Armaria Portuguesa dos sécs. XV e XVI" a partir de uma colecção particular. Paralelamente, instala-se ainda no Museu de Arte Popular uma exposição síntese das edições anteriores à XVII.

A operação envolve uma vasta equipa de historiadores e jovens investigadores, conservadores, arquitectos e profissionais das mais diversas áreas. É alvo de campanhas turísticas além fronteiras, de divulgação juntos dos media internacionais e de acções didácticas junto das escolas portuguesas. Os cinco núcleos reúnem cerca de 1700 peças, 400 das quais cedidas por vários países[1566]. E outras iniciativas se organizam em complemento: enviam-se equipas cinematográficas a vários continentes para rodar uma série de cinco filmes co-produzidos com a RTP e o

[1563] Alexandre POMAR, "XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura: Utilizar o património histórico para revisitar os Descobrimentos – cerca de 80 por cento dos custos vão para o restauro e adaptação dos monumentos, salienta o arquitecto Formozinho Sanches", *Diário de Notícias*, 29/3/1983.

[1564] Ver "Comissariado da Exposição alinha contas e lança perspectivas para obras futuras", *Diário de Noticias*, 29/9/1983. Ver ainda "Segundo Coimbra Martins – XVII Não foi 'economicamente compensadora'", *Diário Popular*, 19/9/1983.

[1565] Sobre as opções expositivas ver, por exemplo, "Falam os coordenadores dos 5 núcleos da XVII exposição", *Expresso*, 26/2/1983.

[1566] Ver Acácio BARRADAS, "Pedro Canavarro responde às críticas suscitadas pela Expo XVII", *Diário de Notícias*, 18/6/1983.

Instituto Português de Cinema; lança-se um plano editorial envolvendo instituições publicas e privadas[1567]; fazem-se edições comemorativas de moedas de prata e selos postais; promovem-se espectáculos de teatro e concertos; e instalam-se em Belém tendinhas de comes e bebes e jogos tradicionais, para a vertente mais popular da festa.

Mas se o tema, o discurso e as intervenções arquitectónicas da *XVII* estão longe de gerar consenso, o modo como o programa decorre também não escapa à controvérsia. Durante meses, os jornais fazem eco dessas críticas que juntam no mesmo coro personalidades de distintos quadrantes e sensibilidades.

António José Saraiva (1917-1993), reputado historiador de literatura portuguesa, dissidente do PCP e membro da Comissão Cultural da *XVII*, foi uma das vozes no centro dessas polémicas. Em entrevista ao *Expresso*, expôs a sua visão crítica dos Descobrimentos fundamentada no que designou por "economia de rapina" prévia e posterior à Expansão, na sua associação a motivações religiosas e nos poucos benefícios colhidos pela sociedade portuguesa; recordando, a propósito, a "demolição sistemática das chamadas glórias portuguesas" já feita no séc.XIX por Alexandre Herculano e Oliveira Martins[1568]. "Uma festa é sempre boa", admitiria Saraiva a propósito da *XVII*, mas havia que questionar o "progresso" que em 1983 se celebrava:

> "A Exposição de 1940 exigiu uma extraordinária convergência de esforços e capacidades, foi uma grande exposição, notável. Os nossos melhores artistas plásticos colaboraram, Almada Negreiros colaborou. Ela vinha ao encontro de um ideário nacionalista, em que poucas pessoas podiam recusar colaborar. [...] Agora faz-se esta exposição, talvez com maior pluralismo, mas por trás continua a ideia de que os Descobrimentos foram uma grande coisa. Não digo que não... Serviram para descobrir o Brasil [...], serviram para abrir o comércio mundial, para acelerar a formação do capitalismo mundial: foram os aspectos positivos. Claro que na medida em que desenvolveram o capitalismo mundial, também serviram para criar o colonialismo capitalista e destruir as culturas locais, a diversidade de culturas que existia no mundo."[1569]

As comparações com a *Exposição do Mundo Português* foram, de resto, tão frequentes que os responsáveis pela *XVII Exposição* fizeram questão de assinalar

---

[1567] Que além dos catálogos de cada núcleo da XVII incluiu, por exemplo, o álbum *Portugal e o Mar*, que procurou registar a presença portuguesa em várias partes do mundo, teve edição bilíngue (português e inglês) e é da autoria do comissário-adjunto Rui RASQUILHO e do fotógrafo Jorge Barros. Sobre outras edições ver, por exemplo, Alexandre POMAR, "O plano editorial da XVII Exposição", *Diário de Notícias*, 12/10/1983.

[1568] Francisco BELARD, "António José Saraiva: 'a expansão não nos serviu para nada'", *Expresso*, 7/5/1983.

[1569] *Idem*, *ibidem*.

publicamente as diferenças em relação às celebrações do Estado Novo[1570]. Mas se, e consideradas as devidas distâncias, a *XVII* não teve tal carga ideológica, deve dizer-se também que não teve o fôlego transformador que 43 anos antes o programa das Comemorações Centenárias introduziu na malha urbana da capital e não só.

Numa série de oito artigos publicados no *Diário de Lisboa*, o arquitecto, crítico e historiador de Arquitectura Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) analisou as obras realizadas em cada edifício, questionou opções e materiais, apontou fragilidades técnicas e classificou os respectivos discursos expositivos[1571] atribuindo a toda a operação uma média ponderada final de 11,4 valores em 20. A nota, justificava, devia-se à "ausência de unidade" entre núcleos, à "falta de leitura crítica do Manuelino", ao "remoçamento" como "novo conceito no tratamento e salvaguarda do património" e, a par de outras razões, à não ligação da exposição ao exterior:

> "De facto a XVII não se mistura com a cidade; permanece muito museológica', no mau sentido da palavra, muito 'universitária' no péssimo sentido da palavra. Toda organizada portas-a-dentro, a XVII não se abre a um convívio urbano que à partida lhe seria não só útil como indispensável, constituindo essa não abertura um aspecto de inacessibilidade estrutural e formal, que a inacessibilidade económica vem confirmar. (...) Não sendo uma 'Décima Péssima', não sendo uma 'Décima Óptima', a Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura define-se como uma 'Décima Sofrível'. Que a tenhamos de sofrer, é muito pouco para as ambições dos responsáveis, e até para a nossa próprias ambição colectiva. E é aí que dói."[1572]

A "crítica à crítica" de Vieira de Almeida não se fez esperar no mesmo jornal e trazia a assinatura de Sebastião Formosinho Sanches (1922-2004)[1573], arquitecto e comissário técnico responsável pela arquitectura e montagem da exposição. Em defesa do que se fez viriam ainda a terreno o comissário-geral, o comissário-adjunto e

---

[1570] Ver, por exemplo, Alexandre POMAR, "XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura: Utilizar o património histórico para revisitar os Descobrimentos – cerca de 80 por cento dos custos vão para o restauro e adaptação dos monumentos, salienta o arquitecto Formozinho Sanches", *Diário de Notícias*, 29/3/1983; ver também José MATTOSO, "A décima sétima e a crítica: primeiras reflexões", *Diário de Notícias*, 2/6/1983.

[1571] Ver Pedro Vieira de ALMEIDA, "Visitar a XVII", *Diário de Lisboa*, 20/7/1983; "A 'Madre de Deus'- Classificação 13 (suficiente +)", *Diário de Lisboa*, 28/7/1983; "A 'Casa dos Bicos'- Classificação 6,4 (medíocre)", *Diário de Lisboa*, 4/8/1983; "O Museu das Janelas Verdes - Classificação 18 (muito bom)", *Diário de Lisboa*, 11/8/1983; "A Torre de Belém - Classificação 13 (suficiente +)", *Diário de Lisboa*, 17/8/1993; "O Mosteiro dos Jerónimos – classificação 12 (suficiente)", *Diário de Lisboa*, 23/8/1983; "Visitar a XVII (7) - Classificação 11,4 (sofrível)", *Diário de Lisboa*, 1/9/1983; e "Re-visitar a XVII", *Diário de Lisboa*, 26/9/1983.

[1572] Pedro Vieira de ALMEIDA, "Visitar a XVII (7): Classificação 11,4 (sofrível)", *Diário de Lisboa*, 1/9/1983.

[1573] Sebastião Formosinho SANCHES, "Formosinho Sanches, comissário técnico critica a crítica de Pedro Vieira de Almeida", *Diário de Lisboa*, 19/9/1983. A este texto respondeu Pedro Vieira de ALMEIDA com "Re-visitar a XVII", *Diário de Lisboa*, 26/9/1983.

outros responsáveis[1574]. José Mattoso explicou até que não se tratava de uma "epopeia grandiosa e impecável" mas de uma iniciativa com qualidades e defeitos, méritos e erros, necessária para ultrapassar a visão narcisista do passado e medir, "com objectividade e sentido de conjunto, tanto o que nos une à Europa como o que dela nos separa, ou seja, para tomarmos consciência da nossa verdadeira identidade"[1575].

Já seria tempo de Portugal se libertar de "preconceitos de ordem política ou ideológica" e talvez se devesse falar de "presença e não [de] dominação colonial [portuguesa] de cinco séculos"[1576], conclui Vasco Cabral. Vindas deste poeta e político guineense, um dos dirigentes históricos do PAIGC que se destacou a combater a ditadura de Salazar e o colonialismo luso[1577], tais palavras (lidas no encerramento do Congresso dos Descobrimentos) traduziam novos ventos políticos de conciliação mas não deixavam, por isso, de surpreender. Ainda que pouco eco tivessem tido[1578].

Em todo o caso, dizíamos, à esquerda e à direita diversas são as leituras críticas e os remoques. Para o editor monárquico Fernão Pacheco de Castro, "a XVII Exposição foi uma esmola honrosa dada pela decadente Europa, que podia ter sido o ponto de partida para o reencontro das gerações actuais com Portugal". Mas em sua perspectiva, e "como já se tinha passado na Exposição do Mundo Português, ficou tudo num leve saudosismo e no cenário em que alguns executaram com autenticidade e amor os valores do Povo Português e outros não passaram de mercenários

---

[1574] Ver, por exemplo: Acácio BARRADAS, "Pedro Canavarro responde às críticas suscitadas pela Expo XVII" [entrevista], *Diário Popular*, 18/6/1983; ver também "Portugueses têm temor da sua própria grandeza – afirmou João Bettencourt, comissário adjunto", *O Dia*, 26/5/1983. Ver ainda Clara Ferreira ALVES, "A 'história da Exposição – Tanto mar a cumprir..." [com declarações de Rui Rasquilho], *Jornal de Letras*, 7/5/1983.

[1575] José MATTOSO, "A décima sétima e a crítica – primeiras reflexões", *Diário de Notícias*, 2/6/1983.

[1576] "Vasco Cabral pede aos portugueses – Libertem-se de preconceitos de ordem política e ideológica", *O Dia*, 29/6/1983.

[1577] Vasco Cabral (1926-2005), nascido na Guiné-Bissau, formou-se em Ciências Económicas e Filosóficas pela Universidade Técnica de Lisboa. Activo opositor do Estado Novo e militante do MUD juvenil, esteve preso no Aljube e em Caxias durante cinco anos antes de passar à clandestinidade e fugir para Tânger em 1962, com ajuda do PCP. Tornar-se-ia um dos principais dirigentes do PAIGC (Partido Africano pela Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde), combatendo ao lado de Amílcar Cabral (1924-1973) contra as tropas portuguesas e escapando por pouco ao atentado que vitimou aquele nacionalista guineense. Após a independência da Guiné-Bissau, foi ministro em vários governos e vice-Presidente daquela República. Foi também poeta e fundador da União Nacional dos Artistas e Escritores da Guiné-Bissau.

[1578] A julgar pelo que se compilou em *Revista de Imprensa/Presidência do Conselho de Ministros*, Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, [1981-1983], esta declaração apenas terá sido reproduzida pelo jornal *O Dia*, politicamente alinhado à direita.

profissionalistas, mentalmente adornados de antolhos ideológicos a ganharem uns mil réis aos portugueses que o são para lá do cartão de identidade. (...) Estes meses de Exposição foram um perfeito exame aos palavreadores dos 'interesses nacionais', 'consciência nacional', etc., do clima de 'nova união nacional'"[1579].

Também José Hermano Saraiva (1919-2012), historiador e ex-ministro da Educação do Estado Novo, não poupou a organização. Apontando o dedo aos custos, à divulgação, aos "erros de História" e à "omissão" da Revolução de 1383 no núcleo da Casa dos Bicos, à falta de um "plano de pensamento" articulado, às montagens "tristes, soturnas" e sem "dinamismo", à falta de "sentido didáctico", à ausência de Camões no discurso expositivo, à transformação do Museu das Janelas Verdes num "supermercado" e à instalação da exposição de armaria na Torre de Belém[1580].

Mas é de um homem de esquerda que parte a crítica mais abrangente e incisiva. António Barreto (n.1942), destacado sociólogo e professor que por essa altura já integrara governos socialistas, é peremptório: a XVII foi "feita à última hora, mas mal", e se "a parte é boa, por vezes excelente, o todo não é. Falta-lhe alma"[1581]. Em balanço final no *Diário de Notícias*, Barreto desmonta por tópicos toda a operação, arrasando o programa de edições pelos seus atrasos, omissões e elevados preços; a ineficiente promoção internacional da *XVII*; a ausência de estratégia comercial e de *merchandising* à altura do evento; a intervenção arquitectónica na Casa dos Bicos e os "stands de feira" montados junto à Torre de Belém; a concepção desastrosa ou mediana de certos núcleos; a escassez de informação didáctica; a devolução antes do término da exposição de peças provenientes de colecções estrangeiras; o discurso enfatuado dos responsáveis, enfim, a falta de visão que fez desperdiçar a oportunidade. No conjunto, diz Barreto, a XVII foi "para inglês ver":

> "(...) os erros e as falhas são mais do que muitos. O esforço didáctico é quase nulo. A organização é muito deficiente. (...) Quase nada abriu a horas. As centenas de peças que se foram embora antes do fim, ou até antes do meio da festa, são o resultado da incúria. Ou não tinham vindo, ou se tinham substituído, ou se tinha feito tudo para que ficassem, ou não se tinham deixado espaços vazios, ou... Tudo menos aquele triste espectáculo de sucessivos buracos, desde Agosto, dois meses antes do termo. (...) Os jardins de Belém, no dia 8 de Outubro, ainda não estão acabados! Em frente à Casa dos Bicos, a desordem e a porcaria eram aterradoras. O 'comes-e-bebes' da Torre de Belém era uma autêntica lixeira. Serei 'mais um destes portugueses que diz

[1579] Fernão Pacheco de CASTRO, "Portugal Rasgado", *O Dia*, 18/11/1983.
[1580] Mário VENTURA, "José Hermano Saraiva: Neste momento há em Portugal um certo crepúsculo de consciência" [entrevista], *Diário de Notícias*, 4/9/1983.
[1581] António BARRETO, "Catálogos de uma Exposição", *Diário de Notícias*, 9/11/1983.

> mal de tudo'? Que viveu tempo de mais no estrangeiro e não conhece Portugal? Leiam-se os jornais estrangeiros, são esclarecedores. 'Lisboa, uma ocasião falhada' é o título de um. 'Um percurso cheio de boas intenções', afirma o 'Tribune de Genéve'."[1582]

O rol de críticas que António Barreto aponta não é novidade. Ao longo de meses, entre panegíricos e informações diversas os jornais foram também dando conta desses e de outros problemas. Incluindo os desentendimentos entre a organização, a Câmara Municipal de Lisboa e o Ministério da Cultura, os atrasos nas obras e na montagem dos núcleos (bem notados pelos jornalistas estrangeiros que o Comissariado convidou), as inaugurações adiadas e a conta gotas, a demora dos catálogos, o preço elevado dos bilhetes, a legendagem pouco contextualizada e escrita somente em português, a fraca qualidade dos *souvenirs*; a desadequação da música ambiente aos núcleos expositivos, as dívidas acumuladas e as receitas aquém do previsto. Houve quem notasse que Macau, não sendo propriamente uma "descoberta" portuguesa, ficou à margem da XVII[1583]. E quem censurasse o "esquecimento" de Lagos e Sagres no programa[1584]. Muitos foram os artigos publicados na imprensa mas nenhum, como o do ex-ministro Barreto, trazia tão declaradamente para a liça a perspectivação que se impunha no presente:

> "Houve tempo e dinheiro, havia historiadores e artistas. O tema era excelente. O momento também: questões tradicionalmente delicadas como o patriotismo, a fé e o império, a civilização e o colonialismo podiam agora ser abordados [*sic*] com liberdade e inteligência. Havia motivos para esperar.
> [...] A Exposição falhou porque não tece uma ideia, uma concepção global, um objectivo forte. Nem mensagem, nem debate. Os núcleos, de valor desigual, não tinham nexo entre si. É verdade que teve o mérito de não ser mera apologia patrioteira. Não foi reaccionária, como também não tentou fazer o 'processo do colonialismo', tarefa para a qual não falta aí gente. Todavia, no conjunto, sem ideia mestra, pouco pediu ao raciocínio e à compreensão. Os 'porquês' das técnicas e das artes, das armas e dos barcos, das moedas e dos mapas, ficam geralmente sem resposta. Se é verdade que o predestino está ausente, o que é uma vantagem, também é certo que o empreendimento resulta incompreensível. A XVII diz muitas vezes o quê, quem e aonde; raramente procura dizer porquê e como.
> [...] A XVII foi um sucesso. Os comissários, que a organizaram, ficaram contentes e disseram-no. O ministro da Cultura tratou-a de 'maior acontecimento cultural do século'. O primeiro-ministro afirmou, segundo os jornais, 'que era indecente criticar a Exposição'. O Presidente da República condecorou os comissários. Ficaram todos muito satisfeitos. Eu, não."[1585]

[1582] *Idem*, *ibidem*.
[1583] "Macau 'esteve de fora' da Décima Sétima", *Tribuna de Macau*, Dezembro1983.
[1584] L.M.P., "Lagos e Sagres esquecidas na XVII", *O Dia*, 31/1/1984.
[1585] *Idem*, *ibidem*.

Jocosamente apodada de "Péssima Sétima"[1586], a *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura* não terá sido o catalisador para Portugal "exportar cultura", como ambicionava o ministro Coimbra Martins[1587]. Nem, como chegara a ser anunciado em Outubro de 1981 pelo seu antecessor Lucas Pires, serviu de base à criação em Lisboa de um Museu dos Descobrimentos - uma "ideia que v[inha] de trás"[1588] mas que não passou das intenções, tal como sucedera décadas antes com o Museu do Ultramar e como sucederia décadas depois com o Museu Mar da Língua Portuguesa[1589].

Importa, então, perguntar: o que ficou da *XVII*? Além, naturalmente, da requalificação dos espaços intervencionados, da produção bibliográfica e da experiência ganha por uma nova geração de historiadores que relançariam a investigação sobre o império, ficou sobretudo um modo diferente de olhar o passado. Diferente, entenda-se, das representações nacionais fabricadas pelo Estado Novo, quer pela abordagem científica dos assuntos quer pelo tom utilizado – mais em linha com as modernas estratégias de propaganda cultural que o politólogo norte-americano Joseph S. Nye viria a designar como *soft power*[1590]. Mas se a exaltação nacionalista de outrora não fazia qualquer sentido em 1983, faltou o olhar *instigado pelo presente*. Desse modo se mantendo, sem grandes sobressaltos ou problematizações, o peso das Descobertas na imagem identitária e a retórica dos *novos mundos dados ao mundo*. Nesse contexto particular da vida do País, o velho discurso ganhou nova roupagem.

4.2.1.1 – Três contrapontos de 1983 ao discurso da *XVII*: da "História Trágico-Marítima" revisitada ao pós-modernismo e inauguração do CAMJAP

Como contraponto (se não mesmo contrapropostas) à *XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura*, outras realizações marcariam mais profundamente o panorama artístico nacional nesse ano de 1983, entre um olhar desassombrado sobre as (des)venturas pátrias e os novos desafios estéticos que enformavam já a época.

[1586] "Péssima Sétima", *Expresso*, 30/7/1983.

[1587] Paulo REIS, "Coimbra Martins: Temos que exportar cultura", *O Tempo*, 8/12/1983.

[1588] "Museu dos Descobrimentos vai ser criado em Lisboa – anunciou o ministro da Cultura, na Academia de História", *Diário de Notícias*, 14/10/1981.

[1589] Anunciado em Janeiro de 2007 por Isabel Pires de Lima (n.1952), então ministra da Cultura do XVII Governo Constitucional (PS), tratava-se de um museu interactivo inspirado no Museu da Língua Portuguesa existente na Estação da Luz, em São Paulo (Brasil), inaugurado em 2006.

[1590] Ou seja, a capacidade de alcançar determinados objectivos usando a atracção em vez da coerção. Segundo o autor, o *soft power* de um país reside na sua cultura, nos seus valores políticos e na sua política externa, e o seu alcance é tanto maior quanto mais universais forem os valores da sua cultura e partilháveis as suas políticas. Ver Joseph S. NYE Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs, 2004, pp.5-11.

Comecemos então pela declarada "resposta dos contemporâneos" à *XVII Exposição*, que propôs "revisão crítica de imagens e de mitos" trazendo a terreno "um entendimento actual e esteticamente actualizado também, sobre uma problemática histórica em que coexistem os acentos da epopeia e o sentido do drama"[1591].

Assim se apresentou entre Junho e Agosto de 1983 *A História Trágico-Marítima*, exposição feita por artistas e críticos, e organizada pela Secção Portuguesa da AICA e pela SNBA, que para o efeito cedeu as salas da Barata Salgueiro. Aí estavam os que "ficaram pelo caminho" entre "fracassos e perdições – do outro lado das cobiças, das cruzes e das glórias", como lhe chamou José-Augusto França no desdobrável-catálogo que então se publicou, uma história "mais real, por mortes e misérias, que a outra, e sua sombra, sinistra e necessária"[1592]. Ou seja, uma história outra do "destino da pátria" que entre Ceuta e Alcácer-Quibir se cumpriu, "nos mares da sua necessidade de ir quanto da sua incapacidade de estar"[1593].

Paginado em forma de vela com a Cruz de Cristo em distorção, o texto de França – que no ano anterior organizara a grande revisão dos anos 40 na Gulbenkian[1594] -, reforçava assim a importância de se resgatar para a esfera pública a memória dos falhanços que a narrativa oficial fora silenciando. Uma revisão que o próprio momento impunha, mas que segundo aquele crítico e historiador tardava:

> "E das duas uma: ou fazem exposições os que ficaram (e fazem-nas, hoje ainda, em curiosa mas fatal má consciência cultural), ou as fazem os que não chegaram ao destino que sempre hão-de desconhecer – como nesta sala sucede. Outros não há, há muito, para as fazer. Anti-exposição de monstros e naufrágios esta, se dirá, e certo é, por razões reais da arte com sua necessidade e gozo outro, na grande e mitológica obscenidade da História."[1595]

E que propostas se reuniam, então, nessa ambiciosa "anti-exposição" que contou com a caução institucional dada pela presença, na inauguração, do ministro da Cultura Coimbra Martins[1596]? Sem dúvida, propostas muito distintas quanto às

---

[1591] "A contra-exposição", *Expresso*, 28/5/1983.

[1592] *A História Trágico-Marítima* (cat.), Lisboa: SNBA / Secção Portuguesa da AICA, 1983, s.p.

[1593] *Ibidem*.

[1594] Referimo-nos a *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, patente na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian de 30 de Março a 17 de Maio de 1982. Dessa exposição, que contou com a colaboração de uma jovem geração de historiadores de arte e investigadores e que foi complementada com um importante colóquio, editou-se um catálogo em seis volumes.

[1595] *A História Trágico-Marítima* (cat.), Lisboa: SNBA / Secção Portuguesa da AICA, 1983, s.p.

[1596] A.P. [Artur Portela?], "História Trágico-Marítima na SNBA. Descobertas revistas por artistas de hoje", *Diário de Notícias*, 30/6/1983.

linguagens, suportes e até resultados do que sob a coerência de um tema comum se tentava apresentar. Dos 40 artistas convidados responderam ao desafio 23, uns com obras inéditas outros com trabalhos já conhecidos [1597], pintores, escultores e desenhadores de linhagens surrealistas, abstraccionistas, pop ou neo-figurativistas, que assim participaram num exercício de reactivação desse legado omisso.

Trans-Figurações, monumental instalação de José Nuno Câmara Pereira (com participação de Ana Vieira e Rui Aço) que devolvia ao público "a visão desolada e dramática do após-dilúvio"[1598], assumia a posição de relevo na sala e dava mote para um discurso expositivo que conjugava drama e lirismo. Do decano surrealista Fernando de Azevedo (1923-2002), que participou com a irónica montagem objectual intitulada *E Dizem que Dona Leonor não se Deixava Despir*[1599], às aguarelas metafísicas do jovem Mário Botas (1952-1983) naquela que terá sido a sua derradeira exposição em vida, várias foram as gerações representadas, com a diversidade de percursos a reflectir-se, naturalmente, na abordagem e na qualidade dos trabalhos.

O império revelava-se ali pelo avesso. Pelo confronto entre a gesta que Camões cantou e o desvario de D.Sebastião, destacado em plintos que exibiam as maquetas das esculturas de João Cutileiro; pelas evocações pessoanas do mar salgado com lágrimas de Portugal, numa instalação de Carlos Nogueira, e das noivas que ficaram por casar, em escultura de Rosa Fazenda; pelos amantes-náufragos fossilizados escultoricamente em barro e espuma por Clara Menéres. Mapas imaginários das viagens (em gravura de Bartolomeu Cid e guache de Eduardo Batarda), paisagens fantasmagóricas dos *Mares Portugueses* (série de 1982-83 de Noronha da Costa[1600]), a Nau Catrineta (Gonçalo Duarte) e pequenos monstros (Maria Gabriel) coabitavam, como escreveu então o crítico de arte e pintor Eurico Gonçalves

---

[1597] O desdobrável-catálogo de *A História Trágico-Marítima* lista os seguintes artistas participantes: Álvaro Lapa (1939-2006), Arthur Varela (n.1937), Bartolomeu Cid (1931-2008), Carlos Carreiro (n.1946), Carlos Calvet (1928-2014), Carlos Nogueira (n.1947), Clara Menéres (n.1943), David de Almeida (1945-2014), Eduardo Batarda (n.1943), Emília Nadal (n.1938), Fernando de Azevedo (1923-2002), Gerardo Burmester (n.1954), Gonçalo Duarte (1935-2986), Graça Morais (n.1948), Henrique Manuel (1945-1993), João Cutileiro (n.1937), José Nuno da Câmara Pereira (n.1937), José de Guimarães (n.1939), Maria Gabriel (n.1937), Mário Américo (n.1944), Mário Botas (1952-1983), Noronha da Costa (n.1942) e Rosa Fazenda (n.1945).

[1598] Eurico GONÇALVES, "A história trágico-marítima na arte moderna portuguesa", *O Jornal*, 19/8/1983.

[1599] Embora o desdobrável-catálogo da exposição refira a participação de Fernando de Azevedo com três colagens intituladas *A Relíquia*, *A Viagem* e *Aventura, Terror e Desastre*, optámos aqui pela referência dada pelo crítico e pintor Eurico GONÇALVES, *op. cit*.

[1600] Noronha da Costa expôs, nesse ano, pinturas da mesma série na Fundação Calouste Gulbenkian.

(n.1932)[1601], com a ironia, o *kitsch* e a figuração grotesca das pinturas de Gerardo Burmester e Arthur Varela, as esculturas de José de Guimarães ou a nova figuração narrativa e jocosa em desenhos de Henrique Manuel e acrílicos de Carlos Carreiro[1602].

Segundo o mesmo crítico, "assim se aponta[va]m aspectos da história trágico--marítima, não de uma maneira maçuda ou documental, mas criativa", apelando-se à reflexão colectiva "sobre um sonho antigo" que ainda "perdura[va] com os seus fantasmas e mitos"[1603]. Que a exposição trouxe a público esse questionamento, é inegável. Se conseguiu ou não reflectir as interrogações que então se colocavam às artes e problematizar as mitificações da História, esse é já assunto cuja análise não cabe aqui. Criando imagens novas para um velho imaginário, *A História Trágico-Marítima* de 1983 foi a revisitação possível num momento nacional que pedia outro rasgo. Sublinhe-se, porém, como nos seus limites e escala procurou afirmar-se como contraponto artístico *contemporâneo* – no amplo sentido relacional do termo - a uma narrativa oficial cristalizada a que a *XVII* conferia actualizados modos de sustentação.

Meses antes dessa versão da *História Trágico-Marítima*, em Janeiro de 1983 as salas da SNBA acolheram outra mostra que se fazia anunciar no passeio da Rua Barata Salgueiro pela "ruína" de uma coluna dórica, em sinal de ruptura simbólica com o passado e o panorama cultural instituído. Pretendia-se, "simultaneamente, apontar o caminho para uma concepção artística emergente e decretar um atestado de óbito aos modelos artísticos ainda em uso" – ou, como se diria anos mais tarde, abrir caminho à "possibilidade de tudo".[1604]

Depois do Modernismo – Uma polémica dos anos 80 foi essa iniciativa provocatória, cosmopolita, mundana até, que gerada entre cumplicidades da *movida* nocturna lisboeta e recorrendo a um *publicista* e ao *marketing* cultural[1605] (coisa inédita no País até então), retomou no início dessa década o horizonte programático

[1601] Eurico GONÇALVES*, op. cit*.
[1602] Carlos Carreiro apresentou na referida exposição as telas *O Fascínio da Índia*, *Os Naufrágios* e *A Euforia das Descobertas*.
[1603] Eurico GONÇALVES, *op. cit.*
[1604] Bruno MARCHAND, "Depois do Modernismo – A possibilidade de tudo", in Arquivo L+Arte: Fevereiro 2009 – em linha: http://arquivolarte.blogspot.be/2009_02_01_archive.html [acesso a 14/7/2014].
[1605] Ver depoimentos de Julião Sarmento e Luís Serpa, Bruno MARCHAND, *op. cit*.

que a *Alternativa Zero* abrira em finais de 70[1606]. Já com a experiência da *Alternativa* e das acções na Galeria de Belém[1607] no currículo de muitos dos participantes - e a respaldar, de resto, as linhas mestras do núcleo organizador: constituído pelos artistas plásticos Julião Sarmento (n.1948) e Leonel Moura (n.1948), que haviam participado na iniciativa de 1977, pelo artista e crítico António Cerveira Pinto (n.1952) e pelo *designer* Luís Serpa (1948-2015), que viria a coordenar a exposição de 1983 e a fundar logo no ano seguinte a Galeria Cómicos/Luís Serpa Projectos, que teria um papel catalisador no panorama cultural português das décadas seguintes.

Entre a apologia da multidisciplinaridade e as interrogações de um mo(vi)mento que os próprios protagonistas tinham dificuldade em situar[1608], tratou-se de indagar as vias de superação de um paradigma moderno que se considerava esgotado e esvaziado já de conteúdo, e de questionar o modo como as artes em Portugal participariam (ou não) dessa pós-modernidade resultante do fim das grandes narrativas tal como enunciada pelo filósofo Jean-François Lyotard[1609].

"Por oposição a visões nacionalistas, seja da história, seja da própria arte que se fazia em Portugal"[1610], o projecto *Depois do Modernismo* – que além das exposições (de arquitectura, artes visuais e moda) se estendeu a um espectáculo de teatro-dança e a um ciclo de colóquios - procurou mapear relações atendendo ao contexto internacional e global. Para o efeito, trouxe a Lisboa dois consagrados historiadores de arte e curadores, o italiano Germano Celant (n.1940) e o holandês Rudi Fuchs (n.1942), que acabara de dirigir a Documenta de Kassel.

[1606] Sobre este assunto, ver por exemplo Isabel NOGUEIRA, *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos ano 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. Ver também, sobre o pós-modernismo na arquitectura portuguesa, Jorge FIGUEIRA, *Reescrever o Pós-Moderno*, Porto: Dafne Editora, 2011.

[1607] Além da já referida *Alternativa Zero*, a Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém acolheu numerosas iniciativas culturais, de exposições a espectáculos infantis e ciclos de cinema. Por aí passaram também a produção da mostra *Portuguese Video Art* levada em 1981 aos EUA (e na qual participaram Leonel Moura e António Cerveira Pinto), bem como a *Lis'79, Bienal Internacional de Desenho de Lisboa* (cuja segunda edição se encontrava em preparação quando em Agosto de 1981 um incêndio destruiu a galeria e as obras que lá se encontravam). Recorde-se que a bienal foi co-organizada por Julião Sarmento e os pintores João Vieira (então coordenador da chamada Área Cultural de Belém e diretor da Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém) e Fernando Calhau (à frente da Direcção-Geral de Acção Cultural). Para uma síntese deste assunto ver Catarina ROSENDO, "Lisbon International Show: a Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu", Arquivo L+Arte – em linha: http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html [acesso a 12/7/2014].

[1608] Ver depoimentos recolhidos por Bruno MARCHAND, *op. cit*.

[1609] Referimo-nos a *A Condição Pós-Moderna*, obra publicada em França em 1979 e traduzida para português no ano seguinte ao da exposição *Depois do Modernismo*.

[1610] Alexandre Melo, *apud* Bruno MARCHAND, *op. cit*.

Aqui se reuniram mais de 90 autores portugueses[1611], das artes plásticas à moda, da arquitectura à música e ao pensamento, abrindo campo ao aparecimento ou consagração de novos protagonistas culturais, muitos dos quais retratados pelo fotógrafo Mário Cabrita Gil e reunidos no conhecido álbum *A Idade da Prata*[1612]. Mais até do que pelas propostas apresentadas, seria esse carácter transdisciplinar e urbano a conferir estatuto quase mítico a uma iniciativa que, a par das esperadas críticas externas[1613], foi marcada por clivagens internas e ausências - da recusa de conhecidos arquitectos do Porto em participar, por considerarem que a modernidade não tinha sequer sido cumprida em Portugal[1614], à "desatenção" dos organizadores para com os "protagonistas que definiriam as novas gerações dos anos 80."[1615]

De notar ainda a ausência do arquitecto Tomás Taveira (n.1938), figura central na difusão do conceito e *enfant terrible* do pós-modernismo arquitectónico em Portugal. Por essa altura, Taveira assinara já em Lisboa bairros residenciais nas Olaias e em Chelas, tinha em construção as muito polémicas Torres das Amoreiras (1980-1985) e promovia na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em cujo Departamento de Arquitectura leccionava, os simpósios do pós-modernismo[1616] com alguns dos seus pioneiros internacionais. Porém, tal como Taveira admitiria a propósito dos seus simpósios, falar de pós-modernismo por essa altura não era ainda sinónimo de compreendê-lo[1617], e à mesma conclusão chegariam alguns dos protagonistas de *Depois do Modernismo*. Muito embora o evento tenha cativado o público, gerado uma dinâmica com efeitos imediatos junto dos coleccionadores e da

[1611] Podem destacar-se, entre outras, as participações dos artistas plásticos Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Palolo, António Cerveira Pinto, Gaetan, José Barrias, José de Carvalho, Julião Sarmento, Leonel Moura, Pedro Calapez, Rocha Pinto, Sérgio Pombo e Vítor Pomar; dos arquitectos A.Belém Lima, J.Carrilho da Graça, João Paciência, J.Charters Monteiro, J.Santa-Rita Fernandes, José Manuel Fernandes, Manuel Graça Dias, Manuel Vicente, Margarida Grácio Nunes, Michel Toussaint Alves Pereira, José Troufa Real e Vítor Mestre; e dos criadores de moda Jasmin, Zica Gaivão, Ventura Abel e Vera Castro.

[1612] Mário Cabrita GIL, *A Idade da Prata*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

[1613] Ver Bruno MARCHAND, *op. cit*.

[1614] Ver texto assinado pelo arquitectos Adalberto Dias, Alcino Soutinho, Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto de Moura e Sérgio Fernandez, *Depois do Modernismo* (cat.), coord. Luís Serpa, Lisboa: [Galeria Luís Serpa projectos], 1983, pp.115-128.

[1615] Ver depoimento de João Pinharanda, *apud* Bruno MARCHAND, *op. cit*.

[1616] Realizados entre 1982 e 1986, os quatro simpósios trouxeram a Lisboa arquitectos, críticos e *designers* que se celebrizariam internacionalmente como figuras de proa do pós-modernismo, entre os quais, os norte-americanos Michael Graves, Peter Eisenman e Stanley Abercrombie, e o italiano Alessandro Mendini. A importância desses simpósios, então gravados em vídeo, foi recordada em Abril de 2015 no âmbito da conferência "Arquitectura em VHS" realizada em Lisboa, no Mude-Museu do Design e da Moda, que contou entre outros com a participação de Tomás Taveira.

[1617] Tomás Taveira, debate "Arquitectura em VHS", MuDE, Lisboa, Abril 2015.

imprensa (onde uma nova geração de críticos de arte começava a afirmar-se) e contado até com algum apoio da SEC e da Gulbenkian[1618], tal dinâmica só paulatinamente irá estender-se a nível institucional[1619].

Não deixa de ser relevante que, meses depois, seja justamente ao Modernismo que a Fundação Gulbenkian dedica o seu novo Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP), à data o maior centro de exposições da Península e o primeiro do País a expor com carácter permanente arte moderna e contemporânea.

Principal motor da vida artística portuguesa desde a viragem para os anos 60, chegando até a substituir o Estado na coordenação de representações que exigiram compromisso político[1620], a FCG reforçava o seu papel de "ministério da cultura" num país que só o criaria nesse ano, e onde a Cultura continuaria e continua a carecer de verdadeiros programas, verbas e peso político[1621]. Depois da inauguração da sede e do Museu Gulbenkian em 1959, da concessão de bolsas e das importantes exposições promovidas pelo seu Serviço de Belas Artes, depois da instabilidade vivida no pós-25 de Abril com a ameaça de nacionalização[1622], a fundação apostava em permanência na divulgação das artes nacionais e internacionais abrindo espaço à experimentação mais recente (da pintura à música, cinema ou dança), e impulsionando a investigação com um centro de documentação que ainda hoje é referência no País.

A construção do CAMJAP gerou viva polémica e não faltaram críticas ao projecto do arquitecto britânico Leslie Martin (1908-2000), conhecido pelo traço do Royal Festival Hall de Londres e destacado professor de Arquitectura. Temia-se, então, a destruição do parque Gulbenkian com a implantação daquele complexo de edifícios que além de galerias, salas polivalentes e espaço de reservas contemplava

---

[1618] Ver depoimento de Luís Serpa, *apud* Bruno MARCHAND, *op. cit*.

[1619] Ver depoimento de João Pinharanda, *apud* Bruno MARCHAND, *op. cit*.

[1620] De que são exemplos algumas representações da arte portuguesa no estrangeiro coordenadas pelo Serviço de Belas-Artes da FCG, nomeadamente, as participações na Bienal de São Paulo de 1971 (por recusa dos artistas em colaborarem com estruturas do Estado) e de 1973 em diante. Ver, por exemplo, Alexandre POMAR, "CAM: Passagem de testemunho", *Expresso*, 25/5/1994.

[1621] Recorde-se que após a revolução de 1974 os sucessivos governos (provisórios e constitucionais) associaram as pastas da Cultura e da Educação, ou da Cultura e Coordenação Científica. Só em 1983 passou a existir como tal um Ministério da Cultura. A suborçamentação em face da desejável percentagem do PIB alocada à Cultura tem sido recorrente e já por várias vezes esse ministério foi extinto para dar lugar a Secretaria de Estado. Até hoje ocuparam o cargo de ministros da Cultura: António Coimbra Martins (1983-85), Manuel Maria Carrilho (1995-2000), José Sasportes (2000-01), Augusto Santos Silva (2001-02), Pedro Roseta (2002-04), Maria João Bustorff (2004-05), Isabel Pires de Lima (2005-08), António Pinto Ribeiro (2008-09) e Gabriela Canavilhas (2009-11).

[1622] Alexandre POMAR, "CAM: Passagem de testemunho", *Expresso*, 25/5/1994.

um anfiteatro para espectáculos ao ar livre. Mas quando as portas abriram, como escreveu à época o *The New York Times,* foi com rasgados elogios que milhares de pessoas saudaram a obra feita[1623].

Dias antes, a 20 de Julho de 1983, as mais altas figuras do Estado tinham comparecido em peso à inauguração oficial tutelada por José de Azeredo Perdigão (1896-1993), primeiro presidente da FCG e grande impulsionador do novo centro que receberia o seu nome. Tinham sido "muitas e árduas" as lutas travadas, lembrou Perdigão durante a cerimónia, mas "tanto por razões educativas como por razões estéticas havia (...) que revelar às gerações mais novas a arte que melhor se adapta à filosofia dos tempos actuais, criando um museu de arte moderna e um lugar onde os artistas possam mais facilmente efectuar estudos, pesquisas e experiências em busca dos rumos a percorrer no futuro"[1624]. Preparado ao longo de 21 anos com compras certeiras, doações e aquisições de colecções relevantes, o acervo nacional e internacional do CAMJAP, então com cerca de 3500 peças, estendia à contemporaneidade a colecção do Museu Gulbenkian. Mas, sobretudo, cumpria a função de museu de arte contemporânea que Portugal verdadeiramente não tinha.

Almada - com duas monumentais tapeçarias executadas a partir dos trípticos da Gare da Rocha[1625], o retrato do poeta Pessoa e o auto-retrato do pintor no grupo d'*A Brasileira* - fazia as honras de abertura e encerramento da mostra inaugural, onde pontificava ainda a pintura de Amadeo e de outros modernistas portugueses ocupando todo o espaço nobre do edifício. Na galeria inferior, desenhos, gravuras, livros e objectos didácticos ilustravam o percurso da arte moderna nacional desde 1911. Na galeria superior, pintura e escultura estrangeiras. Ao todo exibiam-se cinco centenas de obras, das telas de Carlos Botelho e David Hockney às esculturas de Henry Moore instaladas nos jardins. Ou seja, dava-se uma imagem do País colocando a sua arte em diálogo com o que se fazia lá fora, *puxando* Portugal para o século XX mas sem o lançar ainda nos cruzamentos que haveriam de marcar a transição para o século XXI.

[1623] A abertura ao público teve lugar a 26/7/1983 e só nos três primeiros dias o CAM foi visitado por cerca de quatro mil pessoas. Ver John DARNTON, "New Lisbon Museum, A Home for Modernists", *The New York Times*, 17/8/1983 – em linha: http://www.cam.gulbenkian.pt/media/files/Aniversario%20CAM/new_york_times.pdf [acesso a 27/10/2014].

[1624] "Eanes inaugurou Centro de Arte Moderna", *Diário de Lisboa*, 21/7/1983.

[1625] Tapeçarias com três painéis de 200x405cm cada, adquiridas em 1978 pela FCG e datadas de 1979 – assim estão registadas na coleção do CAM, com os títulos *Partida de Emigrantes* e *Domingo Lisboeta* (respectivamente, *Cais* e *Litoral*, segundo designou o artista os seus frescos de 1949).

4.2.2 - O novo ciclo comemorativo dos Descobrimentos

Se por um lado o tecido cultural português ia questionando e incorporando novas e velhas problemáticas – de que foram exemplo, como vimos, a organização de *História Trágico-Marítima* e *Depois do Modernismo* e a abertura do CAMJAP -, por outro, no plano das representações oficiais esse processo poucas alterações induziu numa imagem que se ia revigorando sempre com referentes no passado.

O quinto centenário dos Descobrimentos iria ser o pretexto para uma vasta acção de propaganda externa e interna. E ainda que o registo celebratório propiciasse a actualização do discurso e o ajuste de laços em diversas frentes, as glórias portuguesas de outrora continuariam – independentemente das épocas e regimes - a manter-se no centro de uma *projecção identitária que se reinscrevia no global afirmando o nacional*. É certo que nas décadas finais do século XX o desinvestimento no sector marítimo português contradizia a retórica oficial atlantista, e que o nacional se integrava já historicamente em mais amplas dinâmicas internacionais. Mas não deixa de ser singular que, apesar de toda a contestação dos povos "descobertos" ao próprio conceito eurocêntrico de "descoberta", tivesse sido justamente no papel dos Descobrimentos que se estruturou a imagem oficial do Portugal pós-Abril.

Um longo ciclo comemorativo, como dizíamos, foi então projectado. Em 1986 era criada a CNCDP-Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses[1626], incumbida de organizar essas celebrações demarcadas por duas datas: 1988, ano do quinto centenário da viagem de Bartolomeu Dias, e 2000, ano do quinto centenário da descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral. Tendo por auge o ano de 1998, quando se cumprissem 500 anos da chegada de Vasco da Gama à Índia.

Foi grande e complexo o "desafio simbólico para o país", como já o afirmou Claudino Ferreira na sua tese dedicada às políticas de representação durante esse período da vida nacional, na medida em que assim se retomou, "no Portugal democrático e pós-colonial, o trabalho de actualização de um dos temas mais persistentes do processo de construção da memória e da identidade nacional"[1627]. Integrando-se "esse legado no contexto do realinhamento internacional e europeu em

[1626] A CNCDP foi criada pelo Decreto-Lei n.º 391/86, de 22 de Novembro de 1986, ficando sob tutela directa do primeiro-ministro, o economista do PSD Aníbal Cavaco Silva (n.1939).

[1627] Claudino Cristóvão FERREIRA, *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo* [texto policopiado], tese de doutoramento em Sociologia do Desenvolvimento e da Transformação Social apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2006, pp.223-237.

que se encontravam investidas as elites dirigentes", e estabelecendo em simultâneo "uma demarcação face ao imaginário nacionalista e imperialista que a invocação dos descobrimentos sustentou durante o Estado Novo"[1628].

Um ciclo comemorativo de tal envergadura - que culminaria, como adiante veremos, com a organização em Lisboa da Expo'98 –, materializar-se-ia em diversas frentes e, naturalmente, não se fez sem hesitações e polémicas. Por se tratar de assunto que ao longo dos anos foi merecendo a atenção e análise de diversos historiadores e investigadores, cujas considerações se encontram já sintetizadas na referida tese, não nos deteremos aqui em tais abordagens. Importa, no entanto, realçar que a este ciclo foram apontadas semelhanças e distâncias relativamente a uma tradição instituída pelas comemorações camonianas de 1880 e elevada a discurso identitário pela propaganda estado-novista, ora criticando o novo programa e os seus sintomas re-mitificantes ora examinando o modo como num contexto democrático e plural se renovou criticamente um velho discurso[1629].

Actualizar o discurso identitário era tarefa complexa. Considerando que se destinava, simultaneamente, a reactualizar a memória colectiva dos portugueses, a mobilizá-los para o desafio do desenvolvimento associado à adesão à comunidade europeia, e a reclamar para Portugal o papel de mediador singular junto dos países de destino da Expansão, em particular os lusófonos – objectivos que, como foi já observado[1630], se encontram espelhados no próprio preâmbulo do Decreto-Lei que instituiu a CNCDP onze meses após a entrada de Portugal na CEE.

Tratava-se, portanto de (re)inscrever Portugal num plano simbólico de alcance interno e externo. Ou seja, graças à "imaginação do centro" (como lhe chamou Boaventura de Sousa Santos), o País projectava-se de novo além da condição periférica a que a geografia e a geoestratégia o confinavam. Portugal tentava (re)afirmar, assim, um pioneirismo e uma experiência de *estar no mundo* potencialmente vantajosa para as novas relações que se entreviam, numa altura em que vários países disputavam a primazia dos seus contributos na história das

[1628] *Idem*, *ibidem*.

[1629] Claudino Cristóvão Ferreira cita a propósito, entre outros, autores como Maria de Lurdes Lima dos Santos, Fernando Catroga, Boaventura de Sousa Santos, Vitorino Magalhães Godinho, Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. Ver Claudino Cristóvão FERREIRA, *op. cit*., pp.223-237.

[1630] Sobre este assunto, ver Claudino Cristóvão FERREIRA, *op. cit*., pp.226-227.

descobertas – cuja reescrita se ia apoiando em estudos académicos e manifestações culturais de vária ordem.

Recorde-se que tanto a cidade italiana de Génova como Espanha preparavam para 1992 as celebrações dos 500 anos da viagem de Colombo – com os espanhóis a reivindicarem o papel de mediadores entre continentes, numa estratégia que visava, a um tempo, posicionarem-se na CEE e na América Latina, e reactivar com aparato um discurso identitário multiculturalista (que forçosamente gerou comparações do lado de cá da fronteira)[1631]. Por outro lado, o papel dos portugueses contestava-se também além-mar através de novas disputas simbólicas: a Índia, que em 1997 festejaria 50 anos de independência, protestou contra as comemorações da viagem de Gama e recusou-se a colaborar oficialmente no programa da CNCDP; e no Brasil, embora a nível governamental se tenha articulando com Portugal o programa comemorativo dos 500 anos do "Descobrimento", várias vozes contrapuseram à narrativa oficial outros discursos que reactualizavam velhas tensões nativistas e nacionalistas[1632].

Não nos deteremos, pois, nessas questões nem no modo como a CNCDP foi ou não concretizando os objectivos que lhe deram corpo, na conflitualidade ideológica subjacente ao programa ou nas distintas orientações que a conduziram até ser extinta em 2002[1633] – directamente tutelada pelo primeiro-ministro e atravessando vários governos do PSD e PS, recorde-se apenas que a CNCDP teve como comissários-gerais o poeta, ensaísta e político Vasco Graça Moura (1942-2014), e os historiadores catedráticos António Hespanha (n.1945) e Joaquim Romero Magalhães (n.1942).

De igual forma, não cumpre aqui elencar o vasto rol de actividades desenvolvidas e/ou apoiadas pela CNCDP - de exposições e congressos a um multifacetado programa de edições[1634] -, quer porque a própria comissão foi dando

[1631] *Idem, ibidem*, pp.227-229.

[1632] *Idem, ibidem,* pp.240-243.

[1633] Extinta pela Lei n.º 16-A/2002, de 31 de Maio de 2002, o seu acervo histórico e cultural transitou para o então Ministério da Cultura. O fundo documental da CNCDP está depositado no Arquivo Nacional Torre do Tombo.

[1634] Ultrapassando duas centenas de títulos (alguns desdobrados em vários volumes ou traduzidos para outras línguas), a lista inclui estudos de autores nacionais e estrangeiros sobre língua e cultura, arte, literatura, etnografia, arquitectura, comércio, cartografia e instrumentos de navegação, bem como actas de congressos, tratados, documentos históricos e epistolografia – ver em linha: http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/noticiasEventos/Documents/DSL2014/Edicoes_DGLAB_2014.pdf [acesso a 12/6/2014].

conta da sua actividade na revista *Oceanos* e chamou a si os balanços[1635], quer porque sobre esse assunto, como dissemos, já outros investigadores se têm debruçado. Em todo o caso, saliente-se o impulso dado através desse organismo à historiografia portuguesa, o que veio a contribuir para a sua renovação geracional e para uma actualização dos estudos - com particular ênfase nos dedicados à Expansão.

Detenhamo-nos, por conseguinte, nas principais das acções que por essa altura, integradas no ciclo comemorativo dos Descobrimentos ou a ele paralelas, contribuiriam para projectar a "nova" imagem de Portugal.

4.2.3 –A preparação externa e interna da apoteose: Europália'91 e Sevilha-Génova'92

À operação *Europália '91* - apontada então como a maior embaixada cultural portuguesa alguma vez organizada -, caberá, naturalmente, o primeiro destaque desses "tempos de suave exaltação" [1636] que marcaram a entrada na década de 1990. Germinado no êxito de um festival artístico paralelo à Expo'58 de Bruxelas, o festival *Europália* vinha apresentando regularmente na Bélgica, desde 1969, uma fórmula bem sucedida de diplomacia cultural. A lógica organizativa por "país-tema" (normalmente mediante candidatura) e as despesas partilhadas, a abordagem multidisciplinar e a localização em várias cidades de um país que acolhe centros de decisão comunitários atraíam cada vez mais público e mediatismo, e o evento começava a estender-se além da Europa[1637] quando chegou a vez de Portugal.

Há muito que o País não se fazia representar culturalmente num grande evento além-fronteiras. Só onze anos depois do 25 de Abril se retomara a presença nas Exposições Internacionais, e curiosamente no Japão, onde a ditadura assinara na

---

[1635] Além da revista trimestral *Oceanos* (que teve 49 números e foi editada pela CNCDP entre Junho de 1989 e Janeiro-Março de 2002), publicaram-se: *Síntese de Actividades e Iniciativas. 1989-1994*, Lisboa: CNCDP, 1994; *Há 500 Anos. Balanço de três anos de Comemorações dos Descobrimentos Portugueses 1996-1998* (coord. António Hespanha), Lisboa: CNCDP, 1999; e *Relatório de Actividades, 1999-2001*, coord. Joaquim Romero Magalhães e João Paulo Salvado, Lisboa: CNCDP, 2002.

[1636] António Barreto, *apud* Claudino C.FERREIRA, *op. cit*., p.13.

[1637] Desde a sua criação, a *Europália* (que conta com o Alto Patrocínio do monarca belga) acolheu representações culturais dos seguintes países: Itália (1969), Holanda (1971), Grã-Bretanha (1973), França (1975), Alemanha (1977), Bélgica (1979), Grécia (1982), Espanha (1985), Áustria (1987), Japão (1989), Portugal (1991), México (1993), República Checa (1998), Hungria (1999), Polónia (2001), Bulgária (2002), Itália (2003; único país que bisou), Rússia (2005), China (2009), Brasil (2011), Índia (2013) e Turquia (2015). Haveria, porém, algumas excepções à lógica do "país-tema" nas edições que se dedicaram ao arquitecto belga Victor Horta (1996), à cidade de Bruxelas (2000) e ao continente europeu (2007). Para um resumo de cada edição ver http://europalia.eu/en/historique/history_18.html [acesso a 24/7/2014].

Expo'70 de Osaka o seu último cartão de visita em feiras do género. Para a Expo'85 de Tsukuba, erguida nos arredores de Tóquio e dedicada à habitação e tecnologia para uso quotidiano – com muitos robots e computadores mas mais espectacular do que inovadora[1638]-, não se construiu sequer pavilhão próprio. Partilhou-se parte de um bloco da feira com o Brasil, o Uruguai, a Costa Rica e o Belize.

Em Tsukuba, ostentando a Cruz de Cristo em "velas" de navio, o espaço nacional teve por tema "Portugal-Japão: passado e Futuro". A história de como em 1543 os portugueses levaram para Japão as armas de fogo e algumas palavras que se tornariam correntes serviu, então, de pretexto para abordar o modo como se desenvolveram, interromperam e retomaram as relações luso-nipónicas. Ali se evocou o escritor Wenceslau de Moraes e mostrou um grande mapa didáctico com as rotas dos navegadores, um modelo da Catedral de S.Paulo (construída em Macau por missionários portugueses e cristãos japoneses), velhas armas, trajes populares e vinho do Porto, com apresentações paralelas de cerâmica e vidro[1639].

Para a Bélgica o empenho foi outro: 594 eventos, dos quais, 20 exposições, 159 concertos e espectáculos de dança, 21 apresentações teatrais, 27 conferências-debates e 267 sessões de cinema[1640]. Com um orçamento de dois milhões de contos[1641] suportado a 50% pelos parceiros belgas e o comissariado-geral confiado ao jurista, banqueiro e antigo ministro Rui Vilar (n.1939), cujo currículo incluía já experiência em Bruxelas na direcção da Comissão das Comunidades Europeias e cargos culturais, a representação nacional ambicionou notoriedade. Pretendia-se ir

---

[1638] "Tsukuba Expo'85, um gran espectáculo", *El País*, Madrid, 15/3/1985. Em linha: http://elpais.com/diario/1985/03/15/sociedad/479689217_850215.html [acesso a 24/7/2014].

[1639] Segundo excerto do *Official Guide Book* da Expo'85 - em linha: http://www.worldsfairphotos.com/expo85/portugal.htm [acesso a 15/6/2014]. A *Exposição Internacional de Tsukuba* decorreu de 17 de Março a 16 de Setembro de 1985, contou com a presença de 48 países e 37 empresas e organizações internacionais e registou uma afluência de 20,3 milhões de visitantes.

[1640] Números em linha: http://europalia.eu/en/historique/history_18.html [acesso a 24/7/2014].

[1641] Segundo a fórmula de gestão financeira adoptada pela organização dos festivais *Europália*, a Bélgica (através da Lotaria Nacional, Estado, mecenato e receitas de bilheteira) comparticipa metade das despesas. Pelo que Portugal despendeu "um milhão de contos" na Europália'91, nesse valor se incluindo os apoios de 37 mecenas e *sponsors* (sobretudo bancos e fundações, mas também vários institutos e empresas estatais, caso da RDP ou da TAP), o que correspondeu a cerca de 30% do orçamento português (300 mil euros). Ver "Mecenato e Gestão Financeira – A área invisível", *O Jornal*, 27/9/1991); ver também Christine SIMON, "Pleins feux chiffres sur Europalia le mecenat des entreprises portugaises...", *Le Soir*, 20/9/1991 – em linha: http://archives.lesoir.be/pleins-feux-chiffres-sur-europalia-le-mecenat-des-entre_t-19910920-Z04F4G.html [acesso a 24/7/2014].

além da imagem veiculada por emigrantes e turistas[1642]. E o esforço compensou: Portugal ainda mantém o quarto maior êxito de público na história do festival, com 1,23 milhões visitantes e espectadores, fasquia só superada pela Áustria (1,67 milhões), Japão (1,65 milhões) e Espanha (1,50 milhões)[1643]. A "jóia" desta embaixada foi, como é sabido, a exposição *O Triunfo do Barroco*[1644], que durante três meses exibiu no Palais des Beux-Arts de Bruxelas os faustos do tempo em que o ouro do Brasil enriquecia o império.

É claro que entre a exposição *Nos Confins da Idade Média* e o *Tríptico* que no Museu de Gent apresentou o que de mais recente se produzira no campo das artes visuais coube todo um programa[1645], organizado por uma equipa que em breve ocuparia vários dos mais importantes cargos de direcção e administração em instituições culturais nacionais. Não se descuraram, naturalmente, as históricas relações entre Portugal e a Flandres; concederam-se honras individuais à pintura modernista de Amadeo e Eduardo Viana e ao abstraccionismo lírico de Vieira da Silva; revelou-se um século de fotografia portuguesa[1646] e evocou-se em exposição *O Universo de Pessoa*. Nesse festival conquistou também projecção internacional o grupo Madredeus. Mas muito mais se levou à Bélgica entre Setembro e Dezembro de 1991, como escreveu então o director editorial da revista *Arte & Leilões*:

> "A Europália 91 pode ser vista como um imenso painel do nosso passado histórico e da nossa cultura, uma tentativa sistemática e criteriosa para definir as linhas de força de uma presumível identidade cultural, necessariamente ecléctica e abrangente, que se manifesta nas artes ditas eruditas e na riqueza das manifestações populares, na arte

---

[1642] "A Europália 91 deverá visar a apresentação, num espaço privilegiado no contexto europeu como é a Bélgica, de uma imagem alargada dos valores culturais portugueses que têm circunstancialmente sido conhecidos através de aspectos sectoriais, veiculados, sobretudo, pelos fluxos da emigração e do turismo sazonal" - Decreto-Lei n.º 332-A/89 [criação do comissariado da Europália], de 27 de Setembro , *Diário da República*, I Série, n.º 223, de 27/9/1989, pp.4302-(2) e 4302-(3).

[1643] Ver em linha: http://europalia.eu/en/historique/history_18.html [acesso a 24/7/2014].

[1644] Comissariada pelo historiador de arte José Monterroso Teixeira que de 1993 a 1996 viria a dirigir o Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (que acolheu a referida exposição em 1993).

[1645] Ver por exemplo Alexandre POMAR, "Ano Europália", *Expresso/Revista*, 9/3/1991, pp.30-33; Alexandre POMAR, "A selecção nacional - À procura do séc. XX - Pela fotografia" e "Viagens pela música", *Expresso/Revista*, 14/9/1991; Alexandre POMAR, "E depois da Europália", *Expresso/Revista*, 28/9/1991; e Alexandre POMAR, "Portugal revisto e aumentado", *Expresso/Revista*, 26/10/1991.

[1646] Comissariada por António Sena e com colaboração de Jorge Calado, esta exposição desdobrou-se por Antuérpia e Charleroi e apresentou, entre outros, trabalhos de Joshua Benoliel, Sena da Silva, Helena Almeida, Carlos Calvet, Gérard Castello Lopes, Jorge Guerra, Paulo Nozolino, José Rodrigues, Daniel Blaufuks, Augusto Alves da Silva e António Júlio Duarte, dando ainda destaque à obra *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, de Victor Palla e Costa Martins e aos olhares de vários fotógrafos estrangeiros sobre Portugal. Sobre este assunto, ver por exemplo Alexandre POMAR, "Retrato de Grupo", *Expresso/Revista*, 23/11/1991.

> contemporânea e na tecelagem, na gastronomia e no design, na arquitectura e nas artes decorativas.
> Não será, por isso, exagerado classificar este magnífico festival como uma deambulação no tempo, uma visita guiada a quase nove séculos de história portuguesa exaltando os seus momentos gloriosos e perscrutando as pregas nostálgicas da nossa natureza difusa."[1647]

Se as "traves-mestras deste edifício artístico portentoso foram prioritariamente fincadas na cultura de outras eras", já no que se refere à arte moderna e contemporânea, acrescenta o mesmo autor, "os critérios foram, em alguns casos, excessivamente redutores, e noutros casos carecem da importância que aparentemente lhes quiseram atribuir"[1648].

Em "visita rápida" à exposição de arte contemporânea patente em Gent, o crítico e historiador de arte Bernardo Pinto de Almeida iria mais longe. *Tríptico*, com comissariado de um português e dois belgas[1649], apresentava obras de 17 artistas[1650] e constituía uma representação "digna e até generosa", mas diluía diferenças "e por aí se insinuavam a antiguidade e o eclectismo que são porventura os piores defeitos desta demonstração portuguesa" [1651], onde Pinto de Almeida apontou também importantes ausências[1652]. De certo modo, como considerou:

> "'Tríptico' é exemplar da situação contemporânea portuguesa na medida em que (também) é uma manta de retalhos em que nem sempre se torna claro o fio condutor."[1653]

No âmbito do programa paralelo "não oficial", pela Europália passaram ainda propostas como uma exposição de Tapeçarias de Portalegre que incluiu as criações de Almada Negreiros para a Gare Marítima de Alcântara, e mostras individuais, entre

---

[1647] José Sousa MACHADO, "Notre Portugal", in *Artes & Leilões*, n.º 11, ano 2, Outubro/Novembro 1991, pp.37-40

[1648] *Idem*, *ibidem*.

[1649] Manuel Castro Caldas (n.1954), historiador de arte, curador e professor que três anos depois assumiria a direção do Ar.Co-Centro de Arte e Comunicação Visual, em Lisboa; Jan Hoet (1936-2014), curador e diretor do irreverente SMAK (Museu Municipal de Arte Contemporânea) de Gent e curador da *Documenta IX* de Kassel em 1992; e Norbert de Dawn.

[1650] Michael Biberstein, Pedro Proença, Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, Rui Sanches, Pedro Portugal (com uma instalação que acusava o então primeiro-ministro, Cavaco Silva, da desertificação do País e dos desastres ecológicos devido aos incêndios), Albuquerque Mendes, José Pedro Croft, Gerardo Burmester, [Joaquim?] Rodrigo, Álvaro Lapa, Miguel Branco, Rosa Carvalho, Paula Rego, Rui Chafes, Pedro Casqueiro e Gaetan.

[1651] Bernardo Pinto de ALMEIDA, "Visita rápida ao 'Tríptico' no Museu de Gand", *Artes & Leilões*, n.º 11, ano 2, Outubro/Novembro 1991, pp.43-45.

[1652] Dando como exemplo a não inclusão dos artistas Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Leonel Moura e Manuel Rosa. Ver Bernardo Pinto de ALMEIDA, *op. cit*.

[1653] *Idem*, *ibidem*.

outros, de José de Guimarães, Jorge Molder e Júlio Pomar. De tudo isso foram dando conta os jornais e catálogos. A reportagem da festa, encomendada ao fotógrafo e realizador Augusto Cabrita (1923-1993), ficou fixada em álbum[1654] póstumo. A par da actualização de inventários, dos estudos e de tudo o que se levou, negociou e escreveu, outras marcas ficariam: o painel de azulejos que Pomar dedicou ao poeta Pessoa e exibiu no Botanique foi depois ampliado e instalado na estação de metropolitano que serve esse espaço cultural[1655], e no planalto das Ardenas está o monumento *Europalia Portugal*[1656], do escultor Charters de Almeida (n.1935) – as mais perenes inscrições em território belga dessa vasta operação.

Tratou-se, enfim, da "tentativa de compor uma História de Portugal" pela "sensibilidade que lhe moldou a diferença", com objectos que assim ganharam "força nova no imaginário português"[1657], como bem notou o historiador e olissipógrafo José Sarmento de Matos. Em síntese, "a Europália foi eficaz e eficiente: refez imagens e desencadeou interesses"[1658]. Em vésperas do mercado único europeu, foi o cartão de visita desse Portugal que exibia orgulhoso o legado do período áureo e a marcha ritmada com o presente. Mas que obliterava do retrato os últimos anos do seu império.

Ainda decorriam na Bélgica três exposições quando Lisboa acolheu a primeira presidência portuguesa[1659] do Conselho das Comunidades Europeias. Tendo por sede o muito polémico complexo do Centro Cultural de Belém (CCB), construído para o efeito e destinado a futuro pólo de exposições e espectáculos. Uma obra criticada pela implantação no terreiro simbólico das Descobertas - encerrando de vez o lado poente

---

[1654] Augusto CABRITA, *Europália 91 Portugal: Um Ponto de Vista Fotográfico*, coord. Margarida Lages, textos de Nuno Júdice, Lisboa: Printer Portuguesa, 1993.

[1655] Obra oferecida pelo Metropolitano de Lisboa.

[1656] Encomendada pela cidade belga de Houfallize, este conjunto integrado na série *Cidades Imaginárias* do escultor tem clara relação formal com a sua *Cidade dos Descobrimentos* instalada, em 1990, em Newport, nos Estados Unidos da América. *Europalia Portugal* (como é conhecido na região), evoca a ancestralidade dos monumentos megalíticos para representar, sob a forma de pórtico/dólmen estilizado e 12 estelas/menires de mármore rosa português, os 12 países que então constituíam a Comunidade Económica Europeia. Próxima da fronteira com o Luxemburgo, esta obra encontra-se junto à estrada que liga as aldeias belgas de Nadrin e Filly, nas Ardenas.

[1657] José Sarmento de MATOS, "1992", *Oceanos*, n.º 9, Janeiro 1992, p.91.

[1658] *Idem*, *ibidem*.

[1659] Portugal voltaria a assumir esse papel no 1º semestre de 2000 e no 2º semestre de 2007. Para uma síntese do contexto internacional em que decorreram, ver Laura C. FERREIRA-PEREIRA, "Portugal e a Presidência da União Europeia (1992-2007), *Relações Internacionais*, ed. Instituto Português de Relações Internacionais, n.º20, Dezembro 2008, pp.131-143 – em linha: http://ftp.infoeuropa.eurocid.pt/database/000041001-000042000/000041741.pdf [acesso a 12/2/2015].

da Praça do Império, onde em 1940 se ergueram (como em breve se recordará[1660]) o Pavilhão dos Portugueses no Mundo e as Aldeias Portuguesas -, criticada pela volumetria e traço arquitectónico[1661] dada a proximidade dos Jerónimos, pelos atrasos e derrapagens orçamentais que elevaram os custos de construção de 200 mil para 40 milhões de contos, enfim, criticada por ser obra de regime, que era, e de cujo uso futuro muitos duvidavam.

Desse tempo português em que a fluidez de fundos comunitários se escoava em infra-estruturas nem sempre adequadas ou justificadas, o CCB conseguiria passar da celeuma ao aplauso. E quando a 10 de Junho de 1993, ainda com obras por acabar, o seu módulo de exposições abriu finalmente as portas aos portugueses, apresentou-lhes cinco propostas[1662]. Entre elas, a da próspera auto-imagem espelhada em *O Triunfo do Barroco* que se levou à Europália'91, vista em Lisboa por 74 mil pessoas. Um grande êxito de público, evidentemente, mas que ficaria aquém dos quase 91 mil visitantes/cada[1663] alcançados por duas exposições individuais apresentadas no mesmo edifício e em simultâneo, com obras dos escultores contemporâneos Alberto Carneiro e Rui Chafes – já sinal, porventura, de maior apetência pelo presente?

Nesses inícios dos anos 90 Portugal acelerava o passo, para o que em muito contribuiu a alteração do panorama mediático com a criação do jornal diário *Público* (1990) e o aparecimento das estações de televisão privadas SIC (1992) e TVI (1993), levando, para o melhor e o pior, à reconfiguração dos media concorrentes. Enquanto isso, novos cursos, propostas estéticas, galerias, espaços e eventos faziam aumentar a oferta cultural e contribuíam também para formar novos olhares.

A paisagem artística nacional pulsava já num momento de "transição", como bem observou Bernardo Pinto de Almeida[1664], um momento liderado por novos agentes e animado por dinâmicas internacionais, como adiante veremos. Por ora

---

[1660] O CCB deverá inaugurar no Outono de 2015 *Exposição do Mundo Português – Explicação de um Lugar*, mostra que pretende documentar a evolução daquela zona desde 1940 à actualidade.

[1661] O projecto dos arquitectos Vitorio Gregotti (Itália, n.1942) e Manuel Salgado (n.1944).

[1662] Além de *O Triunfo do Barroco*, foram inauguradas exposições individuais dos escultores Alberto Carneiro e Rui Chafes, do arquitecto Nuno Mateus / Atelier ARX Portugal e do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado.

[1663] "Centro de Exposições do CCB recebeu três milhões de visitantes em 14 anos", *Diário de Notícias*, 16/3/2007.

[1664] Ver Bernardo Pinto de ALMEIDA, *Transição – Ciclopes, Mutantes e Apocalípticos (a nova paisagem artística no final do século XX)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

sublinhe-se como essa actualidade coexistia com a re-projecção das Descobertas, numa espécie de imagem do País tão dúplice como as duas faces de Janus.

Para Washington, onde em 1991 começou a celebrar-se o quinto centenário da chegada de Colombo à América com uma grandiosa exposição na National Gallery of Art que reuniu quase 600 peças de 200 colecções de 33 países[1665], enviou-se uma selecção de obras-primas, entre os quais se destacavam os painéis de S.Vicente (numa altura em que os tesouros nacionais não estavam ainda protegidos por lei e podiam sair do País). Aos portugueses cabia, afinal, o capítulo inicial dessa narrativa apresentada em *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, um *blockbuster* que atraiu mais de 568 mil visitantes e que, apesar dos paradoxos que lhe apontaram[1666], reexaminou o impacto da colonização europeia nas Américas.

Abra-se aqui um parêntesis para referir que essa secção portuguesa de *Circa 1492* será ampliada, em 2007, pelo mesmo curador[1667] e com peças de outras colecções, para a exposição *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* organizada pela Smithsonian Institution de Washington. A crítica norte-americana vai então aplaudir um discurso expositivo que não só não apaga o lado mais sombrio da história das Descobertas como paralelamente o complementa com perspectivas artísticas actuais, entre as quais se incluem trabalhos de João Pedro Vale (n.1976) e do cineasta Pedro Costa (n.1959) que de modos distintos evocam legados culturais e sociais do império[1668]. Daí a dois anos, quando

---

[1665] Circa 1492 esteve patente em Washington de 12 de Outubro de 1991 a 12 de Janeiro de 1992.

[1666] Ver Michael KIMMELMAN, " 'Circa 1492': An Enourmous, Magnificent Muddle", in *The New York Times*, 20/10/1991- em linha: http://www.nytimes.com/1991/10/20/arts/art-view-circa-1492-an-enormous-magnificent-muddle.html [consultado a 6/2/2015].

[1667] Jay A. Levenson, historiador de arte especializado no período do Renascimento e director do Programa Internacional do MoMA-Museum of Modern Art de Nova Iorque, desde 1996. Levenson foi ainda o curador da exposição *The Age of the Baroque in Portugal*, apresentada na National Gallery of Art de Washington em 1993-94. Sobre as suas opções para *Encompassing the Globe*, ver, por exemplo, Mark JENKINS, "Portugal's Unending Sphere of Influence", *The Washington Post*, 20/7/2007 – em linha: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/19/AR2007071900610.html [acesso a 6/2/2015]. Ver também Amy CRAWFORD, "Global Empire. The curator of an ambitious new exhibition explains how Portugal brought the world together" – em linha: www.smithsonianmag.com/arts-culture-global-empire-155713710/?no-ist [acesso a 6/2/2015].

[1668] De João Pedro Vale apresentou-se *Bonfim* (2004), instalação-barco que evoca a raiz portuguesa do culto brasileiro ao Senhor do Bonfim e questiona, metaforicamente, os mitos e equívocos em torno da construção das identidades nacionais; de Pedro Costa exibiu-se *Juventude em Marcha* (2006), filme sobre a transição dos moradores de um bairro de lata para as novas casas de um bairro camarário e que, entre outros temas, alude à pobreza dos imigrantes das ex-colónias como reverso do sonho imperial. Dessa mostra complementar, *Encompassing the Globe,* fizeram ainda parte as obras *Okitimanaia Ogu*, do brasileiro Ernest Neto (n.1964); *Tilework with Horizontal Incision*, da

depois de passar por Bruxelas chegar a Lisboa, *Encompassing the Globe* apresentar-se-á como uma aposta do governo socialista no poder para revitalizar o Museu Nacional de Arte Antiga, terá um orçamento pródigo e algumas alterações ao nível das peças exibidas[1669]. Mas já não trará consigo esse complemento contemporâneo que lhe ampliava a reflexão.

Recuando ao início dos anos 90, o tal tempo de "suave exaltação" não foi, de todo, somente apanágio de Portugal. Como observou Sarmento de Matos:

> "(...) apesar do processo de integração europeia, não estamos, os europeus em geral, nada interessados na diluição de culturas. Pelo contrário, temos uma especial apetência para conhecermos a cultura dos outros, mas guardando bem a de cada um. A inevitável exaltação do que é comum parece gerar como contrabalanço a aguda consciência do que fez, e faz, a diferença."[1670]

As comemorações que então se iam organizando reflectiam o modo como as nações reivindicavam papéis históricos e reconfiguravam protagonismos, para se afirmarem política, económica e culturalmente. Assim sucedeu com as celebrações dos 500 anos da chegada de Colombo à América que se organizaram em Itália, Espanha e Estados Unidos, e nas quais Portugal marcou presença.

Em Génova, cidade italiana onde terá nascido o navegador, recuperou-se a zona do velho porto para acolher, segundo plano do arquitecto Renzo Piano (n.1937), a Exposição Internacional Especial que de 15 de Maio a 15 de Agosto de 1992 celebrou "Cristóvão Colombo, o Navio e o Mar". A cargo da CNCDP, a representação portuguesa instalou-se no antigo armazém que acolheu os países estrangeiros. O espaço nacional, com comissariado-geral de Vasco Graça Moura e traço da arquitecta Luísa Pacheco Marques, propunha em 600m^2 uma "experiência/percurso" dos Descobrimentos portugueses e da sua influência na Europa e no mundo, exibindo mapas, esculturas, mobiliário, ourivesaria, maquetes de navios, instrumentos náuticos, pinturas dos séculos XVI e XVII e arte Namban. Numa configuração cénica que ligava e separava os vários tempos tendo por ponto

---

também brasileira Adriana Varejão (n.1964) e *Hidden Pages, Stolen Bodies*, do angolano António Ole (n.1951). Ver "Portugal in the Contemporary World", June 24, 2007 – September 16, 2007 – em linha: http://www.si.edu/Exhibitions/Details/Portugal-in-the-Contemporary-World-1134 [acesso a 7/2/2015].

[1669] O orçamento para acolher *Encompassing the Globe* no MNAA rondou os 2,8 milhões de euros. Ver, por exemplo, Vanessa RATO, "Encompassing the Globe: Exposição da Smithsonian é hoje inaugurada em Lisboa", *Público*, 15/7/2009.

[1670] José Sarmento de MATOS, *op. cit*.

referencial uma semi-esfera armilar[1671], e que estruturou os conteúdos sob o lema "Uma aventura de séculos para inventar o futuro". Representação singela e digna, numa exposição que ficaria muito aquém das expectativas[1672] em termos de público.

Com as atenções centradas em Espanha – onde, tal como em 1929, Sevilha (com as celebrações de Colombo) volta a disputar protagonismos com Barcelona (que recebe os Jogos Olímpicos) mas também com Madrid (Capital Europeia da Cultura) -, é no vizinho ibérico que Portugal aposta. Assim o impõem interesses diplomáticos e o papel português na história dessas descobertas. Para mais, com a candidatura à organização da Expo'98 em Lisboa já em marcha, Sevilha será campo de estudo para o que de bom e de mau poderá servir de exemplo.

Última Exposição Universal do século XX, dada a desistência de Chicago para organizar no mesmo ano outro certame dedicado a Colombo, Sevilha'92 consegue reunir mais de 100 países e ambiciona atrair 20 milhões de visitantes. Chegará quase aos 42 milhões de entradas vendidas mas nunca se recuperarão as verbas gastas[1673] na transformação da simbólica ilha da Cartuja[1674], reconvertida para o efeito, e nas infraestruturas a que o evento serviu de pretexto (novo aeroporto, ferrovia de alta velocidade, auto-estradas, pontes, etc.). Terminada a festa o lugar ficará quase ao abandono, levando anos a recuperar uso e movimento com um parque de diversões e sedes de empresas. E disso se retirará importante lição para Lisboa.

Portugal, primeiro país estrangeiro convidado a participar, ocupa na Expo'92 uma área de 3.000m^2 em local privilegiado do recinto, no cruzamento do "Caminho dos Descobrimentos" com a "Avenida da Europa". Frente ao pavilhão espanhol, assume a diagonal a estes eixos para erguer um edifício com praça interior, ponto de encontro que pretende evocar o modo português de fazer cidades[1675].

[1671] Luísa P. MARQUES, "Génova 92 – Pavilhão Português", *Oceanos*, n.º 10, Abril 1992, pp.18-21.

[1672] Aguardavam-se quatro milhões de visitantes mas *Génova'92* registou menos de um milhão.

[1673] M.J.PEREIRA, "Las cifras del éxito", *ABC Sevilha*, 20/4/2012.

[1674] Aí se encontra o Mosteiro de Santa Maria de las Cuevas, construído no século XV por monges franciscanos, onde Cristóvão Colombo ficou instalado enquanto planeava a sua segunda viagem à América. O corpo do navegador genovês permaneceu sepultado na igreja do mosteiro durante 30 anos. Após a extinção das ordens religiosas em Espanha na década de 1830, o edifício entrou em ruína. Foi recuperado para a *Expo'92* e funcionou como Pavilhão Real, sede da organização do evento. Acolhe actualmente o Centro Andaluz de Arte Contemporânea.

[1675] Paulo NOGUEIRA, "Manuel Graça Dias: 'O nosso projecto é uma homenagem à forma portuguesa de construir cidades'", *Oceanos*, n.º , Março 1990, pp.22-24.

O pavilhão nacional, seleccionado em concurso público e assinado pela dupla de arquitectos Manuel Graça Dias (n.1953) e Egas José Vieira (n.1962), enfrenta a esquina com uma parede curva espelhada, branca e assimétrica, incompleta no topo (como o futuro), e coroada por letras escultóricas a formar a palavra Portugal. Num certame ainda marcado pelo experimentalismo arquitectónico pós-modernista, e onde não faltam conjugações insólitas e pastiches exóticos, as formas e volumes do pavilhão português jogam com sugestões de velas e fortalezas que se reconfiguram segundo os ângulos de visão. "Não [é] já uma presença formalizada e triste, nada de ensimesmamento; Portugal está aqui, tem oito séculos, como as letras do seu nome, e é das mais antigas nações da Europa"[1676], afirmarão os autores.

No interior, onde colaboradores vestidos com fatos de Ana Salazar prestam apoio aos visitantes, um percurso diagonal e ascendente traduz simbolicamente a mesma ideia de ancoragem, irreverência e abertura ao futuro. Propõe-se aí um *olhar cinematográfico*[1677] orientado por quatro exposições temáticas sobre a "A identidade portuguesa e as origens medievais da expansão", "Portugal e os Descobrimentos", "Portugal de hoje" e "A língua portuguesa". Num discurso expositivo actual, que conjuga painéis de imagem e material vídeo com peças museológicas ímpares – incluindo o anjo heráldico de Portugal proveniente do Museu Machado de Castro, em Coimbra, cartografia, material científico e "produção artística de todas as partes do mundo que atesta, de alguma forma, o contacto com os portugueses"[1678].

Paralelamente, oferece-se um vasto programa cultural que se estende a outras zonas do recinto e localidades vizinhas, e que inclui uma mostra de arte contemporânea promovida pela Fundação de Serralves[1679], debates e conferências, sessões de cinema e espectáculos de bailado, teatro, marionetas, música clássica, rock e pop. Nesse âmbito se apresenta em *tournée* o duplo álbum *Auto da Pimenta*, encomendado a Rui Veloso e Carlos Tê pela CNCDP, disco comemorativo dos

---

[1676] Ver memória descritiva em "Projectos Seleccionados / Pavilhão de Portugal na Expo'92" – em linha: http://www.contemporanea.com.pt/sevilha_06.html [acesso a 12/2/2015].

[1677] S.a., "Portugal na Expo'92", *Oceanos*, n.º 10, Abril 1992, pp.10-13.

[1678] *Ibidem*.

[1679] Com 25 obras de artistas portugueses e estrangeiros pertencentes ao acervo de Serralves e comissariada por Fernando Pernes, a exposição esteve patente no Pavilhão das Artes da *Expo'92* de 25 de Junho a 25 de Julho de 1992. Ver "La fundación Serralves expone sus fondos en el Pabellón de las Artes", *A.B.C. de Sevilla / Diário de la Expo*, 27/6/1992.

Descobrimentos que, com uma "visão de porão"[1680] que dá voz aos anónimos da história, questiona reflectidamente o projecto imperial e viria anos depois a ser considerado uma obra-prima do cancioneiro popular em língua portuguesa[1681].

A grande manifestação desse programa festivo é, porém, um cortejo que rivaliza em ambição e propósito com os desfiles que se encenavam na década de 1940. Preparado por uma equipa de historiadores, figurinistas, aderecistas e cenógrafos e com o apoio de várias instituições públicas e privadas, organiza-se uma "recriação fidedigna desse empreendimento grandioso" que foi a embaixada enviada pelo rei D.Manuel I ao Papa Leão X, em 1514, para mostrar a Roma as "primícias da Índia"[1682]. Com 500 figurantes vestidos *a rigor*, 80 cavalos, um elefante, uma onça, aves exóticas e outros animais, o desfile percorre a Expo de Sevilha a 3 de Outubro de 1992[1683], dia em que o evento bate o seu recorde de visitantes: mais de 629 mil, metade dos quais portugueses que aproveitaram o fim-de-semana prolongado[1684].

Muito haveria a dizer sobre os sucessos e fracassos da própria Expo'92, sobre o pavilhão nacional (onde haveria de instalar-se a Agência Andaluza de Energia[1685]), e sobretudo em relação a essa agenda portuguesa de eventos que quis ultrapassar as fronteiras do País "para abarcar a comunidade internacional lusófona e os povos que reconhecem no português a língua da sua pátria"[1686]. Não cabe fazê-lo aqui, mas sublinhe-se que por essa altura se esboça já a criação da CPLP e que é no mar que Portugal vai, no plano simbólico e com intenção programática no âmbito da CNCDP, (re)desenhar essas e outras pontes.

[1680] s.a., "Rui Veloso – Auto da Pimenta", *Oceanos*, n.º 9, Janeiro 1992, p.15.

[1681] Marcos Alexandre de MORAIS e Paula Cristina ROCHA, "As navegações portuguesas revisitadas por trovadores contemporâneos", *Intersemiose – Revista Digital*, ano III, n.º 5, Janeiro-Junho 2014, ed. Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose/ Universidade Federal de Pernambuco, Brasil – em linha: http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/08/14.pdf [acesso a 3/4/2015].

[1682] s.a., "Portugal na Expo'92", *Oceanos*, n.º 10, Abril 1992, pp.10-13.

[1683] "Portugal reproduce en la isla de la Cartuja un desfile del siglo XVI", *ABC Sevilha / Diário de la Expo*, 4/10/1992. Ver também "El primer ministro de Portugal condecoró a Cassinello com la 'Gran Cruz del Navegante'", *ABC Sevilha / Diário de la Expo*, 4/10/1992.

[1684] M.J.PEREIRA, "Las cifras del éxito", *ABC Sevilha*, 20/4/2012. Ver também M.J.C, S.R. e J.M "Según las previsiones, trescientos mil portugueses invadirán la Cartuja", *ABC Sevilha / Diário de la Expo*, 4/10/1992.

[1685] Alberto García REYES, "La mitad de los pabellones sigue en pié y solo cinco están sin uso", *ABC de Sevilla*, 20/4/2012.

[1686] s.a., "Portugal na Expo'92", *Oceanos*, n.º 10, Abril 1992, pp.10-13.

4.2.4 - O mar como espaço compensatório e as viagens comemorativas

A participação oficial até finais da década de 90 em eventos náuticos comemorativos, de grande impacto mediático, é exemplo dessa aproximação simultaneamente diplomática e de reforço de laços com os portugueses emigrados. Cabendo ao navio-escola *Sagres*[1687], com a efígie do Infante D.Henrique à proa e a Cruz de Cristo nas velas, a missão de embaixada flutuante.

Assim aconteceu na Grande Regata Colombo 92 que coincidiu com a Expo de Sevilha e coroou as celebrações do quinto centenário da chegada à América. Ligando Génova a Nova Iorque, essa regata teve co-organização portuguesa[1688], reuniu 300 veleiros de 40 países e atraiu centenas de milhares de pessoas aos portos de escala. Nessa histórica travessia do Atlântico Norte, entre navios de várias marinhas, participaram também as novas réplicas das três naus de Colombo, construídas em Espanha um século depois das que foram enviadas para a Exposição Colombiana de Chicago em 1893. Bem como a *Boa Esperança*, a réplica da caravela de Bartolomeu Dias que em 1988 navegara de Lisboa à África do Sul para assinalar os 500 anos da dobragem do Cabo, e que se juntou à Regata Colombo na etapa preliminar que largou do Tejo a 25 de Abril, em ambiente de festa popular[1689]. Daí partiu também a *Sagres,*

[1687] O atual veleiro *N.R.P. Sagres* está ao serviço da Marinha Portuguesa desde 1962 e opera como navio de instrução dos cadetes da Escola Naval. Integrou anteriormente as marinhas alemã (de 1937 até ao final da II Guerra Mundial, com o nome *Albert Leo Schlageter*) e brasileira (que em 1948 o recebeu como despojo de guerra, rebaptizando-o de *Guanabara*, e o vendeu a Portugal em 1961). *Sagres* havia já sido o nome de dois navios-escola portugueses, tendo o primeiro (uma corveta mista) servido entre 1884 e 1898 e o segundo (um veleiro alemão arrestado nos Açores durante a Grande Guerra) operado como tal entre 1924 e 1962. Ambos ostentavam a Cruz de Cristo nas velas, dando continuidade a uma tradição iniciada na época dos Descobrimentos. Sobre este assunto, ver António Manuel GONÇALVES, *Sagres: Construindo a Lenda*, Lisboa: Comissão Cultural da Marinha, 2008.

[1688] Co-organizada por Espanha, Portugal, Itália, Estados Unidos e Grã-Bretanha, a regata decorreu entre Abril e Agosto de 1992. Após duas etapas preliminares, com partida de Lisboa e Génova, a concentração de embarcações fez-se em Cádis, sul de Espanha. Seguiram-se escalas nas Ilhas Canárias e Porto Rico antes da chegada a Nova Iorque, onde se realizou um desfile naval a 4 de Julho, feriado nacional nos EUA (foi o maior evento náutico naquele país). Após escala noutros portos americanos, a Grande Regata Colombo 92 voltou a atravessar o Atlântico e terminou em Liverpool. Além de acolher uma das etapas, Portugal participou com três navios: o *N.R.P. Sagres* (navio-escola da Marinha Portuguesa), a caravela *Boa Esperança* (réplica construída pela Aporvela em 1988 para celebrar o quinto centenário da dobragem do Cabo Boa Esperança por Bartolomeu Dias) e o veleiro açoriano *Ohyesa*.

[1689] Com os navios abertos para visitas, a grande afluência de público nos dias que antecederam a partida gerou engarrafamentos rodoviários na zona ribeirinha de Lisboa, segundo noticiaram os jornais da época. A pretexto desta etapa preliminar foram organizadas várias actividades culturais e pedagógicas, de que são exemplo quatro exposições apresentadas junto à Gare Marítima de Alcântara (na gare: *Porto de Lisboa, Cais da Europa*, com os painéis de Almada, e *A cartografia portuguesa e a construção da imagem do mundo*; junto à doca: a mostra *Portugal na abertura do mundo*, promovida desde 1989 pela CNCDP e *Lisboa, o Tejo e a Navegação*). Foi ainda recriado,

levando a bordo até Cádis o Presidente da República, jornalistas e 46 estudantes portugueses e dos PALOP. Após um grandioso desfile naval em Nova Iorque, o navio rumaria sozinho a outros portos do Atlântico e do Pacífico, a tempo de participar no Festival Cabrilho dedicado pela comunidade portuguesa de S.Diego ao navegador português que em 1542 chegou à Califórnia[1690].

Em Abril de 1993 a *Sagres* voltaria ao mar para a viagem comemorativa dos 450 anos da chegada dos portugueses ao Japão, cumprindo uma rota diplomática e cultural[1691] que passou pelo Brasil e escalou, entre outros, os portos da Cidade do Cabo, Maputo, Colombo, Tanegashima e Nagasaki, onde de novo embarcaram o Presidente da República e vários jornalistas. Sendo Macau, Malaca, Cochim, Bombaim e Goa[1692] as etapas seguintes desse périplo evocativo das Descobertas e das suas memórias, que cruzando o Atlântico, o Índico, o Pacífico e o Mediterrâneo terminaria em Lisboa ao fim de quase dez meses[1693].

1994 é o ano em que porventura melhor se revela esse Portugal *bifronte* que vai galgando o presente mirando simultaneamente o passado e o futuro. Lisboa, primeira cidade portuguesa a acolher a Capital Europeia da Cultura[1694] e a beneficiar dos seus fundos comunitários, aposta então na recuperação de fachadas da Sétima

pela Associação Acordar História Adormecida, um mercado quinhentista destinado a crianças e conhecido como "Expo dos Pequeninos". Ver Melo e SOUSA, "Lisboa viu a 'Sagres' no seu Tejo", *Revista da Armada*, ano XXI, n.º 244, Junho de 1992, pp.17-20.

[1690] Sobre as escalas desta viagem e o programa do Festival Cabrilho, ver Monteiro COELHO, "O N.E. 'Sagres' no Pacífico e no Festival Cabrilho", *Revista da Armada*, ano XXI, n.º 248, Novembro 1992, pp.14-16.

[1691] Além de receber a bordo altas individualidades estrangeiras, entre as quais o Presidente moçambicano Joaquim Chissano e o príncipe herdeiro do Japão, Takamado, a *Sagres* foi acompanhada por exposições itinerantes sobre os Descobrimentos, cartografia e arquitectura, organizadas pela CNCDP.

[1692] Onde a *Sagres* já estivera em 1979 e 1984, durante duas viagens de circum-navegação. A escala em 1993, durante a época de Natal, foi a primeira desde a criação do Estado Autónomo de Goa (em 1987).

[1693] Com 34 mil milhas de extensão (cerca uma volta e meia ao mundo), esta missão de 294 dias decorreu de Abril de 1993 a Fevereiro de 1994 e demandou 24 portos de 13 países. Durante essas escalas a *Sagres* foi visitada por um total de 120 mil pessoas. Ver "Roteiro de uma longa viagem – X", *Revista da Armada*, ano XXIII, n.º 263, Março 1994, pp.17-20. As sínteses mensais dessa viagem foram publicadas na *Revista da Armada*, n.os 254 a 263.

[1694] Iniciativa da Comissão Europeia, as Capitais Europeias da Cultura tiveram início em 1985, em Atenas, visando promover a diversidade cultural e o sentimento de pertença dos cidadãos europeus, ao mesmo tempo que estimulam o crescimento económico e a regeneração das cidades que se candidatam à organização. Em Portugal já foram capitais europeias da cultura Lisboa (1994), Porto (2001) e Guimarães (2012).

Colina, na requalificação de museus e espaços culturais [1695] e nas propostas diversificadas de uma programação *non stop* para se afirmar internacionalmente sob o ponto de vista patrimonial, artístico e turístico. A refazer-se ainda do grande incêndio que seis anos antes ferira o Chiado, essa Lisboa de 1994 que se quer mostrar actualizada é também a Lisboa que celebra os 600 anos do Infante D.Henrique. Do Porto, terra natal do Infante, partirão os grandes veleiros para a regata Cutty Sark/Prince Henri Memorial [1696]. Mas é a capital que presta homenagem aos navegadores de outrora no Padrão dos Descobrimentos e que organiza no Tejo um desfile de marinhas de 14 países, exibindo duas novas fragatas Meko e a *Sagres*[1697].

O mar, que paradoxalmente os poderes da época descuram enquanto motor económico, vai-se tornando espaço compensatório para o imaginário do império perdido. E é nesse *topos expandido* que se fixa já o discurso identitário nacional.

No Verão de 1994, em pleno ciclo de comemorações, é no mar que historicamente se concretiza a única cláusula ainda por cumprir do Tratado de Tordesilhas: com seis navios das marinhas portuguesa, espanhola, brasileira, argentina, uruguaia e venezuelana a navegar sobre o chamado "meridiano de Tordesilhas", demarcando por fim essa linha longitudinal que 500 anos antes havia dividido entre as coroas de Portugal e Castela o novo mundo a explorar. Ao mar se farão mais tarde as regatas memoriais dos feitos de Gama (durante a Expo'98) e de Cabral (2000), e ao mar continuará a voltar o navio-escola para outras viagens[1698] de representação nacional. Sublinhe-se, no entanto, que essa *viragem* oceânica não teria

---

[1695] Caso do Museu Nacional de Arte Antiga, do Coliseu dos Recreios e, sobretudo, do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Museu do Chiado), encerrado em 1987 por degradação das instalações e reaberto em 1994 após obras de ampliação, requalificação e tratamento das colecções. Ver Alexandre POMAR, "Salvo pelo fogo" e "Ex-MNAC", *Expresso/Revista*, 5/7/1994, pp.24-27.

[1696] Realizada de 20 de Junho a 20 de Agosto, a Cutty Sark Tall Ships Race / Prince Henry Memorial teve participação de mais de uma centena de embarcações à vela (incluindo duas dezenas de veleiros históricos, entre os quais a *Sagres* e a *Boa Esperança*), e ligou Weymouth (Inglaterra), La Coruña (Espanha), Porto (de 2 a 7 de Agosto) e St.Malo (França). Recorde-se que Portugal está desde o primeiro momento ligado às Tall Ships Races - organizadas para manter viva a tradição dos grandes veleiros e dar treino de vela às novas gerações - tendo acolhido em 1956 a primeira edição da prova, que ligou Torbey, no Sul de Inglaterra, a Lisboa.

[1697] Realizado a 5 Junho de 1994, o desfile integrou vasos de guerra de Portugal, Egipto, Espanha, Dinamarca, Bélgica, Alemanha, Holanda, Noruega, Reino Unido, França, Grécia, Itália, Estados Unidos da América e África do Sul. Entre os 26 navios que participaram, nove dos quais portugueses, estavam as novas fragatas *Meko N.R.P. Vasco da Gama* e *N.R.P. Álvares Cabral* (que no início dos anos 90 equiparam a Marinha Portuguesa juntamente com o *N.R.P. Corte Real*), bem como o navio reabastecedor *Berrio* (recentemente integrado ao efectivo). Ver "Desfile Naval no Tejo evocou o Infante", *Revista da Armada*, ano XXIV, n.º 267, Julho 1994, pp.17-20.

[1698] Entre as quais se destaca a terceira viagem de circum-navegação feita por este navio, de 15 de Janeiro a 24 de Dezembro de 2010.

representação monumental correspondente, pelo menos nos moldes em que o conceito de *monumento* já então se colocava[1699].

De novo se lançara[1700], em 1988, concurso de arquitectura para valorizar o promontório de Sagres. O projecto vencedor, do arquitecto portuense João Carreira, contemplava duas vertentes: por um lado, intervenção e ampliação da zona edificada para criação de módulo de exposições, lojas e cafetaria, obra que apesar de contestada se faria na década seguinte; por outro, a *Via dos Descobridores,* corredor-monumento de seis metros de altura por 230 de comprido e decorado no interior dos muros com baixos-relevos alusivos aos feitos dos navegadores[1701], alvo de acesa controvérsia.

Com um grupo de historiadores a dar parecer negativo ao corredor "faraónico", os escultores anunciados pelo arquitecto a desmentirem o convite para a obra e os "tiques decorativistas" do monumento postos em causa, numa batalha de argumentos que envolveu a cúpula directiva da CNCDP[1702], o concurso foi suspenso e essa obra não se fez. Sobre as questões inerentes à problemática do que se entendia como monumento comemorativo, os paradoxos do projecto vencedor, o seu atropelo aos restauros das Comemorações Henriquinas e a transformação última de Sagres em pólo standardizado de turismo já muito, e bem, se escreveu[1703]. Mas não será de mais notar que, com tantas hesitações e recuos sobre aquela *paisagem cultural* [1704]

[1699] Ver José Guilherme ABREU, "Sagres' Saga. Monument and Landscape, or Landscape as Monument?", *CITAR – Journal of Science and Technology of the Arts*, Porto: Portuguese Catholic University, vol. 4, n.º 1, 2012, pp.11-25 – em linha: http://artes.ucp.pt/citarj/issue/view/4/showToc [acesso a 11/2/2014].

[1700] A cargo do Instituto Português do Património Cultural (IPPC) e da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP).

[1701] Alexandre POMAR, "O muro de Sagres", *Expresso*, 8/9/1990 – compilado em "Dossier de Imprensa", *Oceanos*, n.º 5, Novembro 1990, p.46.

[1702] Ver Alexandre POMAR, *ibidem*. Ver também João PINHARANDA, "O outro muro...", *Público*, 25/9/1990. Ver ainda José Manuel PEDREIRINHO, "Sagres: Será desta?", *Jornal de Letras*, 18/9/1990 - compilados *in* "Dossier de Imprensa", *Oceanos*, n.º 5, Novembro 1990, pp.46-47.

[1703] Ver José Guilherme ABREU, *op. cit*. Para uma análise aprofundada deste assunto, ver José Guilherme ABREU, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, texto policopiado, tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2006, pp.667-736.

[1704] Conceito aqui usado em sentido lato, tal como vertido pelo Conselho da Europa em 2000 na Convenção Europeia da Paisagem e aprovado pelo Governo português em 2005: Ou seja, a "Paisagem" como "uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo carácter resulta da acção e da interacção de factores naturais e ou humanos" e que juridicamente se reconhece como "uma componente essencial do ambiente humano, uma expressão da diversidade do seu património comum cultural e natural e base da sua identidade". Ver José Guilherme Abreu, "Sagres' Saga. Monument and Landscape, or Landscape as Monument?", in *CITAR – Journal of*

particular, ela se tornou a única monumentalização possível para dar ali visibilidade ao fantasma do Infante. Sacralizando-se ainda mais o mito.

Curiosamente, ou talvez não, ao mesmo tempo que se reforçava no plano do imaginário o início do império em Sagres criava-se em Belém, através de um monumentos aos mortos, uma imagem possível para o seu fim.

4.2.5 - O monumento nacional aos Combatentes do Ultramar

Ao contrário do que fora sucedendo em muitas cidades e vilas do País, que a partir de 1964[1705] começaram a erguer memoriais aos combatentes do ultramar e multiplicaram as homenagens aos filhos da terra já após a revolução[1706], Lisboa, a capital de onde partiram os contingentes e onde chegaram os corpos, não tinha qualquer monumento nacional que o evocasse. Já vimos que durante o Estado Novo o *apagamento* oficial da guerra confinara quase o tema às cerimónias do 10 de Julho e às honras ao Soldado Desconhecido, e que depois do 25 de Abril e da descolonização que se fez havia feridas profundas por cicatrizar. Em todo o caso, em face da pronta, e justa, construção um pouco por todo o território de monumentos à revolução[1707], à luta anti-fascista, aos prisioneiros políticos ou aos mortos do Tarrafal[1708], será relevante observar que se pretendeu superar os muitos traumas dessa guerra evitando-se, durante anos a fio, dar-lhes oficialmente uma forma.

Science and Technology of the Arts, Porto: Portuguese Catholic University, vol. 4, n.º 1, 2012, pp.11-25 – em linha: http://artes.ucp.pt/citarj/issue/view/4/showToc [acesso a 11/2/2014].

[1705] O Monumento aos Combatentes de Sousel, um singelo padrão de pedra com inscrições evocativas, terá sido o primeiro a ser inaugurado, na Páscoa de 1964. Antes da revolução foram erguidos outros memoriais congéneres, designadamente na Marinha Grande e em Leiria (1965 e 1966, ambos assinados pelo escultor Joaquim Correia), Vila Chã da Beira (1966), Tancos (1968), Fânzeres (1971), Coimbra (1971), Cascais (1972), Carnaxide (1972), Maiorga (1973), Azambuja (1973) e Rodrigos (1974). Ver *Monumentos aos Combatentes da Grande Guerra e do Ultramar*, ed.Liga dos Combatentes, Lisboa: ACD Print, 2013.

[1706] Segundo dados actualizados da Liga dos Combatentes, entre 1974 e 2004 ergueram-se 52 memoriais. De 2004 a 2010 construíram-se, por vontade popular, municipal e dos ex-combatentes, mais 82 memoriais - em linha: http://ultramar.terraweb.biz/03Memoriais/Memoriais_Compromisso-da_Liga-dos-Combatentes.jpg [acesso a 13/2/2014].

[1707] Curiosamente, o primeiro monumento à revolução de 25 de Abril resultou da apropriação popular do *Monumento aos Heróis da Guerra do Ultramar*, em Pombal, cuja inauguração pelo Presidente da República Américo Thomaz estava agendada para 10 de Junho de 1974. Ver José Guilherme ABREU, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, [texto policopiado], pp.583-584.

[1708] *Idem*, *ibidem*, pp.583-652 (listagem em nota na p.617).

Claro que esse tempo é relativo se pensarmos que os franceses demoraram 40 anos a representar oficialmente em Paris[1709] o fim do seu império colonial, e que o *Mémorial National de la Guerre d'Algérie et des Combats du Maroc et de la Tunisie* está longe de reunir consenso. Assinado pelo artista francês Gérard Collin-Thiébaut (n.1949) e inaugurado em Dezembro de 2002 na Promenade du Quay Branly, perto da Torre Eiffel, o discreto monumento que faz desfilar em três colunas electrónicas de quase seis metros de altura os nomes dos "combatentes mortos pela França" tem, na sua origem, uma declarada intenção "patriótica", emocional e pedagógica[1710]. Conhecidas as tensões políticas de alto nível entre ex-colonizador e ex-colonizados (sobretudo entre França e a Argélia) e a complexa *guerra de memórias* no seio da sociedade francesa[1711], tornam-se compreensíveis quer as razões da demora quer as sucessivas intervenções no monumento[1712] e até a construção de outro[1713] em Paris.

[1709] Na realidade existe um monumento anterior, o *Monument aux Victimes des Conflits d'Afrique du Nord 1952-62*, dedicado a militares e civis e da autoria do escultor francês Eugène Dodeigne (n.1929), inaugurado a 11 de Novembro de 1996 no Parc de la Butte du Chapeau Rouge, no 19.º Bairro de Paris. Porém, é uma modesta escultura de figuração abstracizante e tem pouca visibilidade.

[1710] Segundo a "nota de intenção do artista": "Les monuments aux morts sont des relais du souvenir et en un siècle leurs formes sont rentrées dans notre mémoire collective: témoins de l'histoire, ils se dressent silencieux dans chaque commune, érigés en hommage à ceux qui ont fait le sacrifice de leur vie, donnant ainsi un sens à la mort et entretenant le souvenir. Ils s'élèvent le plus souvent vers le ciel, quelle que soit leur forme, marqués de listes de noms. Le regard se fait de bas en haut, mais la lecture de haut en bas. J'ai désiré pour ce projet répondre à ce réflexe d'identification, en conservant ce regard de bas en haut, par la colonne, mais également pour la lecture moderne, en tentant d'interpeller un public mosaïque où se mêlent les promeneurs, les passants réguliers, les touristes, etc. Il s'agit, par ce projet, d'être là pour les personnes concernées, mais aussi de happer tout passant, engoncé dans ses pensées quotidiennes, et de provoquer une émotion, par cette espèce d'arrêt sur image, leur rappelant le sacrifice de ces jeunes vies à des fins patriotiques; et pour ce faire, il n'y a que les moyens adaptés à notre temps. C'est tout cet ensemble qui en fera un mémorial du troisième millénaire. Ce mémorial sera constitué d'un espace virtuel uniquement marqué au sol, que l'on traversera, ou que l'on longera, sans changer sa course, et, au fond, contre les platanes, de trois colonnes alignées de section carrée (5,846 m de haut x 0,60 m de côté), séparées chacune de deux mètres, moulées en béton dans la teinte de celle de la pierre calcaire de Paris. Sur la face avant de chaque colonne, un afficheur électronique littéral, enchâssé sur toute sa hauteur, permettra de faire défiler, en continu, les prénoms et noms des soldats et supplétifs morts pour la France, année par année, et par ordre alphabétique (…). Les noms sortiront de terre, pour aller s'éteindre dans le ciel (…). Les côtés externes des colonnes des extrémités, côté gauche de la colonne de gauche pour les passants venant de l'est, et côté droit de la colonne de droite pour ceux venant de l'ouest, seront marqués en creux (un peu comme de l'intaille) 'Mémorial National de la Guerre d'Algérie et des Combats du Maroc et de la Tunisie', se jouant de la lumière du soleil levant le matin, du soleil couchant le soir, et la nuit de la lumière frisante de spots placés dans le sol de part et d'autre de chaque colonne. Tout en étant discrètes, ces colonnes, le soir, seront visibles des sites environnants (…)" – em linha: http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/memorial-national-de-la-guerre-dalgerie-et-des-combats-du-maroc-et-de-la-tunisie [acesso a 16/9/2014].

[1711] Recorde-se que não existe sequer consenso em França sobre a data do fim da guerra na Argélia. Sobre a "guerra de memórias" ver Benjamin STORA, *La Guerre des Mémoires – La France face à son passé colonial* [entretiens avec Thierry Leclère], La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2007; e Benjamin STORA, *Le Transfert d'une Mémoire – De "l'Algérie Française" au racisme anti-arabe*,

Sem nos determos em apreciações estéticas, conceitos e comparações que levariam longe a discussão sobre políticas de memória e práticas artísticas, não podemos deixar de notar que o *Vietnam Veterans Memorial*, paradigmático projecto da arquitecta Maya Lin (EUA, 1959), foi inaugurado em Washington em finais de 1982, sete anos[1714] após o fim da Guerra do Vietname. Uma fenda escavada em V que faz sair da terra um muro negro polido com mais de 58 mil nomes, criando um espaço contemplativo e emocional que cruza formalmente a tradição nominativa dos memoriais da Grande Guerra com as práticas artísticas da *land art* e da arquitectura paisagista [1715] . Um memorial às perdas, anti-heróico [1716] , polémico, icónico, extraordinário, que alteraria o horizonte conceptual, e até a pertinência, deste género de tributos.

Paris: La Découverte, 1999. Ver também Eric SAVARESE, *Algérie, La Guerre des Mémoires*, Paris: Non Lieu, 2007. Ver ainda Michèle BAUSSANT, "Ni mémoire, ni oubli. La France à l'épreuve de son histoire coloniale. L'éxemple des Pieds-Noirs er des harkis"), *Du Vrai au Juste: La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli*, dir. Michèle Baussant, Québec: Presses de l'Université Laval, 2006, pp.165-194.

[1712] Inicialmente dedicado aos combatentes franceses e *harkis* (muçulmanos argelinos ao serviço de França) que morreram, o memorial listava os nomes de 23 mil mortos (de um total de cerca de 30 mil baixas, por não terem sido identificados os restantes corpos). Em 2010 foram acrescentados uma placa evocativa e os nomes das vítimas civis mortas durante uma manifestação extremista em Argel, em Março de 1962. Em 2012 nova placa e novos nomes foram incluídos no monumento, desta feita para recordar os quase 1600 civis desaparecidos após o cessar-fogo. Estes acrescentos têm provocado o repúdio de vários grupos, tanto de veteranos como de civis.

[1713] Referimo-nos ao memorial existente no Cemitério de Père-Lachaise, iniciativa do então Presidente da Câmara de Paris, o socialista Bertrand Delanoe, inaugurado a 3/2/2003 e em honra dos cerca de 750 militares parisienses mortos ou desaparecidos nas guerras coloniais francesas de 1952-62. Refira-se ainda que a capital francesa tem, de alguns anos a esta parte, incluído na sua toponímia datas e figuras relacionadas com estas guerras coloniais.

[1714] Anunciado em Maio de 1979 por uma associação privada e financiado através de angariação de fundos. Entre as cerca de 1400 propostas candidatas destacou-se a de Maya Ying Lin, descendente de emigrantes chineses e então uma jovem estudante de Arquitectura em Yale. Eleito em Maio de 1981 por unanimidade do júri, o projecto gerou grande polémica, nomeadamente entre os veteranos e a classe política, mas foi inaugurado praticamente sem alterações a 13 de Novembro de 1982. Sobre a concepção do monumento, ver Maya LIN, "Making the Memorial", *The New York Review of Books*, 2/11/2000 – em linha: http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/nov/02/making-the-memorial/ [acesso a 14/9/2014]. Ver também Denise Kersten WILLS, "The Vietnam Memorial's History", *The Washingtonian*, 1/11/2007 – em linha: http://www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/ [acesso 14/9/2014].

[1715] Ver Maya LIN, *op. cit*.

[1716] Segundo W.J.T.Mitchell, parte do poder associado a este memorial resultará justamente de violar e inverter as convenções do monumental em matéria de expressão e repressão da violência na esfera pública. Por outro lado, esta cicatriz "provoca uma série indefinida de narrativas e contra-narrativas", o que reinscreve a um nível mais subtil as valências simbólica destes memoriais. Ver W.J.T MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pp.379-384.

Dois anos depois da inauguração do memorial de Washington, em 1984 surgiria em Portugal a ideia[1717] de um monumento nacional aos combatentes do ultramar. O projecto é moroso e, como seria de esperar, polémico. Auscultadas e reunidas várias associações, em 1987 são instituídas as comissões encarregues da angariação de fundos, do concurso público e da construção[1718]. O espaço sugerido pelos veteranos, colado ao Forte do Bom Sucesso e a dois passos da Torre de Belém, obtém parecer positivo das entidades competentes mas só em 1990 a decisão é oficializada pelo Ministério da Defesa. Prevendo-se adicionalmente a abertura de um Museu do Combatente, o que só acontecerá em 2003.

Lançado em Março de 1991 o concurso de arquitectura para o monumento, entre as 19 propostas candidatas o júri[1719] elege então a da equipa coordenada pelo arquitecto portuense Francisco Guedes de Carvalho (1945-2013), que a par de outros arquitectos e engenheiros conta com a colaboração do escultor João Antero de Almeida (n.1949). De "grande pureza formal e simbólica", o projecto vencedor – que custará quase 96 mil e 600 contos[1720] - traduz uma intenção conciliadora, como o sublinham os próprios autores na memória descritiva:

> "A proposta de Monumento apresenta um carácter 'unitário', na intenção de favorecer ou de poder contribuir para a unificação de todos os povos envolvidos na guerra do Ultramar, sem constrangimentos, nem ressentimentos, mas no reconhecimento vivo da realidade histórica e cultural que, em conjunto, constituímos no mundo."[1721]

[1717] Em Guimarães, no seio da Associação dos Ex-Combatentes do Ultramar (mais tarde, Associação Nacional dos Combatentes do Ultramar). Ver Barroso da FONTE, "Monumento aos Combatentes do Ultramar – até a ideia lhe querem fanar" – em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 12/9/2014].

[1718] Referimo-nos à Comissão Executiva e à Comissão Técnica. A primeira liderada pelo Presidente da Liga dos Combatentes e composta por oito instituições, alinhadas segundo a data de fundação: Sociedade Histórica da Independência de Portugal (1861), Sociedade de Geografia de Lisboa (1875), Liga dos Combatentes (1924), Associação de Deficientes das Forças Armadas (1974), Associação de Comandos (1975), Associação dos Especialistas da Força Aérea Portuguesa (1977), Associação dos Ex-Combatentes do Ultramar (1982) e Associação Força Aérea Portuguesa (1983).

[1719] Formado por representantes da Comissão Executiva do monumento, SNBA, Faculdade de Arquitectura de Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, Administração do Porto de Lisboa e Associação dos Arquitectos Portugueses - em linha: http://www.ligacombatentes.org.pt/museus/museu_do_combatente [acesso a 16/5/2014]. Ver ainda: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar_ReptoAntonioAlmeida.htm [acesso a 16/5/2014].

[1720] Para os quais terão contribuído com cerca de 8.840 contos o Ministério da Defesa, algumas câmaras municipais e juntas de freguesia, empresas e cidadãos individuais. Ver Barroso da FONTE, "Monumento nacional aos Combatentes do Ultramar"- em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar_aideiadaconstrucao.htm [acesso a 16/5/2014].

[1721] Texto reproduzido numa placa colocada junto ao monumento.

Em forma de pórtico triangular de grandes dimensões que se ergue a meio de um espelho de água azul, o monumento pretendia-se consensual, quer no plano dos valores que representa quer no plano escultórico e arquitectónico. O que implicava, segundo os autores, a redução ao mínimo dos elementos que o compõem:

> "O tratamento escultórico da face frontal do monumento pretende humanizar a frieza da sua geometria, e criar um ponto de chamada mais forte, no centro, onde é colocada a Chama da Pátria.
> Na água do lago, que simboliza o afastamento ou a distância a que os combatentes se encontraram, podem ser criados pontos de movimento e de som que emprestem vida ao Monumento e um ruído repousante à sua volta.
> A pedra destinada a homenagens contém, apenas, a inscrição 'Aos Combatentes do Ultramar'."[1722]

A simplicidade formal é respeitada. Mas não refreia os ânimos que contra e a favor da obra se levantam, deixando ver até que ponto essa guerra, para lá dos traumas a superar, se revivificara como campo de batalha ideológico. Antes e depois haverá quem defenda o monumento como reparação de uma dívida de honra para com os que foram enviados para o Ultramar; quem veja nele a apologia da guerra colonial e da ditadura; quem argumente que se deveria erguer também um monumento aos civis portugueses, brancos e negros; quem insista na clarificação entre "heróis" e "traidores", entre os que foram e viram e os que nunca lá estiveram; quem acuse "a colonização' mental e mediática" que após o 25 de Abril potenciou o "complexo de culpa" em relação a tudo quanto se fez nas colónias, e até quem critique tal obra quando Lisboa não tinha feito ainda um monumento à revolução[1723].

Quando o *Monumento aos Combatentes do Ultramar* é finalmente inaugurado, a 15 de Janeiro de 1994, a tensão está no auge. E a cerimónia, que reúne as mais altas figuras civis e militares do Estado, embaixadores dos novos países independentes e alguns milhares de ex-combatentes, acaba entre aplausos e insultos ao Presidente da

---

[1722] *Ibidem*.

[1723] Ver Nuno Cardoso da SILVA, "O monumento", *O Primeiro de Janeiro*, 14/5/1993; Ana Maria Aguiar MACEDO, "Um monumento aos combatentes da guerra do ultramar?", *A Voz de Trás-os-Montes*, 17/6/1993; Barroso da FONTE, "Construam – sim- dois monumentos mas aos heróis e não aos cobardes", *A Voz de Trás-os-Montes*, 24/6/1993; Jaime Nogueira PINTO, "Combatentes do Ultramar", *Semanário*, 8/4/1994 – artigos em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 17/5/2014]. Ver também Pedro BRANDÃO, "Defesa da Arquitectura em Sagres", *Architécti*, n.º25, Setembro de 1994, *apud* José Guilherme ABREU, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*, *op. cit.,* pp.732-733.

República, Mário Soares[1724]. Um conhecido jornalista, lançando críticas à esquerda e à direita, sintetizará em crónica que "o monumento é feio, a inauguração foi uma vergonha pública, mas a causa era justa. Um país que não sabe homenagear os que morreram a defendê-lo é um país sem dignidade"[1725]. Um historiador e (então) deputado lembrará ainda que "a melhor maneira de 'normalizar' um acontecimento do passado que divide o presente é estudá-lo historicamente", pois "como em todas as causas que dividiram os homens há razões para os dois lados"[1726]. Seja como for, o monumento demorara uma década a passar da ideia à pedra e ainda será alvo de acrescentos que reacendem a discussão.

Ao contrário do monumento de Washington, no de Lisboa havia apenas uma estela com a inscrição "Aos Combatentes do Ultramar". O anteprojecto previa já um lapidário nominal nas paredes exteriores do forte, a contornar o pórtico e a Chama da Pátria. Por razões de tutela e de falta de cabimentação orçamental[1727] só em 1999, com a entrega do Forte do Bom Sucesso à Liga dos Combatentes, essa segunda fase pôde avançar. Anunciada pelo então ministro da Defesa, José Veiga Simão (1929-2014), como "homenagem silenciosa, certa em tempo certo, (...) que vai ao encontro da memória de milhares de soldados que não podem, por honra nossa, ser sujeitos ao esquecimento determinado por intolerável decisão"[1728], a colocação das lápides ficaria concluída ainda em 1999.

É certo que desde a sua consagração que o *Monumento aos Combatentes do Ultramar* se tornara palco, a cada 10 de Junho, das cerimónias de culto aos mortos promovidas pelos veteranos. Mas como admitiu o Presidente da República Jorge Sampaio (n.1939) aquando da inauguração do lapidário a 5 de Fevereiro de 2000, "estava por prestar a homenagem devida àqueles que morreram lutando sob o

---

[1724] Ver "Discórdia monumental", Público, [recorte sem data] – em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 17/5/2014].

[1725] Miguel Sousa TAVARES, "Quatro Causas Perdidas", *Público*, [recorte sem data] – em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 17/5/2014].

[1726] José Pacheco PEREIRA, "O discurso sobre a 'guerra colonial'", *Público*, *[recorte sem data]* – em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 17/5/2014].

[1727] Até então sob tutela do Exército Português, a manutenção e gestão do Forte do Bom Sucesso foi atribuída à Liga dos Combatentes por Despacho do Ministério da Defesa. Ver "Àcerca do Memorial Nacional Lapidar e Nominal" - em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 17/5/2014].

[1728] *Ibidem*.

Estandarte de Portugal. Era tempo de o fazer"[1729]. Sublinhando que "para amar" o País os portugueses "têm que o conhecer", tanto no seu território como na sua História de oito séculos que diversas interpretações suscita, Sampaio lembrou que "a vitalidade histórica de um povo reside na sua capacidade de compreender essa diversidade e, ao debatê-la, não fazer dela um território de desencontros e de rupturas com a própria história"[1730]. O tom foi conciliador, mas o Presidente e a cerimónia seriam mais uma vez criticados[1731]. O lapidário do *Monumento aos Combatentes do Ultramar* ostenta apenas os nomes dos combatentes gravados por ano, ordem alfabética e posto militar, dando assim testemunho da extensão das baixas mas também da sua correspondência a pessoas reais. Ao percorrer o corredor entre as lápides e o lago, o visitante vê desfilar esses nomes dos quatro cantos do antigo império, que assim transformam uma experiência sensorial em emocional.

Essa visibilidade pública permanente, a que sentinelas em guarda conferem reconhecimento, distingue actualmente 9273 mortos - sem contar com os nomes dos militares voluntários que pereceram em missões de paz de tempos mais recentes, e cuja estela memorial, entretanto ali anexada, gerou grande controvérsia. Calcula-se que permaneçam ainda omissos outros 1392 nomes[1732]. Para o que aqui nos move, e apesar das disputas ideológicas que possam subsistir, importa salientar que o carácter nominal ampliou o alcance do monumento. Pelo que será de questionar se a pouca atenção que a historiografia lhe tem dado se deverá, porventura, mais ao peso dos discursos que origina do que à função que cumpre. Uma interrogação válida, se considerarmos que, ao inscrever no território da ex-metrópole o fim do império português, o *Monumento aos Combatentes do Ultramar* dá expressão ao trauma da guerra e integra-o (mesmo que com feridas e fragilidades a superar) numa dimensão que permite pensá-lo já enquanto objecto histórico.

Enquanto *lugar de memória*, e se encarado de um ponto de vista semiológico, as suas características colocam-no entre o monumento *cívico* de Washington e o

---

[1729] "5 de Fevereiro de 2000 - Discurso do Doutor Jorge Sampaio na cerimónia de homenagem aos militares falecidos ao serviço de Portugal" – em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 17/5/2014].

[1730] *Idem*, *ibidem*.

[1731] João Carlos Abreu dos SANTOS, "Continuar Portugal", *O Diabo*, 22/2/2000 – em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm [acesso a 17/5/2014].

[1732] Segundo listagem mantida pelos ex-combatentes, actualizada a 15/7/2015 e disponível em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar_Omissos_NOV2008.htm [acesso a 3/8/2015].

monumento *patriótico* de Paris, se quisermos utilizar as grandes tipologias definidas por Antoine Prost no seu estudo sobre o culto francês aos mortos da Grande Guerra[1733]. Despojado, laico, nominativo, o monumento de Belém é um espaço simbólico de *reconhecimento* que potencia o encontro, não só porque coloca em relação dimensões individuais e colectivas da memória mas também, ou sobretudo, porque possibilita a partilha e transferência de uma memória *multidireccional* entre Portugal e as ex-colónias. Uma intenção que se traduz no modo como aquele espaço foi arquitectonicamente pensado - articulando enquadramento histórico, depuramento formal e iconográfico, e uma escala simultaneamente monumental e humana -, de forma a potenciar ali a intersecção de vários tempos e (re)leituras. Goste-se ou não da solução formal do monumento.

4.3 – Expo'98: entre o mar e as arquitecturas para uma nova imagética

Será através da Arquitectura, coadjuvada pela engenharia e pelo urbanismo, que o Portugal dos anos 90 vai acelerar a actualização da sua imagem e proceder a um *deslocamento* da imagética nacional para construções icónicas, cuja ligação ao passado ultramarino se fará já quase só por via de um imaginário diluído.

Como corolário do ciclo comemorativo dos Descobrimentos e sua vertente mais marcante, a Exposição Internacional Especializada de Lisboa[1734], realizada em 1998, funcionará então como terreno favorável a esse processo. Como atrás se referiu, a relação dessa exposição com os imaginários do Portugal contemporâneo foi já objecto de uma tese[1735], e vários outros estudos específicos (da arquitectura e

[1733] O autor distingue quatro tipos de monumentos aos mortos de guerra: os *cívicos* (despojados, apenas com inscrições nominais, erigidos segundo princípios republicanos e laicos); os *patriótico--republicanos* (com iconografia e inscrições de cariz heróico e nacionalista); os *funerário-patrióticos* (glorificam o sacrifício, incluem iconografia religiosa e encontram-se sobretudo em cemitérios ou perto de igrejas), e os monumentos puramente *funerários* (sublinham a dimensão da dor através das inscrições e/ou de representações como o soldado caído ou a *mater dolorosa*; nesta categoria se incluem ainda os monumentos que apelam ao pacifismo, muito raros). Ver Antoine PROST, "Les Monuments aux Morts. Cult républicain? Culte civique? Culte patriotique?", *Les Lieux de Mémoire, Vol. I – La République*, (dir.Pierre NORA), Paris: Gallimard, 1984, pp.195-225.

[1734] Embora seja frequentemente indicada como *Exposição Mundial de Lisboa* (incluindo nos catálogos dos pavilhões temáticos, editados na altura), a *Expo'98* está classificada pelo BIE como "Exposição Internacional Especializada", pelo que adoptamos aqui essa designação. Para detalhes sobre a candidatura, ver *Documentos para a História da Expo'98 (1989-1992)*, dir. João Paulo Velez, Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 1999.

[1735] Claudino FERREIRA, *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo* [texto policopiado], tese de doutoramento em Sociologia do Desenvolvimento e da Transformação Social apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2006.

urbanismo à imagem mediática e impactos culturais)[1736] cedo lhe foram dedicados. De resto, seriam numerosas as edições promovidas e lançadas no âmbito da própria exposição, incluindo em jeito de balanço celebratório[1737].

A Expo'98, primeiro e único certame do género organizado em Portugal, foi um mega-evento[1738]. Um *fenómeno social total* que atravessou as dimensões urbanística, política, económica, tecnológica, turística, ambiental, científica, pedagógica, cultural, desportiva, dos lazeres e ritual[1739], e que importaria reanalisar hoje noutros moldes. Não sendo esse o propósito deste trabalho, centremo-nos pois no *deslocamento* da imagética nacional e na *diluição* do imaginário do império.

Antes de mais, recorde-se que embora os 500 anos da viagem de Vasco da Gama à Índia tenham sido o pretexto, a evocação do navegador que a exposição legou a Lisboa traduziu-se no baptismo de uma nova ponte sobre o Tejo (à época a maior da Europa), de um centro comercial e de uma torre panorâmica com 140 metros de altura. Ou seja, a comemoração desse quinto centenário acabou por se diluir no programa da Expo, como criticaram alguns e como reconheceria no final Vasco Graça Moura, um dos "pais" da ideia[1740] e à época já ex-Comissário-Geral da CNCDP:

> "É certo que podemos interrogar-nos sobre se foi alcançado um êxito a que possa chamar-se propriamente 'comemorativo'. Descontados o pretexto e alguns baptismos de circunstância, como o nome da ponte [a Vasco da Gama, inaugurada em Março de 1998] a este respeito pouco mais ficará na memória dos portugueses e dos estrangeiros. A peculiar relação entre cultura, história e identidade próprias no seu confronto crítico, positivo e negativo, com outras áreas do globo, não teve uma expressão muito marcante, ao contrário do que aconteceu em 1992 em torno da figura

[1736] Ver por exemplo Vítor Matias FERREIRA e Francesco INDOVINA (coord.), *A Cidade da Expo'98*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 1999; e ver Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA (coord.), *Impactos Culturais da* Expo'98, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

[1737] João Paulo VELEZ, *Expo'98: História de um Território Reinventado*, Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 2008.

[1738] Por mega-eventos entendem-se acontecimentos extraordinários que reaparecem em diferentes épocas e contextos sociais, caracterizados pela aglomeração social, interacção e exuberância simbólica, dos quais as exposições internacionais serão os exemplos mais multidimensionais pelas dinâmicas culturais da actualidade em que se inscrevem. Ver Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA (coord.), *Impactos Culturais da* Expo'98, pp.17-26.

[1739] Tal como elencado por Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA (coord.), *op. cit*., pp.29-42 e seguintes.

[1740] A ideia de organizar em Lisboa uma Exposição Internacional terá surgido em 1989, no decurso de uma conversa entre Vasco Graça Moura e António Mega Ferreira.

de Colombo e da construção da realidade ibero-americana. A nota a reter da Expo'98 neste aspecto, seria antes a de que o país 'naufragou'."[1741]

Em bom rigor, já em 1990 se escrevia na revista *Oceanos* que a intenção não era celebrar Gama mas o que a viagem de Gama significou - "na abertura do diálogo entre Ocidente e Oriente" e "no alargamento da esfera de influência da civilização europeia", aproveitando-se o ensejo da festa para demonstrar as "capacidades de iniciativa, organização e gestão de Portugal à beira do século XXI"[1742].

As expos, como se reconhecia nesse artigo, são "operações de propaganda nacional"[1743]. E ao país - que se preparava para acolher a presidência do Conselho da CE, ambicionava lugar no Conselho de Segurança da ONU[1744] e haveria de integrar o núcleo fundador da moeda única europeia -, interessava promover uma imagem de modernidade e diálogo que o projectasse no futuro. A aposta vai recair no mar, tema de vasto alcance simbólico e pragmático:

> "No plano nacional, o tema dos oceanos está no centro da vida económica, social e cultural dos portugueses. Portugal tem mais de metade das suas fronteiras com o oceano; é a fronteira da Europa com o Atlântico; ao longo da sua história o país contribuiu para a expansão da cultura e das civilizações europeias através dos mares.
> Uma parte não desprezível dos seus recursos vem do mar, e a sua situação geográfica faz dele um dos países europeus de maior zona económica exclusiva.
> Além disso, o país é o pólo linguístico de um espaço de 200 milhões de pessoas que habitam nas costas do Atlântico, do Oceano Índico e dos mares da China. A participação [na Expo'98] de países como o Brasil, Angola, Moçambique, Guiné--Bissau, cabo Verde e S.Tomé e Príncipe deveria ser alcançada no âmbito dos interesses comuns e dos laços linguísticos e culturais que unem os países de língua portuguesa."[1745]

O mar funcionará então como síntese, elo e lastro dessa gigantesca operação multiprogramática, que assume como objectivos o reposicionamento do País no novo contexto europeu, a reafirmação de uma vocação nacional, a renovação urbana, a comemoração dos Descobrimentos, o estímulo económico e a promoção turística[1746] - assim o diz o grupo de trabalho encarregue de planear e candidatar ao BIE a Expo'98,

---

[1741] Vasco Graça Moura, "Portugal e a Expo'98", *Diário de Notícias* 30/9/98, *apud* Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA (coord.), *op. cit*., pp.214-215.
[1742] s.a., "Expo'98: Todo o mundo em Lisboa", *Oceanos*, n.º 3, Março 1990, pp.31-34.
[1743] *Idem*.
[1744] Como membro não permanente, Portugal foi eleito para o Conselho de Segurança nos biénios de 1979-1980, 1997-1998 e 2011-2012.
[1745] António Mega FERREIRA, "Os Oceanos, Portugal e o Futuro. Expo'98", *Oceanos*, n.º 10, Abril 1992, pp.114-115.
[1746] s.a., "Expo'98 – em contagem decrescente", *Oceanos*, n.º 5, Novembro 1990, pp.37-38.

liderado pelo jornalista e escritor António Mega Ferreira (n.1949) [1747], mais tarde Comissário Executivo da exposição e administrador da Parque Expo.

Fixado o mote mar/oceanos, elege-se a área em torno da Doca dos Olivais para erguer a exposição - pretexto e motor para regenerar essa degradada e poluída zona oriental[1748] da cidade. Assim se promove o alargamento de redes viárias e ferroviárias e a construção de infraestruturas e equipamentos (entre os quais a gare multimodal do Oriente, projectada pelo *starchitect* espanhol Santiago Calatrava), que vão estabelecer o contraponto do séc.XXI à monumentalidade que a ocidente definiu Belém.

A candidatura lisboeta à organização de uma exposição mundial "especializada"[1749] é dirigida por Mega Ferreira, o *metteur-en-scène* que então se desdobra "de capital em capital, de Havana a Minsk"[1750], para promover o projecto. A decisão favorável é tomada em Junho de 1992 e a campanha de promoção externa intensifica-se desde então, estendendo-se a várias frentes e organismos[1751] - incluindo a ONU, que acaba por declarar 1998 como Ano Internacional dos Oceanos.

Retomando o tema da Expo'75 de Okinawa, Lisboa propõe-se abordá-lo já não segundo uma visão optimista de progresso e desenvolvimento sectorial, mas numa perspectiva de reflexão sobre os problemas, o conhecimento, a conservação, a gestão e a fruição dos mares. Com a ambição de criar também um novo modelo de exposições, uma "terceira vaga" que se pretendia "menos uma ilustração do presente

---

[1747] António Mega Ferreira é comummente apontado como um dos "ideólogos" da *Expo'98*, a par do biólogo e oceanógrafo Mário Ruivo (n.1927), que integrou desde início o referido grupo de trabalho. Sobre a estrutura e a organização da *Expo'98* ao longo das distintas fases do projecto ver Claudino FERREIRA, *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo*. Ver também João Paulo VELEZ, *Expo'98: História de um Território Reinventado*, Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 2008.

[1748] Construída na década de 1930 e local de amaragem dos hidroaviões no Tejo, a Doca dos Olivais estava desactivada e atolada em lodo. A área circundante estava ocupada, aquando da construção da *Expo98*, por uma refinaria e tanques de combustível, parques de contentores, sucatas, um aterro de lixo, um matadouro, pequenas empresas industriais e habitações precárias.

[1749] A opção por este tipo de exposição (mais concentrada no tempo e com uma área máxima de 25 hectares) teve a ver com a data pretendida por Lisboa e com o calendário já definido pelo Bureau International des Expositions (BIE): a *Expo'92* de Sevilha foi classificada como Exposição Mundial e a seguinte estava já agendada para 2000, em Hannover. Segundo os regulamentos, terá de haver um intervalo de cinco anos entre cada exposição mundial. A opção pela designação "Especializada", reconhecida pelo BIE, permitiu realizar a Expo de Lisboa em 1998.

[1750] Segundo dirá mais tarde Vasco Graça Moura, Mega Ferreira "*teve de se meter, ao mesmo tempo, na pele do jurista e do diplomata, do arquitecto e do engenheiro, do urbanista e do empresário, do homem de cultura e do promotor turístico e em tantas outras, com uma versatilidade prodigiosa e por vezes quase... 'irritante'*" – *apud* João Paulo VELEZ, *Expo'98: História de um Território Reinventado*, Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 2008, p.23.

[1751] Ver Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit*., p.161.

do que uma invenção do futuro", e que articulasse a lógica discursiva de modo a não prejudicar os países de menores recursos[1752]. Tal era a dupla intenção do evento, que cedo se autonomizou em termos institucionais e programáticos da CNCDP para ficar sob tutela política da Presidência do Conselho de Ministros, e que o afastará (embora não sem divergências internas) do programa comemorativo no que se refere a conteúdos e orientações estratégicas e ideológicas[1753]. Ainda em 1996, Mega Ferreira clarificava o rumo definido:

> "[O] posicionamento ideológico e cultural desta Exposição é decididamente antinacionalista. (...) O que nos interessa, ao explorar o mar, hoje, não é evocar a glória dos Descobrimentos portugueses, é evocar a glória da relação do homem com o mar à escala universal." [1754]

Neste posicionamento universalista – desde logo assumido no tema "Os Oceanos, um Património para o Futuro" - vai radicar o desenho quer do espaço expositivo quer de uma imagem nacional para *dentro* e *fora* do País, que pressupõe uma ética identitária. Uma imagem que, como já apontado, vai recuperar metáforas que no Portugal democrático vinham a estruturar o discurso sobre a história da Expansão, mas *adaptando-as* semanticamente a "horizontes ideológicos, simbólicos e programáticos" onde pouco lugar restava já para as glórias míticas do passado[1755].

4.3.1 - Do maior estaleiro da Europa às reconfigurações da imagem e da memória

Os trabalhos na chamada Zona de Intervenção, que ultrapassou em larga escala o perímetro da Expo'98, arrancaram em 1994 e transformaram a zona oriental de Lisboa no maior estaleiro da Europa. A meio caminho entre as experiências urbanísticas de Sevilha e Barcelona em 1992, procurava-se criar na capital portuguesa uma nova centralidade, e após numerosos concursos esses 350 hectares seriam intervencionados a duas velocidades: conjugando de início infraestruturas e equipamentos permanentes com pavilhões e módulos expositivos efémeros; dando

---

[1752] António Mega FERREIRA, "2000 dias para inventar o futuro", *Oceanos*, n.º 11, Julho 1992, pp.6-7.

[1753] A participação da CNCDP na Expo'98 será bastante limitada: colabora na montagem dos conteúdos expositivos e no programa cultural do Pavilhão de Portugal; encomenda e financia a ópera *O Corvo Branco*; comparticipa o restauro da fragata *D. Fernando II e Glória,* que albergou o Pavilhão das Comunidades; co-financia a regata Cutty Sark Trophy; e co-produz as séries documentais televisivas *Uma saga europeia*, de Francisco Manso, e *Na Rota do Oriente*, de Luc Cuyvers – ver Claudino FERREIRA, *op. cit*., pp.264-265

[1754] António Mega Ferreira em entrevista ao *Expresso*, 25/5/1996, apud Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit.*, p.160.

[1755] Claudino FERREIRA, *op. cit.*, p.267.

estes últimos lugar, numa segunda fase, a concessões privadas e promoção imobiliária que articulassem as vertentes habitacional, empresarial, de serviços e de lazer.

A ambição de tamanho empreendimento, que chegou a ser comparado à revolução urbanística de Duarte Pacheco[1756], traduzia-se ainda na meta do "custo zero" que se estimava poder ser atingido até 2010 e que funcionou como estratégia de legitimação política do evento perante as críticas aos gastos envolvidos. Um horizonte demasiado optimista quando não existiam garantias certas de exploração[1757] e a que se iriam sobrepor derrapagens financeiras. Em 1996, o primeiro orçamento global tornado público apontava para um custo total de 1.282 milhões de euros. O projecto viria a custar 2.102 milhões de euros e, segundo o Tribunal de Contas, até 2010 previa-se já um saldo global negativo na ordem dos 482 milhões de euros[1758] mas as contas, que se foram complexificando ao ritmo do desdobramento da Parque Expo em várias empresas, ainda hoje são controversas.

Muito criticada pela absorção de verbas nacionais (ainda que com apoios comunitários) num país com graves carências a vários níveis, pelos fins celebratórios e inerentes disputas simbólicas, pelas divergências entre a administração e o poder político (incluindo a demissão de um comissário-geral[1759]), pelos desvios que viriam a ocorrer, pela insuficiente promoção no estrangeiro e outras fragilidades que não cabe aqui relatar, a Expo'98 gerou dúvidas, atravessou governos, mas fez-se.

Antecedida em vários espaços da capital pelo *Festival dos 100 Dias*, divulgada em crescendo pelos media (e com canal de televisão, rádio, jornal diário e agência noticiosa próprios, que alimentariam essa contínua atenção mediática), a exposição de Lisboa bateu recordes – 146 países e 14 organizações internacionais[1760] -, produziu centenas de espectáculos e foi palco ou pretexto para numerosas iniciativas

---

[1756] Telma MIGUEL e Teresa OLIVEIRA, "Horizonte 2010", *Expresso/Revista*, 26/9/1998, *apud* Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit.*, p.31.

[1757] Para uma síntese deste assunto, ver Nuno PORTAS, "Capital do Futuro – La Expo'98 y el desarrolo urbano de Lisboa", *Arquitectura Viva*, Madrid, n.º 59, Marzo-Abril 1998, pp.28-39.

[1758] Claudino FERREIRA, *op. cit.*, p.387.

[1759] A Parque Expo 98, SA teve, até 1999, dois Comissários-Gerais e Presidentes do Conselho de Administração: o engenheiro químico António Cardoso e Cunha (n.1934), ex-ministro, dirigente do PSD e ex-comissário europeu, que se demitiu em 1997 em desentendimento com a tutela; e o engenheiro e gestor José Torres Campos (n.1932), com ligação ao PS, que liderou o projecto entre o início de 1997 e 1999 – ano em que Mega Ferreira assumirá a presidência da Parque Expo.

[1760] Apenas Portugal teve pavilhão próprio; dada a classificação da Expo'98, os países estrangeiros ficaram instalados em pavilhões modulares construídos pela organização. Refira-se ainda que a Austrália não participou, o que então foi lido atendendo à sua posição na questão timorense.

culturais[1761]. Superando os 10 milhões de entradas no recinto (82% das quais portuguesas) ao longo de 132 dias de festa .

Quando a 21 de Maio de 1998 foi solenemente inaugurada, a dimensão cenográfica da Expo'98 espelhava o desígnio de *deslocamento* semântico da imagem nacional em cada recanto dos 25 hectares a que equipas multidisciplinares[1762] deram forma. Fundeado na doca destacava-se o Pavilhão dos Oceanos, inovador e icónico oceanário de ecossistemas marinhos a representar todo o globo. Foi (e ainda é) o mais visitado dos pavilhões temáticos, que com arquitecturas e conteúdos mais ou menos espectaculares se dedicariam ainda ao Conhecimento dos Mares, à Utopia, ao Futuro, ao Território, à Água e à Realidade Virtual, com destinos diversos no pós-Expo[1763].

A toponímia, a par de mares e oceanos, evoca ali figuras e lugares reais ou lendários como D.João II e Pessoa, Ulisses, o Adamastor ou a Ilha dos Amores. No Jardim Garcia de Orta, um dos espaços verdes que pontuam o recinto, recria-se a flora de regiões associadas aos Descobrimentos. Há passeios em calçada portuguesa com desenhos de ondas, figuras de monstros marinhos e mosaicos com peixes [1764]. Construiu-se um Teatro Camões para acolher galas e os espectáculos dos dias oficiais dos países participantes. E o hino da exposição[1765], que se fazia ouvir em todos os actos cerimoniais, combina o som de guitarras portuguesas com uma base sinfónica

---

[1761] Ver Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit*.

[1762] Refira-se que o traçado do recinto é da autoria do arquitecto Manuel Salgado, co-autor do CCB. Sobre as equipas responsáveis e envolvidas nos vários aspectos da Expo'98, ver Claudino FERREIRA, *op. cit*. Ver também João Paulo VELEZ, *op. cit.*

[1763] O *Pavilhão dos Oceanos*, concebido pelo arquitecto de nacionalidade norte-americana Peter Chermayeff (n.1936), passou a designar-se Oceanário de Lisboa e foi entretanto acrescentado com um edifício de apoio. *O Pavilhão do Conhecimento dos Mares*, projectado por João Luís Carrilho da Graça (n.1952), foi readaptado a Museu Ciência Viva. O *Pavilhão da Utopia*, com traço de Regino Cruz (n.1954), é a maior sala multiusos nacional, tem capacidade máxima para 20 mil pessoas, chamou-se durante anos Pavilhão Atlântico e foi vendido em 2012 e rebaptizado como MEO Arena. O *Pavilhão do Futuro*, desenhado por Paula Santos, Rui Ramos e Miguel Guedes, permaneceu vários anos encerrado, foi readaptado e acolhe desde 2006 o Casino de Lisboa. O *Pavilhão do Território*, dos arquitectos Filomena e Lourenço Vicente em co-autoria com o artista plástico Leonel Moura, ainda acolheu o Bowling Internacional de Lisboa mas veio a ser demolido. O *Pavilhão da Água*, da dupla Alexandre Burmester (n.1957) e José Carlos Gonçalves, foi comprado pela Câmara Municipal do Porto, desmontado e reinstalado em 2002 no Parque da Cidade, mantendo a mesma função e designação. E o *Pavilhão da Realidade Virtual*, de Manuel Vicente (1934-2013), ainda acolheu no pós-Expo um espectáculo inspirado em Camões mas acabaria por ser demolido e deu lugar a um edifício de escritórios.

[1764] Da autoria, respectivamente, dos artistas plásticos Xana (n.1959), Pedro Proença (Lubango, Angola, 1962) e Rolando Sá Nogueira (1921-2002).

[1765] Da autoria do músico e compositor Nuno Rebelo (n.1960), que depois da participação em várias bandas pop/rock se destacou pelo seu trabalho experimental a partir da guitarra portuguesa.

de cariz épico e tem por título *Pangea*, como o super-continente que em tempos pré--históricos incorporava quase toda a massa terrestre do planeta.

Ao Pavilhão de Portugal coube, obviamente, a função simbólica de representar o País e operar como epicentro da Expo'98 a nível protocolar. A escolha recaíra, por convite do comissariado, em Álvaro Siza Vieira (n.1933), o mais reputado dos arquitectos portugueses, já então com a reabilitação do Chiado em mãos e distinguido com o Prémio Pritzker. E a obra feita, a pensar em distintas valências[1766] durante e após o evento, marcará não só a imagem da exposição e da cidade mas também a imagem da arquitectura e engenharia nacionais[1767], graças à sua praça cerimonial coberta pela arrojada "pala" suspensa de betão armado. Cedo considerado obra-prima, o pavilhão doseia racionalismo de raiz modernista com o uso de materiais locais[1768], numa sobriedade desprovida de intuitos nacionalistas mas que não deixa de ter linhagem na arquitectura que se fez em Portugal no século XX.

É para o interior dessa "grande nave solidamente ancorada"[1769] junto à doca que na Expo'98 se remete o discurso do País sobre o seu passado, presente e futuro. Porém, o que aí se mostra em tom didáctico e espectacular não escapará às críticas.

Assumindo a "deslocação ideológica profunda" que vinha a ser operada na imagem de Portugal, a museóloga e gestora cultural Simonetta Luz Afonso (n.1946), comissária do pavilhão nacional, fez do tema "A Viagem" o denominador comum de um discurso expositivo perspectivado em final de milénio:

> "Era fundamental dar a devida expressão ao esforço de aprofundamento da história dos Descobrimentos, como espaço de confluência de múltiplos discursos, privilegiando o sincretismo das mais variadas formas culturais e a inscrição numa mesma visão integradora das realidades, sociais, económicas, geográficas, técnicas e

[1766] Recorde-se que o Pavilhão de Portugal é constituído por dois corpos: a praça cerimonial coberta (de 3900 metros quadrados) e o edifício propriamente dito (com cerca de 14 mil metros de área construída) que se desenvolve em redor de um pátio interior e contempla área expositiva, área para recepção de convidados, restaurante e zona de serviços em cave. Galardoado logo em 1998 com os Prémios Valmor e Municipal de Arquitectura, viria a ser classificado Monumento de Interesse Público. Para o pós-Expo chegou a anunciar-se para ali um Museu das Civilizações Marítimas, a Presidência do Conselho de Ministros, Museu da Arquitectura... mas salvo algumas exposições ou eventos pontuais o pavilhão permaneceu fechado e a degradar-se. Em Maio de 2015 o Governo entregou-o a título definitivo à Universidade de Lisboa, que terá a cargo a manutenção e gestão.

[1767] Sobre os desafios e soluções deste projecto, ver A. Segadães TAVARES, "A 'pala' e o Pavilhão de Portugal na Expo'98 e a utilização de betão leve estrutural", Lisboa, Junho de 1999 – em linha: http://www.staeng.com [acesso a 14/11/2014].

[1768] Sendo disso exemplos os pátios interior e exterior, a fenestração e a galeria coberta voltada para a doca, bem como o revestimento de certas paredes a pedra lioz ou azulejo.

[1769] Álvaro SIZA, "Pavilhão de Portugal: memória descritiva", *Pavilhão de Portugal – Exposição Mundial de Lisboa de 1998* (cat.), Lisboa: Parque Expo'98, 1998, p.39.

> científicas, religiosas, que se construíram a partir das grandes viagens de Quinhentos, não perdendo nunca de vista o seu papel pioneiro desempenhado pelos Portugueses e, simultaneamente, o seu lugar no mundo de hoje."[1770]

A questão é que nesse "*discurso do Presente virado para o futuro*"[1771] não cabia grande parte da História construída desde os Descobrimentos. E o resultado traduziu-se em *saltos discursivos* que diluíram numa retórica universalista o que foi, bem ou mal, o império português, assim se obliterando o passado o mais recente.

Embora cientificamente escorado, o discurso expositivo do pavilhão radicava na metáfora do mar como cenário de encontros culturais, e pretendia proporcionar, antes de mais, uma experiência sensorial. Num percurso espacialmente arquitectado por Eduardo Souto de Moura (n.1952), discípulo e amigo de Siza, o visitante era assim conduzido através de uma espécie de máquina do tempo que lhe revelava, com recurso a tecnologias multimédia, os três núcleos do guião: "Mitos, Sonhos e Realidades", "Os Construtores dos Oceanos" e "Os Inventores do Futuro".

Das explorações de Ulisses aos conhecimentos e instrumentos que ajudaram os portugueses a aventurar-se pelos oceanos; do quotidiano de privações a bordo das naus ao encontro com os japoneses (reconstituído em filme digital com base na iconografia dos biombos Namban); dos vestígios de um naufrágio real que se resgataram para a exposição[1772] à consciencialização dos cidadãos para a preservação dos mares, assim se apresentou Portugal no seu pavilhão. O dispositivo cénico, os filmes e efeitos visuais ajudavam a contar a olhos do presente essa história, em inevitável adaptação do discurso a públicos cada vez mais habituados às novas tecnologias e mergulhados, à escala planetária, no que já foi sintetizado como um "banho de acelerada superficialidade mediática"[1773]. Porém, serão os tais *saltos*

[1770] Simonetta Luz AFONSO, "A Viagem: uma história e uma exposição", *Pavilhão de Portugal – Exposição Mundial de Lisboa de 1998* (cat.), Lisboa: Parque Expo'98, 1998, s.p.

[1771] "Exposição Mundial de Lisboa de 1998", *Pavilhão de Portugal* (cat.), s.p.

[1772] Referimo-nos à nau *Nossa Senhora dos Mártires* que fazia a carreira da Índia e naufragou em 1606 na barra de Lisboa. Por proposta do Pavilhão de Portugal ao Ministério da Cultura, e com a participação de várias entidades públicas, iniciaram-se em 1996 campanhas sistemáticas de escavação subaquática, tendo os objetos resgatados sido expostos no pavilhão durante a Expo'98.

[1773] Manuel Villaverde CABRAL, "Maioria sociológica e minorias ideológicas", *Portugal na Transição do Milénio - Colóquio Internacional* (org. Comissariado de Portugal para a Expo'98/Pavilhão de Portugal e Instituto de História Contemporânea), Lisboa: Fim de Século Edições, 1998, p.153.

discursivos a colocar em causa o trabalho feito no interior do pavilhão (e cujos hiatos, acrescente-se aqui, não foram compensados no catálogo oficial[1774]).

O império, indissociável do devir português ao longo dos séculos XIX e XX, desaparecera dessa narrativa para dar lugar a uma visão asséptica que fazia ponte directa entre passado longínquo e futuro idealizado. Em defesa dessa perspectiva, José Mattoso argumentará que "insistir na glória do Gama corresponde a esquecer que ele foi também o início de guerras, violências e opressões", e que do mito se deve apenas guardar "o papel de termos rompido o isolamento que dividia entre si todas as civilizações do mundo antigo e medieval" e de termos contribuído para a partilha de conhecimentos e o saber[1775]. Para outros, o pavilhão nacional desiludiu. Escreveu-se então que as paredes estavam "chocantemente nuas se se pensar que poderiam ser aproveitadas para expor algo do que fomos, muito do que temos. Nada disso. Os filmes pouco dizem. A historinha do Japão até está mais bem contada no pavilhão japonês"[1776]. Houve quem visse no Pavilhão de Portugal "duas notáveis produções mas apenas isso – demasiado pouco para o espaço disponível, para representar o [país] anfitrião e para lembrar aos visitantes a viagem de um certo Vasco da Gama de que justamente se assinalavam 500 anos"[1777]. A "ingenuidade programática" do conjunto, concluiria o curador e gestor cultural António Pinto Ribeiro, estendia-se inclusive à mensagem ecológica veiculada[1778].

Seria injusto não reconhecer que, fora do Pavilhão de Portugal, a Expo'98 abordou de distintos ângulos a História passada e recente do País. Houve congressos científicos e edições, debates, espectáculos, exposições, enfim, um vasto rol de actividades que, a pensar em vários públicos e ocupando palcos dentro e fora do recinto, se organizaram com essa finalidade. Mas estando em causa a reformulação programática da imagem nacional, sublinhe-se que tudo isso se articulou numa perspectivação do que se queria mostrar como presente e ambicionar para futuro.

[1774] Apesar de, naturalmente, mais aprofundados nas quase 300 páginas do catálogo oficial do Pavilhão Oficial, replicam-se aí os temas que deram corpo aos três núcleos expositivos. Sem que qualquer texto tenha sido dedicado aos séculos XIX e XX.

[1775] José MATTOSO, "Vasco da Gama: super-herói", *Público*, 13/5/1998, *apud* Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit*., p.240.

[1776] José Leite PEREIRA, "Uma decepção chamada Portugal", *Jornal de Notícias*, 4/7/1998, *apud* Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit*., p.240.

[1777] Miguel Sousa TAVARES ("A obra, a festa e a conta", *Público*, 2/10/1998), *apud* Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit*., p.240.

[1778] António Pinto RIBEIRO ("Feira civilizada", *A Capital*, 30/9/1998), *apud* Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit.,* p.243.

Recorde-se, a título de exemplo, que esse *Portugal na Transição do Milénio* se discutiu meses antes da abertura da Expo, num colóquio internacional[1779]. Que se reapreciou, com contextualização documental, a *Exposição do Mundo Português* através das provas fotográficas originais de Mário Novais[1780]. Ou que ficcionalizações de carácter performativo levaram a palco, em encomendas operáticas, a memória da revolução de 1974 (*Os Dias Levantados*) [1781] e dos Descobrimentos (*O Corvo Branco*)[1782]. Numa outra linha de interpelação do público, acrescente-se que entre os espectáculos permanentes que animaram o recinto havia um desfile diário de *Olharapos*, criaturas inspiradas em lendas marítimas, e uma fantasiosa *Peregrinação*, cortejo de actores e máquinas que visava questionar o modo como a humanidade caminha para o futuro e que, pela mão de um grupo teatral francês, aprisionava na doca um rinoceronte mecânico em evocação da segunda embaixada que, em 1515, D.Manuel I enviara ao Papa Leão X.

Mas um pouco mais de atenção merecem aqui, ainda que forçosamente em breves linhas, duas das obras de arte pública[1783] encomendadas a pretexto da Expo'98 e de grande alcance conceptual e simbólico, se não mesmo político.

[1779] Organizado pelo Pavilhão de Portugal na Expo'98 e pelo Instituto de História Contemporânea da FCSH/Universidade Nova de Lisboa, decorreu de 5 a 8 de Novembro de 1997 e contou com a participação de filósofos, historiadores, juristas, politólogos, políticos, economistas, sociólogos, antropólogos, urbanistas, arquitectos, activistas de movimentos sociais e agentes culturais. Ver *Portugal na Transição do Milénio - Colóquio Internacional*, Lisboa: Fim de Século, 1998.

[1780] Apresentada pelo Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian que adquirira o espólio do fotógrafo de Mário Novais (1899-1986), a referida exposição decorreu de 19 de Fevereiro a 19 de Abril de 1998 na antiga Fábrica de Rações do Beato e foi um dos primeiros eventos culturais do "Caminho do Oriente", projecto de reabilitação urbana que se estendeu de Santa Apolónia a Marvila e que foi fruto de uma parceria entre a Parque Expo, a autarquia e a empresa Ambelis. Ver Mário NOVAIS, *Exposição do Mundo Português*, 1940 (cat.), textos de Pedro Tamen *et al*, Lisboa; Fund. Calouste Gulbenkian – Arquivo do Serviço de Belas Artes, 1998.

[1781] Encomendada pela Parque Expo'98, S.A. ao compositor António Pinho Vargas (n.1951) e ao poeta Manuel Gusmão (n.1945), teve estreia mundial em Lisboa, no Teatro Nacional de São Carlos, a 25 de Abril de 1998, no âmbito do *Festival dos 100 Dias*. Sobre a relação desta obra com a história e a memória, ver Teresa Cascudo GARCíA-VILLARACO, "Uma história do 25 de Abril: a ópera *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas", in *Crisis, Dictaduras, Democracia* (actas), eds. Carlos Navajas Zubeldia e Diego Iturriaga Barco, Logroño: Universidad de la Rioja, 2008, pp.249-256.

[1782] Com música do compositor Philip Glass (n.1937), encenação de Robert Wilson (n.1941) e libreto da escritora e dramaturga Luísa Costa Gomes (n.1954), *O Corvo Branco / The White Raven* foi uma encomenda da CNCDP. Prevista para 1992, adiada para 1994 e só estreada na recta final da Expo (a 26 de Setembro de 1998 no Teatro Camões, onde esteve em cena três dias), esta obra foi polémica pelos atrasos e custos envolvidos. Apresentou-se ainda em Madrid (em Dezembro de 1998, no Teatro Real, com boas críticas na imprensa) e Nova Iorque (em 2001, pela última vez).

[1783] Sobre os artistas e obras, ver Alexandre MELO (*et al*), *Arte Urbana = Urban Art*, Lisboa: comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998, 1998. Ver também José Pedro REGATÃO, *Arte Pública e os Novos desafios das Intervenções no Espaço Urbano*, Lisboa: BonD, 2007. Foi

Uma dessas obras, *Horas de Chumbo*, está junto ao Pavilhão de Portugal – no local que a toponímia da exposição consagrou como Cais Português -, e é da autoria de Rui Chafes (n.1966), escultor singular no panorama artístico nacional e cujo trabalho tem frequentemente remetido para a memória enquanto campo de questionamentos éticos e estéticos[1784]. Trata-se de uma escultura composta por dois longos cones de ferro pintado a negro, elevados à altura dos olhos e a fazer lembrar dois monóculos náuticos. Dada a implantação no terreno (voltada para as águas da doca em ângulo aberto a 45 graus), o que dali se vê sugere como *horizontes imaginários* África e o Oriente. Mas a obra fecha as tomadas de vista no afunilamento dos cones, alargando-as, na perspectiva oposta, em direcção a terra firme.

Na realidade, *Horas de Chumbo* desafia as nossas percepções geográficas - porque, em rigor de bússola, concentra os olhares na Europa e expande-os para o Atlântico Sul. Porém, se olhado de cima e de longe (a partir do teleférico que circula na frente ribeirinha, por exemplo), o conjunto assemelha-se aos ponteiros de um relógio imóvel, o que introduz outras coordenadas na apreciação. Será isso? Sob um imediato apelo lúdico que ativa experiências sensoriais (as vistas, o vento, os cheiros, o eco das vozes), poderá inferir-se, daqui, uma intrincada teia de significações. Num jogo reflexivamente *multidireccional* que o título polissémico amplia, e que funciona como metáfora *contemporânea* do País em momento de reapreciação de si mesmo.

A outra obra a destacar é *Kanimambo*, assinada por Ângela Ferreira (Lourenço Marques, 1956) - artista a que voltaremos no capítulo seguinte pela relação do seu trabalho com o colonial e pós-colonial. Já descrita como um "híbrido" que subverte a memória do tardo-modernismo e introduz com ironia o estranho freudiano num bairro residencial burguês[1785], esta escultura que se encontra no Passeio dos Jacarandás foi apropriada como parque infantil (que é também): há escorregas, tubos e escadas para trepar, uma fonte, mesas e bancos coloridos nas imediações. Porém, recorrendo a

recentemente anunciada pela autarquia a revalorização das (hoje) 50 obras de arte pública existentes no Parque das Nações.

[1784] Ver Manuel Castro CALDAS e Rui CHAFES, *Rui Chafes: Durante o Fim* (cat.), Lisboa/Sintra: Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna, 2000. Ver também António Filipe PIMENTEL, Helena de FREITAS e Delfim SARDO, *A mesma Origem Nocturna: Esculturas de Rui Chafes no Jardim Botânico* (cat.), Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. Ver ainda Vanessa Alexandra E.F.RATO, *Traços do Antigo na Contemporaneidade*, texto policopiado, dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação apresentada à FCSH / Univ. Nova de Lisboa, 2011.

[1785] Pedro LAPA, "Viagem como Metáfora", *Ângela Ferreira: Em Sítio Algum* [cat.], Lisboa: Museu do Chiado-MNAC / Instituto Português de Museus, 2003, pp.43-45.

materiais comuns nos estaleiros de construção civil (andaimes, pranchas, cordas, condutas de entulho) a obra articula a necessidade desse espaço de lazer com a memória dos milhares de operários africanos que ergueram a Expo, em perspectiva crítica que o título, inscrito em calçada portuguesa, reforça.

Kanimambo, que quer dizer "obrigado" numa das línguas de Moçambique, transforma-se assim num agradecimento de formulação irónica na medida em que interpela a importação de mão-de-obra barata, lidando "com outro destino do colonialismo, transformado em neocolonialismo"[1786]. No entanto, essa dimensão frequentemente apontada à obra poderá complexificar-se. Porque *Kanimambo* é uma palavra ouvida na antiga metrópole desde que uma conhecida canção romântica[1787], gravada em 1959 em toada tropicalista, a popularizou; e esse tema musical não só foi reinterpretado por outras vozes (e trazido para o século XXI pelos Irmãos Catita)[1788] como tem vindo a ser reapropriado como banda sonora de pequenos filmes caseiros ou montagens fotográficas, muitos deles de assumido pendor nostálgico, que se encontram disseminados pela Internet. O que significa que esta escultura de Ângela Ferreira desencadeará hoje processos mnemónicos que as leituras pós-coloniais não esgotam de todo, já que é através da reconfiguração desses processos, multidireccionais e reflexivos, que a obra se faz *contemporânea*.

A inscrição no espaço público destas dinâmicas e interrogações decorreu, naturalmente, da liberdade que a Expo'98 ofereceu aos artistas e da abertura ao mundo que o seu programa de reconfiguração da imagem nacional pressupunha. Mas paradoxalmente, e apesar da tónica colocada ao mais alto nível, ter-se-á "desperdiçado"[1789] a oportunidade de estreitar os laços da comunidade lusófona.

Estiveram representados em pavilhões todos os países de língua oficial portuguesa – incluindo o único que não poderia então participar, por estar ainda anexado pela Indonésia. Levando para o interior do recinto uma causa que em breve viria a transformar-se no mais amplo fenómeno de solidariedade nacional, o direito à auto-determinação de Timor-Leste foi política e diplomaticamente defendido na

---

[1786] *Idem*, *ibidem*.

[1787] Pela voz do cantor José Maria Tudela (1929-2011).

[1788] Integra o álbum *Mundo Catita* (ed. NorteSul, 2001), da banda Irmãos Catita –projecto musical "paralelos" dos Ena Pá 2000, banda de humor corrosivo e vernacular, liderada pelo artista plástico Manuel João Vieira (n.1962). A cantora Manuela Bravo (n.1957) já gravara *Kanimambo* em 1994.

[1789] Claudino FERREIRA, *op. cit*., p.413.

Expo'98 com o pavilhão (e álbum) dedicado ao "Território Não Autónomo de Timor Leste", em claro desafio aos próprios regulamentos do BIE. E a Timor se deu também relevo, com espaço e palco logo à entrada, no Jardim Garcia de Orta.

Abra-se aqui outra nota sobre a representação de Macau, já em contagem decrescente para a transferência de administração para a China. Organizada pelo Governo Português daquele território e com pavilhão do atelier de arquitectura Risco, foi outra das grandes atracções do recinto: pela localização na avenida principal, pelo edifício vermelho assente em pilares e desenvolvido em redor de um jardim com lago (como certas construções tradicionais chinesas), mas sobretudo pela fachada que milhares de visitantes fotografaram e filmaram, e que reproduzia em miniatura as icónicas ruínas da fachada seiscentista da Igreja de São Paulo.

Como já oportunamente observámos [1790], essa colagem de referências arquitectónicas traduzia o velho ideário de intercâmbio Ocidente-Oriente. Mas quantos visitantes da Expo'98 saberiam que tal tipo de representação do património histórico em eventos de massas se fixara em Portugal durante o Estado Novo?

Para a maioria dos portugueses, Macau será um *quadro idealizado* que se foi construindo a partir de distintas fontes, entre as quais se incluem as obras, nacionais ou estrangeiras, de poetas, romancistas, pintores, fotógrafos e cineastas. Mas esse *quadro* inclui também reminiscências das exposições que Portugal organizou em 1934 e 1940, pelos vestígios materiais deixados no parque do Palácio de Cristal e no Jardim Botânico Tropical. Quanto ao Pavilhão de Macau na Expo'98, que durante algum tempo se manteve no local, viria a ser adquirido pela autarquia de Loures, remontado nessa cidade e adaptado a outras valências. Exemplo de como as práticas de inscrição de memória podem ser reapropriadas e integradas num quotidiano que lhes esvazia o sentido original mas que faz perdurar, afinal, uma matriz de intenções.

Voltando à questão da lusofonia na Expo, há que reconhecer que pelos seus palcos e ruas passaram, em mais de uma centena de sessões, actores, cantores, músicos e outros agentes culturais que deram corpo aos programas organizados[1791]. A

[1790] Paula Ribeiro LOBO, "Um 'quadro de Portugal': representações de Macau e mística imperial no Estado Novo" [a publicar], *paper* apresentado na International Conference on Macau Narratives, org. FCSH-UNL / Fundação Oriente, Lisboa, Museu do Oriente, 8-10 Maio 2003.

[1791] Designadamente nos programas *Espectáculos Interdisciplinares Lusófonos*; *Sem Legendas*; *Instrumentos* e *Cantautores*. Ver Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit*., pp.88-94, 112, 125-133.

própria CPLP foi instalada em pavilhão próprio de grande visibilidade e carga simbólica: a *Fragata D.Fernando II e Glória*, último navio da carreira da Índia que um incêndio destruíra no Tejo em 1961, e cujos destroços se resgataram numa fiel reconstrução[1792] que a transformou na atracção permanente da secção náutica.

Por que se considerou, então, que foi uma "oportunidade desperdiçada"? Porque, dada a conjuntura de "recentramento europeísta e cosmopolita do projecto de modernização económica e cultural do país" e o programa apresentado ao BIE, se fixou uma "estratégia de aproximação ritual e diplomática ao mundo desenvolvido que reservou um papel secundário à relação política com o 'espaço da lusofonia'"[1793]. Isto é, com Portugal a pretender mediar o diálogo Norte/Sul (leia-se países desenvolvidos/subdesenvolvidos) mas a tomar o Norte como modelo, os PALOP acabariam ambivalentemente categorizados como "Sul" e a lusofonia nem foi estratégia diplomática nem referência central do programa expositivo[1794].

Tal *secundarização* da lusofonia, ainda que justificada pelas lógicas burocráticas de planeamento da exposição e dinâmicas políticas e económicas, mereceu já ao sociólogo Claudino Ferreira uma análise de cariz ideológico:

> "Referindo-se ao vazio sobre o passado colonial português e à 'gigantesca ausência' de qualquer referência à escravatura nos conteúdos da exposição, Michel Cahen (1998) vê na Expo'98 uma expressão, retocada pela retórica universalista em torno do património oceânico, da persistente 'tradição caravelista' que atravessa toda a história da representação do país e da sua identidade. Embora creia que a complexidade simbólica da Expo'98 não permita reduzi-la a uma expressão dessa forma de imaginar o país, o argumento de M. Cahen fornece uma interessante pista para a interpretação da maneira como a retórica oficial do evento legitimou as opções programáticas em nome de uma orientação 'universalista', 'não-nacionalista' e 'não- passadista'. Face às dificuldades em compatibilizar os objectivos de auto-celebração e promoção do país com uma reavaliação pós-colonial e auto-crítica da história dos descobrimentos, a opção mais fácil terá sido a de não enfatizar a relação com o mundo lusófono."[1795]

Como se posicionou então Portugal em face de tão intrincado e delicado programa? Voltando-se para o mar como *espaço compensatório* e de manobra.

O "programa do Portugal marítimo", como lhe chamou o referido sociólogo, ganhou através da Expo'98 formato político que projectava "uma visão para o país" –

[1792] Ver R.COSTA, "A fragata 'D.Fernando II e Glória' vai ser reconstruída em Aveiro", *Revista da Armada*, n.º 248, ano XXI, Novembro de 1992, pp.12-13.
[1793] Claudino FERREIRA, *op. cit*., pp.412-418.
[1794] *Idem*, *ibidem*.
[1795] Claudino FERREIRA, *op. cit*., p.413.

o mar como factor de identidade nacional, como recurso económico e como recurso estratégico na arena diplomática internacional[1796]. Fazendo reflectir na Expo'98 "um imaginário que retoma o mar, agora em novos moldes, como fonte de redefinição da condição periférica do país e da aspiração de ascensão ao centro"[1797].

Durante esse Verão de 1998 Portugal viveu euforicamente a utopia, como escreveria em jeito de balanço o director do *Diário de Notícias*:

> "O mundo passou a estar ao virar da esquina. Pavilhões de países distantes funcionaram como sucedâneos de viagens nunca concretizadas, restaurantes de comidas exóticas compuseram a tónica cosmopolita, tecnologias de última geração alimentaram ilusões futuristas. Reis, presidentes e príncipes cruzaram-se com grandes nomes do espectáculo. Por uns meses, os portugueses convenceram-se de que eram o centro do mundo."[1798]

É claro que estas exposições sempre (re)produzem estereótipos. Mas o mega--projecto que inicialmente gerara rejeições e desconfianças transformara-se em destino de peregrinações lúdicas, em acontecimento pessoal e nacional que elevou a auto-estima dos portugueses[1799]. Traduzindo "uma certa imagem de civilização que se quis implantar no País e exportar para o exterior", a Expo'98 foi "afirmação de uma *modernidade cultural* que se procurou difundir"[1800].

A festa terminou na noite de 30 de Setembro de 1998 em ambiente de apoteose, com 400 mil pessoas no recinto a aplaudirem a última sessão do espectáculo multimédia *Acqua Matrix*, a verem o fogo de artifício que iluminou os céus de Lisboa e a aclamarem Portugal em coro[1801]. Muitas outras ficariam pelo caminho, retidas no maior engarrafamento de trânsito a que a cidade assistiu.

Revigorando a dimensão identitária em moldes inéditos no Portugal democrático, a Expo'98 foi, também por isso, um marco da *comunidade imaginada*.

O epílogo do império escrever-se-ia meses depois.

[1796] *Idem, ibidem*, pp.333-340.
[1797] *Idem*, *ibidem*, p.340.
[1798] Mário Bettencourt Resendes ("À procura de um futuro", *Diário de Notícias*, 1/10/1998), *apud* SANTOS e COSTA, op. cit., p.197.
[1799] Numa sondagem nacional a maioria dos inquiridos afirmou *concordar plenamente* que a Expo'98 "Projectou Lisboa e Portugal no mundo" (76,8%); "Mostrou a capacidade de realização dos portugueses (72,1%); "Contribuiu para o desenvolvimento de Portugal" (55,8%) e "Trouxe de novo o orgulho de ser português (53,3%) – ver SANTOS e COSTA, *op. cit*., pp.217-219.
[1800] Maria de Lourdes Lima dos SANTOS e António Firmino da COSTA, *op. cit*., pp.212-213.
[1801] João Paulo VELEZ, Expo'98: História de um Território Reinventado, *op. cit.,*p.151.

4.3.2 – Os últimos dias do império: catarses, despedidas e embarques, ou o passado a olhar-nos de frente

A 30 de Agosto de 1999 Timor-Leste votou finalmente o seu destino, escolhendo a independência após 24 anos de anexação indonésia. A resposta de Jacarta e das suas milícias armadas deu-se, novamente, pelo terror. E o que em Portugal começara anos antes como causa de alguns contra a ocupação e a comprometida inércia das superpotências [1802] transformou-se, então, em movimento cívico inaudito. De 8 a 10 de Setembro o País parou três minutos em silêncio, saiu à rua em vigílias e manifestações, transformou uma canção em hino de resistência[1803], vestiu-se de branco e recebeu o Bispo de Timor com um cordão humano de quilómetros. A 20 de Maio de 2002, com transmissão televisiva em directo, nasceria finalmente um novo país. Assim se encerrando um capítulo que deixou gravados na memória portuguesa aqueles três dias de "catarse pós-colonial", "psicodrama de reconfiguração" identitária que, como notou o antropólogo Miguel Vale de Almeida, reforçaria por via do imaginário um discurso inseparável da narrativa colonialista[1804].

A 20 de Dezembro de 1999 os portugueses veriam também pela televisão o último governador de Macau, segurando ao peito a bandeira nacional que acabara de ser arriada pela última vez. Após anos de negociações, preparativos e escândalos que abalaram os anos finais da administração portuguesa no território, era devolvido à China o derradeiro bastião do império. Essa imagem do governador com a bandeira fez as primeiras páginas dos jornais do dia seguinte, correu mundo. Mas é em duas pinturas que se encontra a melhor síntese dessa despedida e do que ela significava.

Inexplicavelmente pouco referenciado pela historiografia da arte portuguesa, apesar do seu apreciável percurso artístico e docente, Nuno Barreto (1941-2009), o

---

[1802] Apesar de anos de diligências diplomáticas portuguesas e timorenses, a questão de Timor-Leste só atingiu dimensão internacional após o massacre no Cemitério de Santa Cruz, a 12 Novembro de 1991, testemunhado e filmado pelo jornalista britânico "Max Stahl" (n. 1954, pseudónimo de Christopher Wenner). A 23 de Janeiro de 1992 partiria de Lisboa rumo ao Mar de Timor o navio *Lusitânia Expresso*, fretado por um grupo de jovens portugueses e com 120 estudantes de várias nacionalidades a bordo; o navio foi forçado a recuar pela Marinha indonésia, mas cumpriu o objectivo de chamar a atenção para a causa timorense. Não obstante, muitos portugueses encaravam ainda essas acções como resquícios de nostalgia colonial. Sobre as complexas questões que enquadraram o processo de independência de Timor-Leste, ver: AAVV, *Timor: Les Défis de l'Indépendance* / *Lusotopie 2003*, Paris: ed. Karthala, 2003.

[1803] "*Por Timor"*, tema do grupo Trovante editado no álbum *Um Destes Dias* (ed.EMI Portugal, 1990).

[1804] Dadas as alterações que introduziu no livro *Um Mar da Cor da Terra* (Celta, 2000), optámos por referenciar: Miguel Vale de ALMEIDA, "Epílogue of the Empire: East Timor and the Portuguese Postcolonial Catharsis", in *An Eart-colored Sea: "Race", Culture and the Politics of Identity in the Postcolonial Portuguese-speaking world*, New York/Oxford: Berghan Books, 2004, pp.83-100.

autor dessas pinturas, chegara a Macau precisamente dez anos antes para aí fundar, a convite, a Academia de Artes Visuais[1805]. Não se deixando enredar por saudosismos ou exotismos, começara então a procurar fixar em tela um espírito de transformação acelerada, em paisagens e retratos para onde confluíam as suas raízes durienses, o presente babilónico de Macau e revisitações da pintura ocidental, de El Greco a Picasso, de Kandinsky e Magritte a Fausto Sampaio e Almada. Uma fina ironia perpassa essas vibrantes representações de Nuno Barreto, que como já se escreveu[1806] chegam a ser cruéis na sua visão do legado cultural português.

Assim é *O embarque no 'Pátria' (I e II)*. Datadas de 1999 – ano em que o artista retratou também em *Por Timor* a frágil construção desse outro futuro -, as duas obras que sintetizam o adeus português a Macau (e que partilham título e princípios compositivos) devolvem-nos um revesso, actualizado e derrisório, da partida que Almada plasmou na Gare Marítima da Rocha.

Agora a cena de cais mostra o embarque de regresso, com passadeira vermelha, dos dignitários portugueses. Um último aperto de mão entre Chefes de Estado, os guindastes e operários que içam caixotes (falta ainda carregar o carro, o piano, os móveis, vestígios de certo luxo apreciado), a indiferença dos orientais e ocidentais que assistem. Com o *skyline* da nova Macau em fundo, o *Pátria* prepara-se para largar. Trazendo a bordo uma mitificada figura histórica, de talar e chapelão negro, que do alto do navio fixa o olhar em nós.

[1805] *Nuno Barreto/Galeria Imaginária*, coord. Fernando António Baptista PEREIRA, Lisboa: Fundação Oriente, 2006.

[1806] Fernando António Baptista PEREIRA, "A pintura de Nuno Barreto: geometria e ironia", *Nuno Barreto/Galeria Imaginária*, pp.9-12.

5 – OS (RE)ENCONTROS ARTÍSTICOS COM A MEMÓRIA DO IMPÉRIO

Se ao Estado Novo não interessava debater publicamente a guerra no ultramar, e se nos primeiros anos de democracia tacitamente se ergueu um *muro de silêncios* em torno da guerra e do império – que o sociólogo António Barreto colocou no plural e viu como "exemplo flagrante de cumplicidade" e vigência das ortodoxias colonialista e independentista[1807] -, esse *muro* tem vindo a ser progressivamente derrubado, como se verá neste último capítulo. Tanto no que diz respeito ao tema da guerra colonial como, por óbvia indissociabilidade, no que respeita às articulações feitas no século XX entre ditadura, império e identidade.

Como temos procurado demonstrar ao longo deste trabalho, sempre se "falou" dessas guerras – a colonial e a das memórias (sendo esta última um objecto de estudo que não está ainda devidamente tratado em Portugal, ao contrário do que vem sucedendo, por exemplo, em França[1808]). Mas quando se usa aqui a palavra silêncio é preciso dizer que ela não se reduz ao significado mais literal de "ausência de som".

Os *silêncios* podem assumir várias formas consoante o tipo de interacção dos sujeitos e o que pretendem ou não (re)velar. E enquanto factores indispensáveis ao processo de construção das memórias - individuais e colectivas -, esses silêncios tanto podem levar ao esquecimento como, em certas instâncias, melhorar a própria memória. Assim o demonstram estudos empíricos muito recentes na área da Psicologia, que vieram revelar que, "*tanto quanto o acto de recordar, o silêncio pode influenciar a construção da identidade, a formação da atitude, a tomada de decisão e a acção, tanto a nível individual como colectivo*"[1809].

Ou seja, quando se fala aqui em *silêncio* é ao *silêncio mnemónico* que nos referimos, e tal como o definiram Charles Stone, Alin Coman e outros especialistas da

---

[1807] António BARRETO, *Os Silêncios do Regime*, Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p.10.

[1808] Ver Pascal BLANCHARD e Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), Les Guerres de Mémoires. La France et son Histoire: enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques, pref. Benjamin Stora, Paris: Éditions La Découverte, 2008.

[1809] Ver Charles B. STONE, Alin COMAN, Adam D. BROWN et al, "Toward a Science of Silence: The consequences of leaving a memory unsaid", *Perspectives on Psychological Science*, vol. 7, January 2012, n.º 1, pp.39-53 – em linha: http://pps.sagepub.com/content/7/1/39 [acesso a 4/5/2015].

memória esse conceito abarca em si mesmo quatro variantes, que muito esquematicamente poderemos sintetizar como: a omissão propositada, o esquecimento relacionado com o trauma, a recordação velada e a inibição colaborativa, sendo esta última consequência de dinâmicas sociais[1810] - o que desde logo introduz uma interessante via de análise para futuras abordagens ao tema da relação de Portugal com a guerra colonial e os seus *múltiplos silenci(ament)os*.

Não sendo objectivo deste trabalho enveredar por essa discussão, o conceito de *silêncio mnemónico* interessa-nos aqui na medida em que, como sustentaram os referidos autores, pode ser encontrado numa ampla variedade de formas de comunicação - incluindo pinturas, filmes e canções[1811] -, ou seja, em *representações* que a memória colectiva pode ou não incorporar.

Se é certo que não recordamos sozinhos, e se "não temos nada melhor do que o testemunho e a crítica do testemunho para acreditar na representação histórica do passado", como sintetizou o filósofo Paul Ricoeur[1812], não poderão então as representações artísticas transformar-se elas próprias em *provas* desse passado e assumir um papel activo na transmissão da memória? A História da Arte estará repleta de exemplos que o confirmam. Ainda hoje se discute se Goya assistiu à distância aos fuzilamentos de 3 de Maio de 1808 ou se se terá inspirado em gravuras que circulavam à época. Picasso vivia em Paris quando aceitou a encomenda de pintar os horrores do bombardeamento de Guernica pela aviação alemã em 1937. E, no entanto, essas ficcionalizações transformaram-se nas mais emblemáticas representações pictóricas dos acontecimentos históricos a que se reportam.

Desde os pioneiros estudos de Maurice Halbwachs sobre os quadros sociais da memória e a sua implicação na construção da *memória colectiva*[1813] que muito se tem

---

[1810] Referimo-nos aos quatro processos de *silêncio mnemónico* identificados, que muito sucintamente se podem enunciar da seguinte forma: recusar recordar abertamente mas lembrar veladamente (omissão propositada); recusar recordar abertamente e veladamente (esquecimento associado a material traumático); falhar recordar abertamente mas recordar veladamente (recordação velada devido a circunstâncias que tornam a recordação aberta impossível), e falhar recordar abertamente e veladamente (inibição colaborativa) – ver Charles B. STONE, Alin COMAN, Adam D. BROWN et al, "Toward a Science of Silence: The consequences of leaving a memory unsaid", *Perspectives on Psychological Science*, vol. 7, January 2012 , n.º 1, pp.40-42.

[1811] *Idem*, *ibidem*, p.39.

[1812] Paul Ricoeur, *La Memoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Éditions du Seuil, 2000, p.148 e p.364.

[1813] Por ir mais além da sua primeira análise aos quadros sociais da memória, veja-se Maurice HALBWACHS, La Mémoite Collective (ed. critique établie par Gérard Namer), Paris: Éditions Albin Michel, 1997 [1ª ed. PUF, 1950].

avançado e escrito sobre esta temática, sobretudo no que toca à sempre complexa e problemática articulação entre memória e história. Jan Assmann (n.1938), numa influente série de estudos que tem vindo a desenvolver desde o início da década de 1990, não só levou mais longe a teorização de Halbwachs como resgatou do já quase esquecimento um historiador de arte alemão, Aby Warburg (1866-1929), para sublinhar que foi ele quem primeiro viu as imagens como objectivações culturais e as tratou na qualidade de veículos de memória[1814]. Assmann dividiu o conceito de memória colectiva em duas vertentes: a *memória comunicativa*, das interacções quotidianas e limitada ao arco temporal de três gerações; e a *memória cultural*, exteriorizada, objectificada e armazenada em formas simbólicas que se transmitem numa sociedade através dos tempos graças a uma elite de "especialistas" (sejam eles xamãs, bardos e sacerdotes ou professores, artistas e académicos)[1815], sempre tendo como referências determinados pontos de um passado comum.

A *memória cultural* recorre a instituições mnemónicas que funcionam como "lembretes", como acrescenta Jan Assmann, instituições entre as quais se incluem monumentos, museus, bibliotecas e arquivos. De imediato chegamos ao ponto que nos interessa, na medida em que, como a seguir veremos, será justamente através deste tipo de repositórios que a arte portuguesa começa na década de 90 a questionar a memória do império, do colonialismo e do salazarismo.

Mas no contexto da memória cultural, como nos diz ainda Assmann, "a distinção entre mito e história desaparece"; não é propriamente o passado que interessa (tal como é investigado e construído por arqueólogos e historiadores), mas "o passado tal como é lembrado" num determinado horizonte temporal:

> "[...] e só na medida em que o passado pode ser reclamado como '*nosso'*. É por isso que nos referimos a esta forma de consciência histórica como 'memória' e não apenas como conhecimento sobre o passado. O conhecimento sobre o passado adquire as propriedade e funções de memória se estiver relacionado com um conceito de *identidade*.(...) Enquanto o conhecimento tem uma perspectiva universalista, uma

[1814] Jan Assmann referia-se ao (hoje muito em voga) projecto do *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, que através de representações iconográficas procurava colocar em relação as transmissões culturais no Ocidente entre a Antiguidade e a Renascença. Sobre este projecto de Aby Warburg ver Christopher D. JOHNSON, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaka, New York: Cornell University Press, 2012. Para uma síntese da teorização de Jan Assmann (cuja obra está maioritariamente escrita em alemão), ver Jan ASSMANN, "Communicative and Cultural Memory", *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinry Handbook*, ed. Astrid Ell e Ansgar Nunning, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, pp.109-119.

[1815] Jan ASSMANN, "Communicative and Cultural Memory", p.114.

> tendência para a generalização e a standardização, *a memória, mesmo a memória cultural, é local, egocêntrica e específica de um grupo e dos seus valores.*"[1816]

Memória, *pertença* e identidade são, por conseguinte, vectores que não poderão ser escamoteados em qualquer análise que incida nas imagens e imaginários do império colonial português, sejam eles "produzidos por" ou "relativos a". É nessa medida que nos merecem sérias reservas as leituras, particularmente replicadas na última década, que se estruturem unicamente a partir dos estudos pós-coloniais.

Desde logo porque o próprio Edward Said (1935-2003), o autor que expande essa via dos estudos culturais surgida no âmbito das literaturas anglo-saxónicas, mesmo tendo partido de uma perspectivação dos impérios como realidades híbridas e heterogéneas se escusou a discutir certos impérios. E entre esses incluiu, especificamente, o português – não porque fosse mais "benigno" ou "menos imperialista", note-se, mas porque Said optou por centrar a sua análise nos casos britânico, francês e americano pela "coerência singular e especial centralidade cultural"[1817]. Por outras palavras, escolheu exemplos que só adquirem dimensão no âmbito dos imperialismos de finais do século XIX.

Acresce que, como acima se referiu, a crítica pós-colonial deriva de um contexto literário específico, e diaspórico, que não formulou propriamente teoria mas um método de abordagem, nem sempre vertido com critério para a problematização de outras formas de representação (incluindo as artísticas) e de temáticas que excediam o seu âmbito originário. De resto, muito se tem conceptualizado (e desvirtuado) a partir de um cânone que Edward Said bebeu nos textos fundadores dos nacionalismos africanos, cânone esse que apesar de ser anti-colonialista não era culturalmente exclusivista. Releia-se, a propósito, o que escreveu o psiquiatra Frantz Fanon, um dos expoentes da *negritude*, nesse já longínquo ano de 1952:

> "Que história é essa de povo negro, de nacionalidade negra? Sou Francês. Estou implicado na cultura francesa, na civilização francesa, no povo francês. Recusamos considerar-nos 'ao lado', estamos em pleno no drama francês. Quando homens, não fundamentalmente maus, mas mistificados, invadiram a França para a subjugar, a minha condição de Francês indicou-me que o meu lugar não era ao lado, mas ao

---

[1816] Tradução e itálicos nossos. Ver Jan ASSMANN, *op. cit*., p.113.

[1817] Refira-se que além do império português Said assume não discutir, pelas razões acima apontadas, os impérios austro-húngaro, russo, otomano e espanhol. Ver Edward W. SAID, *Culture & Imperialism,* London: Vintage, 1994 [1º ed.1993], p.xxix e p.xxv.

> centro do problema. Sou implicado pessoalmente pelo destino francês, pelos valores franceses, pela nação francesa. Para que quero eu um Império negro?"[1818]

Sejamos claros: a crítica pós-colonial, enquanto *consciência* e *desconstrução* dos modos como o Ocidente foi perspectivando o(s) Outro(s), foi importantíssima no momento em que surgiu: na vaga pós-estruturalista dos anos 60 e no âmbito dos estudos sobre a Commonwealth desenvolvidos no Reino Unido, saltando para a esfera académica internacional em 1978 graças ao célebre livro *Orientalismo*, de Said (só traduzido para português em 2004[1819]). Além disso, a operacionalidade dos conceitos que utiliza cedo influenciou outras áreas do saber e, no caso português, constituiu um valioso ponto de partida para enunciar criticamente questões que urgia tratar. Porém, a crítica pós-colonial não resolve, só por si, essas questões, correndo por vezes o risco de cair nas armadilhas da dicotomia que enuncia como denúncia.

Se é certo que a crítica pós-colonial procedeu a uma positiva deslocação de eixos que trouxe as "margens" para o centro do debate, no caso específico das artes tais formulações colocam vários problemas. Pois como escreveu James Elkins, um dos historiadores e críticos de arte que mais se tem debruçado sobre estas problemáticas, "a capacidade dos estudos pós-coloniais para descrever a arte contemporânea é limitada pela persistência, na arte actual, de valores do modernismo tardio, juízos estéticos e assumpções sobre qualidade. Esta limitação parece ser invisível à crítica pós-colonial", que implicitamente considera o valor, a qualidade e o juízo estético nas práticas modernistas "representados enquanto história, se re-descrita em termos socioeconómicos e políticos"[1820]. Para não nos desviarmos do tema do trabalho, não nos deteremos aqui nas recentes discussões sobre o modernismo (e, por consequência, sobre o pós-modernismo), nem na actual dificuldade de categorizar o que é "arte contemporânea" [1821] – como referimos logo na Introdução deste trabalho, sempre que consideramos algo realmente *contemporâneo*, no sentido estabelecido por Giorgio Agamben, destacamos a palavra grafando-a em itálico.

[1818] Frantz FANON, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, trad. Alexandre Pomar, Porto: Paisagem, 1975 [2ª ed. portuguesa; 1ª ed. francesa Éditions du Seuil, 1952], p.211.

[1819] Edward W. SAID, *Orientalismo: Representações Ocidentais do Oriente*, Porto: Cotovia, 2004.

[1820] James ELKINS, "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October*, n.º 130, Fall 2009, pp.10-12.

[1821] A arte "contemporânea", apesar de se ter firmado enquanto objecto institucional (nas universidades, museus, etc.), tem vindo em anos mais recentes a ser objecto de discussão por se considerar que já não basta a demarcação cronológica para definir o termo "contemporâneo". Para uma ideia das perspectivas de historiadores de arte, curadores e críticos sobre esta matéria, ver Hal FOSTER (org.), "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October*, n.º130, Fall 2009, pp.3-124.

É claro que muitas reflexões têm sido dadas à estampa no domínio dos estudos pós-coloniais, e que há vias distintas (para não dizer divergentes) dentro do próprio campo. Mas num contexto de globalização económica e cultural é importante ver que há muito se procurou superar os impasses e *pontos cegos*[1822] desse paradigma.

Stuart Hall (1932-2014), influente sociólogo e pensador na área dos estudos culturais britânicos, já em 1996 defendia que a *transculturação* que caracterizou a experiência colonial foi irreversível e os seus efeitos históricos e culturais devem ser colocados numa temporalidade de longo prazo: "*As diferenças, claro, entre culturas colonizadoras e colonizadas permanecem profundas. Mas elas nunca operaram de forma puramente binária e seguramente já não o serão assim*"[1823]. Contrapondo às periodizações e reducionismos de certos autores uma visão da cultura colonial como *dupla inscrição*, a que não devem subtrair-se factores políticos e económicos do passado e do presente, Hall recordava que um dos principais valores do "pós-colonial" foi fazer-nos ver que a colonização se inscreveu tão profundamente no seio das sociedades colonizadoras como nas sociedades colonizadas[1824]. Algo por vezes menosprezado, e que atendendo ao caso do império português será de sublinhar.

Daqui decorre a pertinência do estudo levado a cabo por Michael Rothberg e a sua noção inclusiva de *memória multidireccional*[1825], que temos vindo a utilizar ao longo deste trabalho. Uma noção cuja importância foi aliás já apontada por Paulo de Medeiros como passível de estabelecer a necessária ponte entre os campos, até muito recentemente opostos (tanto na génese como em termos políticos), dos estudos de memória cultural e dos estudos pós-coloniais. Essa articulação de campos, como sustenta Medeiros, permitiria trabalhar contra forças que "confinam a identidade Europeia a míticas construções éticas, teológicas e teleológicas", assim apontando caminho para uma "multiplicidade de identidades europeias" em fluxo e abertas a transferências culturais; desse modo se reconhecendo que a Europa "não é só essa

[1822] Ver Paulo de MEDEIROS, "Negative Inheritances: Articulating Postcolonial Critique and Cultural Memory", *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*, org. Elena Brugioni, Joana Passos *et al*, Braga: Univ. Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2012, pp.49-62.

[1823] Stuart HALL, "When was 'the post-colonial'? Thinking at the limit, *The Post-Colonial Question*, ed. Ian Chamber e Lidia Curti, London/New York: Rotledge, 1996, p.247.

[1824] Stuart HALL, *idem*, p.246.

[1825] Michael ROTHBERG, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Palo Alto: Stanford University Press, 2009.

geografia do horror e topografia da crueldade global, mas também, e como sempre foi, um conjunto de ideias e construções culturais que visam maior liberdade"[1826].

Sem esse cruzamento de perspectivas dificilmente se perceberão as obras de arte que desde a década de 90 têm vindo a ser produzidas, e muito em particular as que se relacionam com as imagens e imaginários dos impérios. Os trânsitos culturais e artísticos, as reflexões decorrentes do pós-estruturalismo e do pós-modernismo e a "lógica cultural do capitalismo tardio", como defendeu logo em 1991 Fredric Jameson (n.1934) no seu influente estudo[1827], implicam que a análise das "condições de possibilidade" das próprias obras não se possa dissociar de contextos históricos e sociais, nem da "coexistência" e "sobreposição" de diferentes momentos da história.

Por outro lado, foi nessa década que o historiador de arte Hal Foster detectou uma tendência internacional, a que chamou "o regresso do real", que tomando como referente o evento traumático redefine a experiência individual e histórica, ao mesmo tempo que supera os "imperativos contraditórios da cultura actual: a análise desconstrutiva e as políticas de identidade"[1828]. Sendo que para esse "regresso do real" muito contribuiu um renovado "impulso arquivístico"[1829] que marcou a última década do século XX, e que continua a ser paradigmático de muita da produção artística contemporânea, nomeadamente em obras que confrontam a história através de fragmentos - ficcionais ou factuais - de textos, objectos ou imagens.

Feita esta (já longa mas necessária) introdução, analisemos então neste último capítulo algumas das obras mais relevantes de uma história recente que, por se encontrar em construção, surgirá aqui numa estruturação mais liberta. Sem pretender circunscrevê-las a este ou aquele modelo teórico, o que se procura é antes de mais colocar essas obras *em relação* e ampliar vias de leitura para futuras investigações.

[1826] Tradução nossa. Ver Paulo de MEDEIROS, *op. cit*., p.60.

[1827] Ver Fredric JAMESON, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York: Verso, 2008 [1ª ed. 1991].

[1828] Hal FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press, 1996, p.168.

[1829] Esse "impulso arquivístico" tem antecedentes em obras de arte produzidas após a II Guerra Mundial. Ver Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS *et al*, *Art Since 1900*, London: Thames & Hudson, 2004, pp.668-669.

5.1 – Interrogações em trânsito e cruzamentos temáticos

Perspectivar a produção artística dos anos 90 isolando-a de práticas que já vinham sendo trabalhadas será obstar a essa possibilidade de articulação entre os modos como artistas e agentes culturais de diferentes gerações se debruçaram, enfim, sobre representações – imagens e imaginários - do império. Ainda que formal e conceptualmente tais obras assumam valores muito distintos.

Não se trata de forçar linhas de continuidade ou estabelecer rupturas para conformar essas abordagens a uma qualquer postulação teórica, o que tanto num caso como noutro seria estreitar os horizontes das próprias obras. Mas é metodologicamente desejável trazer para este campo de reflexão alguns trabalhos que desde décadas anteriores vinham refinando pesquisas muito pessoais, tentando assim abrir vias de aproximação a questões que serão, mais tarde, colocadas com outro vigor por novas gerações, a partir de outros ângulos de interrogação. Assim, e para indagar essas possíveis vias de desconstrução da memória do império (numa leitura, de resto, já apontada pelo historiador Francisco Bethencourt[1830]), recordem-se aqui alguns trabalhos que contribuíram para abrir caminho ao "regresso do real" e ao "pós-colonial" que já, no quadro cultural internacional dos anos 90, vai marcar a arte portuguesa. Pontes possíveis para se atravessarem as malhas da memória imperial.

Quando em 1993 Paula Rego pintou *A Primeira Missa no Brasil*, o que verteu na tela foi uma consciência muito crítica desse Portugal já mergulhado no ciclo comemorativo dos Descobrimentos, mas onde outras preocupações assomavam. Trata-se, desde logo, de uma obra complexa na sua formulação iconográfica. Para começar, porque cita em título e exibe em segundo plano a reprodução de uma "*primeira missa no Brasil*" - não a célebre versão oitocentista de Victor Meirelles, como é frequentemente referido[1831], mas uma representação encomendada pelo

[1830] Francisco BETHENCOURT, "Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003, pp.69-81.

[1831] *A Primeira Missa no Brasil* (1860), conhecida tela pintada por Victor Meirelles durante os seus estudos artísticos em Paris (onde foi exposta no Salão Oficial de 1861). Importa sublinhar que as "primeiras missas" eram recorrente na arte ocidental do século XIX – veja-se, além da citada obra de Meirelles (que inspirou no século XX, como já vimos, uma versão de Candido Portinari cuja reprodução em tapeçaria esteve destinada ao nunca construído Palácio do Ultramar, em Lisboa), a "primeira missa" na Argélia (*Première Messe en Kabylie*, de 1854, pelo pintor francês Horace Vernet) ou na Florida (*First Mass Celebrated in Saint Augustine on September 8, 1565*, destruída por um incêndio em 1887, mas cuja "reprodução fiel" foi muito utilizada em gravuras e postais em

Estado Novo ao ilustrador português José de Moura[1832] para um selo de 1968, destinado a Moçambique no âmbito das comemorações do V Centenário de Nascimento de Pedro Álvares Cabral[1833], e cuja reprodução terá também circulado na metrópole em gravuras[1834]. A obra de Paula Rego é também complexa porque a pintora traz para primeiro plano do quadro uma jovem grávida deitada numa cama de grades, de costas para a missa e olhar fixo em nós, e junta à composição elementos como um peru excitado, "jarros" brancos (ou lírios da paz, muito usados em casamentos mas também com conotações fálicas), e a figurinha de uma mulher com roupa ensanguentada. Finalmente, porque como há muito é apontado, o trabalho desta artista plástica é polissémico e remete quer para a história da arte e a literatura quer para a revisão e antecipação dos seus temas pictóricos.

Neste caso, à questão imediata do aborto (que ressurgiu em Portugal como reivindicação feminista na década de 90[1835]) e à sua óbvia relação com uma moral conservadora de raiz católica, tema que a pintora vai trabalhar como denúncia em séries posteriores bem conhecidas, associa-se a simbólica relação entre a colonização da terra e a colonização dos corpos[1836] - prenunciada pelas índias que assistem na gravura à chegada dos portugueses, cuja nudez contrasta com o vestido preto comprido usado pela jovem grávida. No âmbito que aqui nos move, importa chamar a

circulação nos Estados Unidos, pelo menos, até à década de 1930). Sobre esta obra de Paula Rego, ver Memory HOLLOWAY, "Praying in the Sand: Paula Rego and Visual Representations of The First Mass in Brazil", *Portuguese Literary and Cultural Studies* (Brazil Issue), 4, Summer 2000, pp.697-705. Sobre a pintura de Meirelles, obra referencial da construção identitária brasileira em plena época do Romantismo e do "indianismo", ver Teresinha Sueli FRANZ, "Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, n.º 22, 2003; também disponível na Revista Electrônica 19&20, vol. II, n.º3, 2007 – em linha: http://www.dezenovevinte.net/19e20/19e20II3/index.htm [acesso a 3/6/2014].

[1832] José de Moura (sobre o qual não conseguimos apurar até à data mais dados biográficos) ilustrou, entre outros, vários livros de Henrique Galvão, designadamente *Outras Terras Outras Gentes* e *Ronda de África* (ed. Jornal de Notícias, 1944 a 1948), *Antropófagos* (Porto: Jornal de Notícias, 1947) e *A Caça no Império Português*, de Henrique Galvão, José de Freitas Cruz e António Montês (Porto: O Primeiro de Janeiro, 1943-45). Ilustrou também *Na Terra do Café* (Lisboa: Livraria Popular, 1946), de Eduardo Metzer Leone.

[1833] Além dos três selos para circulação na então província ultramarina de Moçambique ("Hastear da Cruz em Porto Seguro", "Primeira Missa no Brasil" e "Igreja da Graça, Santarém", José de Moura desenhou também selos comemorativos do V Centenário de Nascimento de Pedro Álvares Cabral (1468-1968) para as províncias de Angola, Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Macau e Timor. Ver Portaria n.º23.315 do Ministério do Ultramar, de 17 de Abril de 1968. E ver *Selos das Colónias Portuguesas* (cat.), Porto/Lisboa: Afinsa, 2008, esp. p.284.

[1834] Uma dessas gravuras estaria pendurada na casa da ama da artista, na Ericeira. Ver Ruth ROSENGARTEN, "Verdades Domésticas: o Trabalho de Paula Rego", *Paula Rego* (cat.), Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, p.84.

[1835] Ver Rosa MONTEIRO, "A descriminalização do aborto em Portugal: Estado, movimentos de mulheres e partidos políticos", *Análise Social*, n.º204, vol. XLVII (3º), 2012, p.586-605.

[1836] Ver Francisco BETHENCOURT, *op. cit*., pp.76-77.

atenção para o facto de ser justamente essa "chegada", esse encontro de culturas que em breve se tornará violento, a pedra de toque de algumas obras de Vasco Araújo (n.1975) que mais adiante analisaremos.

Outras obras de Paula Rego poderiam aqui ser referidas, uma vez que Portugal é tema frequente das narrativas pictóricas viscerais da pintora, mas sobre esse assunto vários investigadores e autores se têm debruçado[1837]. Recorde-se apenas a sua versão de *Alcácer Quibir* (1965) em tapeçaria de *patchwork,* ou o modo como o Estado Novo passou, em distintas fases do seu trabalho e com tratamentos formais diferenciados, para telas como Salazar *a Vomitar a Pátria* (1960), *O Jardim do Interrogador* (2000), *A Sina da Madame Lupescu* (de 2004, representando a amante do rei Carol II da Roménia, que viveu no Estoril, e tendo em fundo a bandeira nacional e uma figura da Mocidade Portuguesa Feminina), ou os quadros em que homens fardados (como *O Cadete e a Irmã*, de 1988) são "tratados" por mulheres que, representando papéis tradicionais, subvertem as relações de poder.

E não poderemos, evidentemente, esquecer a tela feita por Paula Rego no ano em que começou a guerra colonial, *Quando tínhamos uma casa de campo...*, obra de 1961 cujo título se completa com *...dávamos grandes festas e depois saíamos a matar os pretos* (a segunda oração que a artista censurou para a poder enviar à *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, inaugurada em Dezembro do mesmo ano). Essa pintura é um libelo contra a burguesia endinheirada metropolitana, o trabalho negro e o "saldo perturbador entre cumplicidade e culpa no encontro colonial"[1838]. Como já observou Memory Holloway (relacionando-a com aspectos do romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge), essa tela desmascara o mito da integração racial através da divisão pictórica contrastante e corpos fragmentados[1839].

[1837] Para uma síntese dessa bibliografia de referência, ver Ruth ROSENGARTEN (ed.), *Compreender Paula Rego / 25 Perspectivas*, Lisboa: Público/Fundação de Serralves, 2004. Ver também Maria Manuel LISBOA, *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics*, Aldershot: Ashgate Publishing Co., 2003. Ver ainda Helena de FREITAS, Yves BONNEFOY, Philippe DAGEN e Marco LIVINGSTONE, *Paula Rego* (cat.), Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Casa das Histórias Paula Rego, 2012.

[1838] Ver Ruth ROSENGARTEN, "Corpos possuídos, amor e autoridade na obra de Paula Rego", João Fernandes, Ruth Rosengarten e Marco Livingstone, *Paula Rego* (cat.), Porto: Museu de Serralves, 2004, pp.29-30.

[1839] Ver Memory HOLLOWAY, "Salazar's Boots. Paula Rego and the Road to Disorder", *Gender, Empire, amd Poscolony. Luso-Afro-Brazilian Intersections*, ed. Hilary Owen e Anna M.Klobucks, New York: Palgrave Macmillan, 2014, 141-157.

A guerra colonial - que como veremos no subcapítulo seguinte será trabalhada em perspectivas de memória de segunda geração ou de memória convergente - foi também tratada em finais dos anos 80 por Rocha de Sousa (n.1938), no ponto de vista do ex-combatente que se interroga sobre o que viveu a sua geração. Na série *Histórias da Guerra*, o pintor, ilustrador, crítico de arte e professor, que também se aventurou pelo campo da narrativa literária e de experimentação em fotografia, filme e vídeo[1840], convocou as memórias do seu tempo de alferes enviado logo nos primeiros contingentes para Luanda para tratar plasticamente essa experiência em pinceladas de difuso expressionismo. Sobre uma dessas telas, *Acto Irreal* (1987), escreverá anos mais tarde que representa a história das crianças órfãs ou perdidas que "soldados que saíam das zonas de fogo transporta[vam] ao colo", "meninos sem coordenadas, geográficas e familiares", que as tropas portuguesas recolhiam e tratavam em Angola e que, em certos casos, viriam para Portugal e construiríam futuro em famílias de adopção[1841]. É essa a pintura reproduzida na capa de *Angola 61: Uma Crónica de Guerra*, livro-testemunho que Rocha de Sousa publica em 1999[1842].

A experiência africana marcou também, mas de outro modo, José de Guimarães (n.1939), mobilizado para Angola entre 1967 e 1969. Com uma licenciatura em Engenharia Civil e Militar e cursos de gravura e pintura na bagagem, durante esses anos de serviço militar o pintor realizou várias exposições em Luanda, publicou um *Manifesto aos Pintores Inconformistas*[1843] e desenvolveu um interesse pela arte negra (designadamente pela cultura mágico-religiosa de Cabinda) que o levaria a regressar a Angola em 1970 para estudar a etnografia local. Daí resultando a criação de um

---

[1840] Ver Hugo FERRÃO, "Rocha de Sousa: ser sem heterónimos", *ArteTeoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte* (Lisboa, FBAUL), n.º 4, 2003, pp.73-99.

[1841] Ver Rocha de SOUSA, "Contra a morte da inocência", 19/10/2006 – em linha: http://rochasousa02.blogspot.pt/2006/10/contra-morte-da-inocncia.html [acesso a 17/6/2014].

[1842] Rocha de SOUSA, Angola 61: Uma Crónica de Guerra ou a Visibilidade da Última Deriva, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. Dessa obra dirá Urbano Tavares Rodrigues: "*falta-lhe talvez vibração e arte literária para ser o texto fundamental que poderia ser sobre a monstruosa e tão dramática aventura que tantos portugueses viveram e que os marcou para sempre. No entanto, está lá todo o essencial: a chegada das tropas a Luanda logo no início da guerra, em 1961, a escassez de tudo, o tempo de marasmo e o tempo do horror, os feridos e os mortos, a tortura dos guerrilheiros presos, o seu silêncio sobre o que deviam dizer e o modo impressionante como tratavam por 'meninos' os jovens oficiais milicianos da tropa portuguesa. Há a saudade da mulher amada, as histórias dos soldados, o medo das minas e os estropiados. Há a habituação a tudo, o desprezo pela retórica bélica do regime. Há o bom senso. Há neste livro uma honestidade absoluta*" – ver Urbano Tavares RODRIGUES, "Angola 61: Uma Crónica de Guerra ou a Visibilidade da Última Deriva" – em linha: http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=28296 [acesso a 17/6/2014].

[1843] Manifesto publicado pela primeira vez no jornal ABC de Luanda em 1968, e reproduzido em José de GUIMARÃES, *José de Guimarães, Arte Perturbadora*, Porto: Afrontamento, 2000, p.43.

"alfabeto" ideográfico trabalhado em várias séries (como *Fetiches* e *Reis*, de 1974), numa pessoalíssima visão que ganhou corpo nas décadas seguintes.

As formas e as cores, questões centrais na pintura de José de Guimarães, entram na sua obra como uma "miscigenação" de culturas" [1844]: a africana, através dos ideogramas, máscaras e fetiches rituais, e a portuguesa/ocidental, onde as grandes referencias pictóricas (do Impressionismo à arte bruta e Pop Art, passando por Amadeo de Souza-Cardoso), o barroco e o colorido vibrante do Minho que o pintor assume como raiz se cruzam com temas da cultura nacional. *Camões* (1981), *Por Mares nunca dantes Navegados* (série de 1992 que "celebra a grandeza e miséria" do povo português[1845]) ou *Ode Marítima* (1995) são alguns exemplos dessa pesquisa aprofundada em séries pelo artista – e que formalmente derivaram para as suas picto-esculturas (ou "morfemas", como as designou Gillo Dorfles), caso de *D.Sebastião* em versão papagaio de papel pintado (1991), da decomposição da Bandeira Nacional para o personagem arquetípico criado para símbolo do Turismo de Portugal (1993) [1846] ou da representação que concebeu por encomenda para Lisboa, em homenagem aos construtores de cidades por ocasião dos 25 anos do 25 de Abril (1999) [1847].

Em 2004, José de Guimarães apresentava na SNBA três pinturas de escala monumental – *2004*, *Cartago* e *Pátria* –, que como referiu recentemente Nuno Faria questionam o sentido da história, marcam o desencanto do pintor com o rumo do mundo e "denunciam os nefastos e duradouros efeitos do colonialismo europeu e dos imperialismos que lhe sucederam", recorrendo a um processo de montagem "como se o artista tivesse operado como um cineasta documentalista que remonta e nos reapresenta os acontecimentos a partir dos estilhaços da história"[1848].

As máscaras e esculturas africanas, que Guimarães colecciona como "reconhecimento e respeito por outras culturas, enquanto português", foram também exibidas em 2006[1849] em paralelo com uma série de obras que, citando os relicários

[1844] Ver José de GUIMARÃES, *op. cit*., p.80 e pp.97-99.
[1845] *Idem*, *ibidem*, p.113.
[1846] *Idem*, *ibidem*, pp.130-131.
[1847] Escultura de grandes dimensões instalada no centro da Praça 25 de Abril, na freguesia de Marvila.
[1848] Ver Nuno FARIA, texto de apresentação da exposição *Pintura: Suites Monumentais e Algumas Variações* (Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Guimarães, 2015) – em linha: http://www.ciajg.pt/_exposicao_2&ct=462&mop=28 [acesso a 19/6/2015].
[1849] Ver *Africânia – José de Guimarães* (cat.), Almada: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea, 2006. Na contracapa deste catálogo, José de Guimarães afirma: "*A minha intenção mais profunda*

religiosos, transformaram caixas de transporte de obras de arte em peças tridimensionais que cruzam as suas memórias de viagem e inquietações identitárias através de recortes, inscrições, pintura, *collage*, *assemblage* e luzes de néon[1850]. Uma espécie de "imaginário mágico" convertido em "argumento plástico"[1851], onde reminiscências Dada e as pesquisas de finais dos anos 60 se misturam já para reflectir o modo como José de Guimarães, artista internacional com obras de arte pública e trabalhos em museus de vários continentes, foi incorporando na sua produção influências de outras culturas, da africana à mexicana, japonesa ou chinesa.

Enquanto objecto que carreia para o *contemporâneo* o pulsar do primordial, a máscara tem também marcado a produção de Albuquerque Mendes (n.1953), artista de obra fragmentaria e dispersiva, como vimos a propósito da exposição *Identidade Cultural e Massificação*, e cuja radicalidade tem passado muito pelo "arcaizar" como "golpe de defesa e afirmação de uma identidade própria num mundo uniformizado"[1852]. Assim o revelam trabalhos de 2000 como *Brasil 1500*, *Ritual Fúnebre* ou a peça serial *Índio*, em que às sete telas o artista sobrepôs máscaras de barro com velas acesas no espaço dos olhos, que reporta para "o território do Outro, do índio, do negro e da morte (...), amplificando o sentido de insucesso, de evidente desencontro na chegada dos europeus às Américas e do profundo desconhecimento mútuo que vitimiza, ainda, portugueses e brasileiros"[1853].

O território plástico de Albuquerque Mendes – que, como notou Bernardo Pinto de Almeida, deu curso à *transvanguarda* dos anos 80 em oposição aos primeiros sinais de globalização, numa obra que cruza sentido teatral, confronto com a tradição, auto-representação e sentido de fragmentação –, absorve referências e técnicas da história da arte do século XX mas remete-nos para os mitos do imaginário tradicional e para a "vontade de estabelecer uma arqueologia do imaginário inventado de um

---

enquanto coleccionador não se reduz a uma mera atitude de coleccionismo. Existe para além disso, um lado de reconhecimento e respeito por outras culturas, enquanto português. Portugal sulcou os oceanos, encontrou novos mundos, misturou-se e criou uma mestiçagem – a minha obra artística tem, de certo modo, seguido o trilho dos navegadores de outrora, buscando e alimentando-se nas culturas de outras regiões – da qual os portugueses de seiscentos foram precursores. É esse encontro e este respeito que me faz admirá-los e desejar vê-los de perto, contemplá-los!".

[1850] Ver Emília FERREIRA, "A bagagem do viajante", *ibidem*, pp.5-8.

[1851] Ana Isabel RIBEIRO, (Introdução), *ibidem*, p.3.

[1852] João Sousa CARDOSO, "Albuquerque Mendes: Antropologia de mim e do Outro", *Albuquerque Mendes: Confesso*, coord. Cláudia Gonçalves, Porto: Edições Asa/Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001, pp.271-272.

[1853] *Idem*, *ibidem*.

sentir português"[1854]. A série *Os Mitos Portugueses* (1982), pinturas como *Portugal* (não datada, onde sobre a colagem de um mapa das estradas pintou um duplo alvo), *Totus Tuus* (1990, também com alvo), a instalação *Offertorium* (de 1991, em que retratos de freiras e de soldados se exibiam como *ex-votos*), a instalação *Use e Abuse dos Carimbos - O Adeus aos Escudo* (2000) são algumas declinações dessa cartografia do artista. Onde cabem ainda outras variantes do tema da guerra, como sucede no guache sobre colagem *Desenvolve-se a ofensiva-El Título Mr.Universo* (não datada) ou em *O Fado* (1990), tela onde Francisco Bethencourt apontou a combinação irónica de referências a Angola, ao MPLA e aos "capitães de Abril"[1855].

Numa outra direcção das interrogação sobre o País, procurando já auscultar esse Portugal sem império mas com o império indelevelmente inscrito na base da *comunidade imaginada*, Costa Pinheiro regressa, como já o dissemos, aos estudos dos anos 60 para a partir deles construir a sua notável série dos *Navegadores*. Tendo retomado a pintura por um diálogo poético com Fernando Pessoa e pelas seriais interrogações de *La Fenêtre de ma Tete*, em finais da década de 90 o pintor chegará a uma espécie de "inquérito imaginário" através das figuras desses navegantes, reis e poetas cujos rostos reinventa, sem os incensar nem desmerecer, "tentando rever neles os homens que eles foram, em retratos actuais, *contemporâneos*, de nós mesmos"[1856].

Retratos de figuras descarnadas, de personagens de um navio-fantasma "reivindicando um destino de que foram injustamente esquecidos", como tão bem viu Bernardo Pinto de Almeida, esses náufragos irónicos e austeros não carregam "a ostentação do império que não houve, mas o sentido da perda do que não chegou a fazer-se", sem acusar nem julgar, "perguntando-nos, apenas o porquê"[1857]. Vestígios de uma história à procura de sentido (como o prenunciavam as sombras e silhuetas irónicas de *A Armada do Rei Dom Sebastião*, tela de 1988), estes personagens de Costa Pinheiro carregam consigo os símbolos que os mantêm no limiar do mundo e da memória dos vivos: cruzes e crucifixos, padrões de soberania, gaivotas, búzios, ondas,

---

[1854] Bernardo Pinto de ALMEIDA, "Albuquerque Mendes ou a dor infinita da pintura", *Albuquerque Mendes: Confesso*, coord. Cláudia Gonçalves, Porto: Edições Asa/Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001, pp.37-50.

[1855] Francisco BETHENCOURT, "Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003, pp.75-76.

[1856] Itálico nosso. Ver Bernardo Pinto de ALMEIDA, "Navegantes de um porto sem abrigo", *Costa Pinheiro – Navegadores* (cat.), Porto: Galeria Fernando Santos, 2001, pp.8-9.

[1857] *Idem*, *ibidem*, pp.18-21.

astros, torpedos e sereias. Em retratos individuais (na subsérie *Mar Tenebroso*) ou composições de nove rostos (como *Afonso de Albuquerque e os Outros* ou *Pedro Álvares Cabral e os Outros*), esta é uma galeria de mitos que dispensam a narrativa, dado é nesse azul frio das telas que teremos de procurar a auto-compreensão de um país que, como escreveu Pinto de Almeida, não soubera ainda lidar com o "período de compensação imaginária pós-colonial"[1858] nem sabia o que fazer do passado:

> "A história de Portugal que, antes de ser sonata de conveniência de um nacionalismo mesquinho, foi História e história grandiosa de um povo que olhava para o mar, não reencontrou de facto, nos complexos naturais de uma geração marcada pela memória do duplo fracasso da colonização e da descolonização, um sistema de formas que lhe assentasse em nova medida identitária."[1859]

Muito mais haveria a dizer sobre esta extraordinária cartografia pictórica de António Costa Pinheiro, cujo alcance se estenderia a públicos mais vastos em 1998 com a transposição dessa galeria de *Navegadores* para os painéis de azulejo que decoram a estação de metropolitano Alameda II, em Lisboa. Sublinhe-se, porém, a inexistência de um sistema alternativo de formas para a dimensão identitária. Poderia, aliás, ser de outro modo? Poderá, alguma vez, existir tal sistema?

Pela mesma altura em que os *Navegadores* saíram do atelier para nos interrogar em exposições, Carlos Carreiro (n.1946), artista que integrou o Grupo Puzzle, continuava a pintar temas portugueses caricaturando-os em prosaicos quotidianos de laivos *kitsch* e recorrendo "com o maior dos cinismos, aos códigos de certa figuração académica"[1860]. Num jogo em que ícones, humor e referências à arte ocidental se combinam em cores feéricas (Pop, surrealismo, Bosch, Amadeo, Paula Rego, Costa Pinheiro, Joaquim Rodrigo, Nuno Gonçalves, David Hockney ou Almada, tudo ali cabe), o pintor condensa anacronicamente as imagens numa "arte de citação que tanto abarca a moda e os mitos efémeros dos mass-media, como referencia a cultura erudita, representada por obras modernas e antigas de museu"[1861].

Desde os anos 70 que Carlos Carreiro traz para a sua pintura reis e navegadores (veja-se *O Coleccionador*, de 1975, ou *Afinal o Vasco da Gama não sabia nadar, yo!*,

---

[1858] *Idem*, *ibidem*, p.11.
[1859] *Idem*, *ibidem*.
[1860] Rocha de SOUSA, "O guardador de rebanhos", 11/2/2014 – em linha: http://carloscarreiropintor.blogspot.pt [acesso a 22/6/2015].
[1861] Eurico GONÇALVES, *Carlos Carreiro: como visitar a pintura portuguesa sem esquecer o limpa metais coração* (cat.), Lisboa: Galeria São Mamede, 2002.

de 2005); os painéis de S.Vicente e a Torre de Belém (*O Aniversário da Princesa Joana*, de 1976, ou *O Aniversário do Príncipe*, de 1979); o rei-desejado (*D.Sebastião já Usava Limpa-Metais Coração*, de 2002, onde convoca as versões pictóricas de Cristóvão de Morais e Costa Pinheiro); os naufrágios e o "jogo da glória" (*Os Truques do Adamastor*, 1999), ou o Padrão dos Descobrimentos em figuração de cenário de papelão (*Padrão e Submarino em Jardim Sportinguista*, 2005, ou *Paisagem com Natureza Morta Portuguesa*, de 2008). Três telas de 2005-10 sintetizaram estas fantasiosas apropriações de um pintor que se define como "parasita da imagem"[1862]: *Talent de Rien Faire* (*I*, *II* e *III*), corruptela da divisa do Infante D.Henrique, onde Carreiro transforma os mitos pátrios em cenografias de lazer – o Padrão de Belém é já barquinho de *kit*, as estátuas dos navegadores desmanteladas em São Tomé[1863] e o avião com Cruz de Cristo são *décor* para personagens detectivescas e o Infante anda às voltas num polvo mecânico de feira popular. Com as devidas distâncias geracionais e conceptuais, não terá sido essa também a matéria base de certas obras de João Pedro Vale (n.1976)? Já lá iremos.

Para já, refira-se que Carreiro assinou a capa do álbum *A Valsa dos Detectives* (1989), dos GNR, banda que em 1986 cantara os "pós modernos" em *Psicopátria*. E Rui Reininho, o vocalista, viu na obra do pintor "um onírico lúbrico pesadelo doméstico, em que a salazarenta Casa Portuguesa confunde o cinzento imperialismo minimalista arquitectónico, onde o pavão no museu é mais importante que a árvore, a avenida marginal mais importante que a maré, é este o ideal foguetão de madeira português, Grão-mestre Nuno Gonçalves da fogueira das nossas vaidades."[1864]

Naturalmente, Nuno Gonçalves e os painéis de S.Vicente que lhe são atribuídos não são apenas "fogueira das nossas vaidades", têm também sido fonte de questionamento (identitário, simbólico, plástico) para sucessivas gerações de artistas. Cabendo recordar entre eles João Vieira, que em 1988 desconstruiu esses auráticos painéis tantas vezes "tratados como meros documentos, como puzzles fotográficos,

---

1862 Carlos CARREIRO, "Porque juntei tanto quadro" – em linha: http://fundacaodomluis.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=459:carlos-carreiro-exposicoes2015-centro-cultural-de-cascais-fundacao-d-luis-i&catid=79:exposicoes-anteriores&Itemid=96 [acesso a 7/4/2015].

1863 Clara citação de uma fotografia de Alfredo Cunha, datada de 1975, que se tornou muito conhecida, e que foi usada como sobrecapa da obra de Francisco BETHENCOURT e Kirti CHAUDHURI, *História da Expansão Portuguesa*, vol.5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

1864 Rui REININHO, "Crítica" – ver em linha: http://dasartesplasticas.blogspot.pt/2007/05/almada-visita-o-banho-turco-de-pomar.html [acesso a 7/4/2015].

raramente como pintura que afinal são", num diálogo entre passado e presente em que o pintor tratou as figuras já como signos do seu próprio alfabeto pictórico, não para lhes decifrar os mistérios, como explicou então, mas para "criar uma obra a partir deles", dando réplica a esse retrato colectivo quatrocentista para "continuar a pintura, ou destruí-la, ou destruir-[se]"[1865]. A desconstrução de obras mitificadas tem sido constante na arte portuguesa. E se quisermos retomar pelo avesso a narrativa das glórias pátrias, cumpre ainda referir que a *História Trágico-Marítima* foi revisitada em 2005 por Graça Morais, numa tela de grandes dimensões inspirada na comunidade piscatória de Sines.

O que nos leva à questão de fundo: quando se pensa na arte produzida desde os anos 90, como isolá-la do quotidiano, da literatura ou do cinema que então se fez? O contexto cultural português desses anos tem de ser encarado de forma reticular e levando em conta a integração na Europa Comunitária (e o acesso aos seus fundos), o aparecimento de novos jornais, revistas e canais de televisão privados, como já o dissemos, mas também a multiplicação de salas de cinema em centros comerciais; os registos em CD e cassete vídeo (e o DVD chega na viragem do século); as novas galerias e espaços expositivos; as bienais e feiras de arte; os concertos e festivais de Verão; as *megastores* de discos e livros (a FNAC abre em Lisboa em 1998), e, claro, o advento da Internet. Tempos de globalização acelerada em que se multiplicaram articulações que aqui não cabe aprofundar, mas que terão de ser referidas sob pena de se continuarem a confinar as artes a velhas e inúteis gavetas estanques.

Assim, no campo da literatura, e na impossibilidade de aqui referenciar todas as obras e estudos académicos que entretanto se publicaram, destaquem-se alguns escritores já consagrados. Como António Lobo Antunes, cuja demanda pelo(s) sentido(s) do Portugal passado-presente o levou, entre outros, aos romances *A Ordem Natural das Coisas* (1992), *O Manual dos Inquisidores* (1996), *O Esplendor de Portugal* (1997)[1866], *Exortação aos Crocodilos* (1999), *Boa Tarde às Coisas Aqui em*

[1865] João Vieira, *apud* Paula ANDRÉ, Luís Louzã HENRIQUES, Luísa Isabel MARTINHO et al, "Modos de ver e dar a ver os Painéis de São Vicente", *Midas – Museus e Estudos Interdisciplinares*, n.º 2, 2013 – em linha: http://midas.revues.org/256#entries [acesso a 17/7/2014]. Sobre os painéis e as suas apropriações pela pintura, ver também Fernando PAULO e Rosa DIAS, "A arte moderna portuguesa e os painéis de Nuno Gonçalves: 'La durée d'aprés Nuno Gonçalves'", *D'Aprés Nuno Gonçalves* (cat.), coord. José Quaresma, Lisboa: CIEBA, 2011, pp.26-48.

[1866] Ver por exemplo Margarida Calafate RIBEIRO, "As ruínas da casa portuguesa em 'Os Cus de Judas' e em 'O Esplendor de Portugal', de António Lobo Antunes", *"Portugal não é um país*

Baixo (2003) ou *Caminho Como uma Casa em Chamas* (2014). Veja-se ainda o caso de Lídia Jorge, que tratou a sociedade salazarista em *A Última Dona* (1992) e *O Vale da Paixão* (1998) ou os dilemas dos anos 80 em *O Jardim Sem Limites* (1995)[1867]. E refira-se ainda *A Árvore das Palavras* (1997), romance pseudo-biográfico de Teolinda Gersão com memórias de Moçambique[1868]; ou *Nocturno em Macau* (1997), de Maria Ondina Braga, que recupera memórias da sua vivência naquele território[1869].

E (re)leia-se atentamente essa singularíssima obra de Helder Macedo, *Partes de África* (1991), "conversa" além-túmulo entre pai e filho em que as diferenças ideológicas acabam por ser superadas numa reconciliação que reflecte os paradoxos do fim do império[1870]. Nesse romance de factos biográficos edificados ficcionalmente, o poeta conduz-nos pelos interstícios de uma teia de memórias e mostra-nos quão distintos podem ser os seus fios (de trama confluente ou divergente) aos olhos de sujeitos que viveram os mesmos acontecimentos, incluindo o próprio autor. Tudo narrado em planos fragmentados de mosaico e (d)escrito no estilo "oblíquo e dissimulado (...) da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos"[1871].

Os capítulos deste livro são pedaços aparentemente soltos de uma história maior cuja coerência só percebemos no fim – espelhando a "galeria de sombras" que Helder Macedo percorre ao rever certas fotografias, mapas e relatórios -, e conduzem-nos pela história de uma família ligada ao colonialismo em África durante quase um século: o avô republicano e maçon que "morreu de cancro e de frustração revolucionária, atirado para os confins do distrito do Congo" [1872]; o pai, alto funcionário colonial que durante o Estado Novo é confrontado com os impasses, os desmandos, os massacres e as injustiças da política emanada do Terreiro do Paço; e o

pequeno". Contar o 'império' na pós-colonialidade, org. Manuela Ribeiro Sanches, Lisboa: Livros Cotovia, 2006, pp.43-62.

[1867] Para uma análise paralela destas obras em relação a *A Costa dos Murmúrios* e à fantasmagoria das projecções coloniais e nacionais ver Paulo de MEDEIROS, "Casas Assombradas", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003, pp.127-149.

[1868] Ver, por exemplo, Hilary OWEN, "'La Vie en Rose': Post-scriptum a um império assombrado (sobre 'A Árvore das Palavras', de Teolinda Gersão"), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, pp.165-178.

[1869] Ver, por exemplo, David BROOKSHAW, "Revisitando os fantasmas imperiais: 'Nocturno em Macau', de Maria Ondina Braga", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, pp.151-163.

[1870] Philip ROTHWELL, "Galeria de sombras: 'Partes de África', de Helder Macedo", Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, pp.179-186.*

[1871] Helder MACEDO, *Partes de África*, Lisboa: Editorial Presença, 1991, p.29.

[1872] *Idem*, *ibidem*, pp.11-12.

filho que foi criança em Moçambique, adolescente na Guiné e São Tomé e universitário em Lisboa, que procura destino alternativo à carreira que se desenhava ("não era ideologia, era um instinto básico de sobrevivência"[1873]) e acompanhará os surrealistas do Café Gelo na recusa libertária da ordem instituída, até rumar ao exílio.

À distância de várias décadas, *Partes de África* é um grandioso *fresco* que condensa em vigorosas e irónicas pinceladas a asfixia desses quadros coloniais e metropolitanos, retratando ministros, governadores, embaixadores, pides, nacionalistas africanos da Casa dos Estudantes do Império, escritores, poetas, políticos do pós-revolução, intelectuais que acreditaram na mudança (como o autor, que foi secretário de Estado da Cultura), e um vasto rol de outras personagens reais e ficcionais do passado longínquo mas também do passado recente. O livro, que é também uma homenagem à "família literária" de Helder Macedo, foi já considerado um "edifício romanesco, laboriosamente delineado pelo autor/narrador em conversa cúmplice com o leitor", que sem fugir ao lado memorialista e melancólico da ficção sobre África o trata "de outra maneira": como "partes do trânsito que é a vida"[1874].

Também numa linha autobiográfica, mas de modo muito distinto de *Partes de África*, cumpre entre as obras de autores mais jovens destacar *Cadernos de Memórias Coloniais* (2009), livro que reúne o que Isabela Figueiredo (Moçambique, 1963) escreveu num *blog*, espécie de diálogo póstumo com a figura amada e odiada do pai, catarse dessa filha de electricista em Lourenço Marques que acorda para a violência explícita e implícita do colonialismo português. Como sustentou Margarida Calafate Ribeiro, nesta autobiografia está o inverso da "história de regressos": a vivência do trauma pela "desterrada" que ninguém quer ouvir e que assume a "culpa transmitida, herdada, uma culpa que não se consegue resolver em responsabilidade histórica, envolta que está ainda no imaginário português por uma onda nostálgica de África, que recupera os tópicos de um 'colonialismo inocente' do 'paraíso tropical' em que Gilberto Freyre nos tinha a todos colocado e que se tem vindo a afirmar na ficção portuguesa contemporânea"[1875]. Contra as imagens idílicas dessa onda nostálgica que

---

[1873] *Idem*, *ibidem*, p.69.

[1874] Margarida Calafate RIBEIRO, "Partes de Nós: uma leitura de *Partes de África*", *A Experiência das Fronteiras: Leituras da Obra de Helder Macedo*, org. Teresa Cristina Cerdeira, Niterói/Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2002, pp.61-74.

[1875] Margarida Calafate RIBEIRO, "Notas sobre 'Caderno de Memórias Coloniais'", 26/3/2013 – em linha: http://www.buala.org/pt/a-ler/notas-sobre-caderno-de-memorias-coloniais [acesso 14/9/2014]. Ver também Alexandra Prado COELHO, "Isabela Figueiredo: 'O colonialismo era o

foi ocupando livrarias com colectâneas de fotos e romances, e contra os *silêncios* dos "retornados", a autora arremessa sem filtros as dores do luto e a visceral denúncia do racismo e dos desequilíbrios de poder nessa África em que viveu até aos 12 anos.

Noutro plano conceptual, porque embora partindo de memórias pessoais o que se procura aí é tentar reconstituir a vivência traumática da geração dos pais durante a guerra colonial e o período do fim do império, por essa altura ganhara já expressão a chamada geração da "pós-memória", sobre a qual nos deteremos mais adiante.

Um ano antes de Isabela Figueiredo lançar o seu *Caderno de Memórias Coloniais*, a TVI estreara a mais cara produção televisiva portuguesa até à data (5,7 milhões de euros segundo a imprensa), que ao longo de 26 episódios juntou um extenso elenco de actores e figurantes, cenários de grafismo 3D e filmagens inéditas de 1890[1876] para recriar, em série homónima, a cinematográfica história construída pelo jornalista Miguel Sousa Tavares (n.1952) em *Equador*. O livro, publicado em 2003, gerou polémicas várias, nomeadamente por alegados erros de factualidade histórica. Mas o que é certo é que esse romance - centrado num jovem governador enviado em 1905 para São Tomé e na sua tentativa de introduzir mudanças num quadro colonial de escravatura, racismo, ambiguidades políticas, economia de roças e interesses comerciais instalados, a que não falta um picante *affair* com a mulher do cônsul inglês -, vendera mais de 400 mil exemplares em 15 países quando a série foi transmitida. Logo no primeiro ano o romance vendeu 100 mil cópias em Portugal, pelo que não se pode menosprezar o seu alcance no plano do imaginário do império. Tal como sucederia, anos mais tarde, com a série televisiva *Depois do Adeus*, exibida pela RTP em 2013, cujos 26 episódios retratam as dificuldades de uma família de "retornados" que embarcou em Luanda na ponte aérea, e que no "Verão quente" de 1975 chega a Lisboa para "recomeçar do zero". Ao contrário de *Equador*, que de livro se adaptou a série, neste caso foi a série que originou um livro[1877].

Quanto ao cinema, e tratado que foi já no capítulo anterior *NON, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, um *travelling* pela produção desses

meu pai'" [entrevista], *Público*, 23/12/2009 – em linha: http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/isabela-figueiredo-quoto-colonialismo-era-o-meu-paiquot-247765 [acesso a 23/12/2009].

[1876] Ver Isabel COUTINHO, "Equador 'ao vivo'", *Público*, 21/12/2008 – em linha: http://www.publico.pt/temas/jornal/equador-ao-vivo-288871 [acesso a 27/12/2009].

[1877] Livro homónimo, da autoria de Cristina Dias e Inês Gomes, lançado em 2013 pelas Edições Parsifal.

anos revela-nos vários filmes que interpelaram o passado já com os olhos desse presente multidimensional, ainda que com distintos resultados. E cinco eixos temáticos se apresentam em relação com este trabalho: o império e a História; a guerra colonial; o Estado Novo; o 25 de Abril e os olhares sobre as ex-colónias.

Sobre questões do império e da História nacional, a década de 90 trouxe às salas de cinema mais quatro longas-metragens: *Aqui d'El Rei* (1991), de António Pedro Vasconcelos, numa reconstituição de época com produção transeuropeia (mas a que as dobragens do francês retiraram algum brilho) e o cantor José Mário Branco a vestir a farda de Mouzinho de Albuquerque para um enredo de paixões políticas e amorosas[1878]; *Amor e Dedinhos de Pé* (estreado em Portugal em 1993), de Luís Filipe Rocha, centrado na sociedade de Macau na viragem de 1900[1879]; *Olhos da Ásia* (1996), de João Mário Grilo (também autor do argumento e dos diálogos), co-produção internacional com financiamento da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, onde se cruzam a prova de fé do padre franciscano Julião de Nakamura no século XVII, a narrativa paralela de uma alta funcionária da Comunidade Europeia que vai a Nagasaki e uma "problematizante discussão do que são as representações no cinema – e a sua capacidade de efeito de verdade"[1880]; bem como a curta-metragem *Erros Meus* (2000), de Jorge Cramez, com o actor Luís Miguel Cintra dando corpo a um Camões envelhecido e sifilítico, atormentado pela nostalgia e pelos credores, segundo um conto de Jorge de Sena[1881].

A guerra colonial irrompe na cinematografia portuguesa desses anos 90 pelas "zonas de penumbra ou mesmo escuridão", pelas "inconfessabilidades" de *A Idade Maior* (1991), longa-metragem com realização e argumento de Teresa Villaverde, a jovem cineasta que levou ao grande ecrã a teia de memórias, esquecimentos e *silêncios* na vida de um órfão, filho de ex-combatente, desenterrando os pesadelos nacionais porque, como escreveu Jorge Leitão Ramos, "ninguém pode viver muito tempo debaixo de angústia, tendo presente os monstros do inconsciente que, um dia, se libertaram tornando-nos irreconhecíveis aos nossos próprios olhos"[1882]. As

[1878] Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português 1989-2003*, Lisboa: Caminho, 2005, pp.61-63.
[1879] *Idem*, *ibidem*, pp.42-43.
[1880] *Idem*, *ibidem*, pp.437-439.
[1881] *Idem*, *ibidem*, pp.218.
[1882] Ver Jorge Leitão RAMOS, *op. cit.*, pp.297-300.

memórias da guerra do ultramar foram também matéria-prima de *Ao Sul* (estreado em 1995), de Fernando Matos Silva[1883]; *A Tempestade na Terra* (estreado em 1998), de Fernando d'Almeida e Silva, sobre as vivências de brancos e negros antes, durante e depois da guerra em Moçambique[1884]; e *Inferno* (1999), de Joaquim Leitão, filme de acção centrado no jantar de um grupo de ex-Rangers que faz regressar fantasmas e antigas disputas e termina em violência (um êxito de público, mas não de crítica)[1885].

Entrando já no século XXI, há que recordar *Preto e Branco* (2003), de José Carlos de Oliveira, filme com argumento do escritor Mário de Carvalho (n.1944) e rodado em África com apoio financeiro do Governo moçambicano, que cruza nos caminhos da guerra de libertação de Moçambique um homem branco, pobre, que nunca conheceu a metrópole, e um homem negro, abastado, que nunca estivera em África, combatentes de causas opostas aos quais se juntará uma enfermeira perdida no mato. Uma obra que trata o tema com "o sarcasmo macio de um olhar que, para lá das dores, dos mortos e dos ressentimentos, fala, afinal, de outra coisa: os paradoxos da condição humana, onde as oposições (de classe, de raça, porventura de nacionalidade) são, afinal, apenas uma contradição mínima"[1886].

O escritor Mário de Carvalho, oposicionista detido pela PIDE durante a instrução militar e que conheceu as prisões políticas de Caxias e Peniche antes do exílio, é também autor do conto[1887] adaptado para a curta-metragem *Alferes* (2000), de Júlio Alves[1888]. Já de 2003 é *O Nome e o N.I.M.*, de Inês Oliveira, outra curta--metragem que aborda a guerra colonial a pretexto do Número de Identificação Militar que substituía os nomes dos mancebos. Embora não seja obra cinematográfica, mas trabalho jornalístico de enorme qualidade, há ainda que referir *A Guerra*, do repórter Joaquim Furtado (n.1948), série documental de 42 episódios exibida pela RTP entre 2007-2013, que combinando imagens de arquivo e depoimentos de militares portugueses, colonos e combatentes dos movimentos de libertação potenciou

[1883] *Idem*, *ibidem*, pp.56-58.
[1884] *Idem*, *ibidem*, pp.592-593.
[1885] *Idem*, *ibidem*, pp.307-309.
[1886] *Idem*, *ibidem*, pp.489-491
[1887] Referimo-nos ao conto "Era uma vez um alferes". Ver Mário de CARVALHO, *Os Alferes*, Lisboa: Caminho, 1989, pp.97-129. Como já mencionado, o mesmo conto dera origem ao telefilme *Era Uma Vez um Alferes*, de Luís Filipe Costa, estreado pela RTP em 1988.
[1888] Ver Jorge Leitão RAMOS, *op. cit*., p.31.

a *memória multidireccional* ao trazer para debate público, e com grande mediatismo, os vários ângulos do conflito.

Sobre o período do Estado Novo, terceiro eixo acima apontado, há que recuar a 1987 para destacar *A Noite Saiu à Rua*, a extraordinária curta-metragem de animação de Abi Feijó (n.1956) baseada nos desenhos originais do álbum *Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar*, de João Abel Manta, e que retrata esse passado de sombras e *silêncios*. Noutro registo, carregado de humor, certo orgulho pátrio e auto-crítica, Feijó comporia um auto-retrato de nós mesmos em *Fado Lusitano* (1995), filme de cinco minutos e meio que percorre a história de Portugal desde os alvores da nacionalidade à adesão comunitária, e que recorrendo à técnica da animação por recorte apresenta o País[1889] trazendo para a tela monstros marinhos e fadistas, caravelas e figuras neo-realistas, heróis do passado, Zé Povinho, Salazar e políticos do presente. Dois anos antes o mesmo realizador assinara *Os Salteadores* (1993), curta-metragem inspirada num conto de Jorge de Sena sobre a fuga para o Norte de Portugal, nos anos 40, de republicanos espanhóis que as populações ajudavam às escondidas da PIDE, obra construída a partir de desenhos de grafite e considerada "um dos melhores filmes de animação de sempre do cinema português"[1890].

Também de 1993, e centrado na mesma década, é *Passagem por Lisboa*, com realização e argumento de Eduardo Geada, longa-metragem que procurava revelar essa mítica e irreal Lisboa dos tempos da II Guerra Mundial onde se cruzaram refugiados, espiões e personagens célebres, mas que resultaria num filme "anémico"[1891]. Os anos 40 são ainda a época de *Cinco Dias, Cinco Noites* (1996), de José Fonseca e Costa, adaptação do romance de Álvaro Cunhal (sob o pseudónimo de Manuel Tiago) que versa esse tempo de suspensão em que dois homens, um jovem e um passador caminham por entre serras e aldeias até à fronteira com Espanha[1892]. Se alargássemos o âmbito a filmes de realizadores estrangeiros, rodados em Portugal e

[1889] Essa curta-metragem foi concebida para integrar uma série internacional (*Know Your Europeans*) de filmes de animação, que nunca chegou a completar-se. Ver Jorge Leitão RAMOS, *op. cit*., pp. 229-230.
[1890] *Idem*, *ibidem*, p.545.
[1891] *Idem*, *ibidem*, pp.463-465.
[1892] *Idem*, *ibidem*, pp.143-146.

com actores portugueses, teríamos de considerar também nesta categoria as longas-metragens *Afirma Pereira* (1996)[1893] ou *Comboio Nocturno para Lisboa* (2013)[1894].

Quanto à Revolução de 1974, mais tempo passou até que o cinema a tratasse contemporaneamente. E essa produção radicou em dois géneros, embora de fronteiras ténues dada a forma como a própria memória dos realizadores perpassa a construção fílmica. Temos assim, por um lado, o cinema documental sobre o 25 de Abril, e aí cabem filmes como *Outro País* (produzido com apoio da Expo'98 e estreado em 1999), de Sérgio Tréfaut, que estruturado em imagens de arquivo e entrevistas revisita a memória dos anos de revolução. Há ainda a curta-metragem *Se a Memória Existe* (1999), de João Botelho, encomenda da Associação 25 de Abril que justapõe fotografias, filmes de arquivo, actualidades da guerra e 13 militares revolucionários a ler, no presente, uma fábula a uma criança. E há também *A Hora da Liberdade* (1999), docudrama de Joana Pontes para a estação televisiva SIC, que entre os factos e a sua dramatização se transforma num "para-documento para gerações futuras"[1895].

Por outro lado, encontramos a ficção inspirada nos episódios da "revolução dos cravos", trazida para a tela em *Capitães de Abril* (2000), estreia na realização da actriz Maria de Medeiros (n.1965) e superprodução transeuropeia que é uma "declaração de amor de uma mulher que tinha 8 anos no 25 de Abril [a realizadora] por um capitão [Salgueiro Maia] que veio de Santarém conquistar a liberdade"[1896]. É certo, como diz Leitão Ramos, que o filme "desentende muita coisa" (como a guerra, a condição militar, os homens de mão de Marcelo Caetano), e que as "liberdades efabulatórias"

[1893] Co-produção italo-franco-portuguesa realizada pelo italiano Roberto Faenza (n.1943) e protagonizada por Marcello Mastroianni (1924-1996), a partir do premiado romance homónimo de 1994 do escritor e professor de Literatura Portuguesa António Tabucchi (Pisa, 1943-Lisboa, 2012), que há muito elegera Portugal como seu "país de adopção". *Afirma Pereira* conta a história de um jornalista português de meia idade, na Lisboa de 1938, que toma consciência da sua passividade depois de conhecer um jovem revolucionário e de ter conhecimento do assassinato de homem no Alentejo. A denúncia desse crime transforma a vida de Pereira, e tanto o livro, considerado um "romance existencial", como o filme retratam a luta pela liberdade de expressão em face da asfixia cultural e política no Portugal salazarista.

[1894] Co-produzida por Alemanha, Suíça e Portugal, com realização do dinamarquês Bille August (n.1948) e protagonizada por Jeremy Irons (n.1948), *Comboio Nocturno para Lisboa* é a adaptação cinematográfica do romance homónimo do suíço Pascal Mercier (pseudónimo literário de Peter Bieri), lançado em 2004 e *best seller* mundial após tradução inglesa em 2008. Conta a história de um professor suíço que descobre por acaso o livro de um escritor português, e que viaja para Lisboa na tentativa de reconstituir o passado desse homem que tratou um chefe da PIDE e que acabaria por se tornar um resistente à ditadura. O filme, que o realizador descreveu como "*thriller* filosófico", teve todavia menos êxito do que o romance.

[1895] Ver Jorge Leitão RAMOS, *Dicionário do Cinema Português 1989-2003*, Lisboa: Caminho, 2005, pp.293-294.

[1896] *Idem*, *ibidem*, p.116-118.

lhe mitigam até certo ponto o efeito, mas também é certo que se trata de uma obra relevante, pelo tema, pelos meios, pela representação de um período com olhos mais frescos. Algo que Ivo Ferreira (n.1975) ensaiará já de outra forma em *Águas Mil* (2009), história de um jovem encenador que revolve o passado à procura do pai desaparecido e de resposta para os *silêncios*, num filme que não é já sobre a revolução mas sobre os "anos que se seguiram, em que a desilusão com o rumo dos acontecimentos, distante dos ideários revolucionários que muitos apregoavam, levou alguns elementos a optar pela luta armada, criando grupos radicais, como as FP 25 de Abril", e em que "as perguntas ficam sem resposta. Porque é difícil entender os excessos ideológicos numa época taciturna e cheia de desilusões"[1897].

Quanto aos olhares sobre as ex-colónias, teríamos de considerar *O Testamento do Senhor Nepomuceno* (1997), de Francisco Manso, co-produção de cinco países[1898] sobre a fortuna e as memórias gravadas em cassete que um comerciante português bem sucedido em Cabo Verde deixa à sua herdeira improvável; *Ilhéu da Contenda* (estreado em Portugal em 1999), do realizador cabo-verdiano Leão Lopes, co--produção internacional sobre a decadência de uma família de colonos abastados em tempo de fim de império, filme de "olhar em ponte, que percebe a realidade verdadeiramente mulata que aborda"[1899]; e *A Dama de Chandor* (1998), de Catarina Mourão, documentário que contou com financiamento da CNCDP e se debruça sobre a coexistência de culturas em Goa e a história de uma mulher de 80 anos que luta para preservar o palácio onde vive e as suas memórias.

Outros filmes se fizeram, evidentemente, e alguns serão referidos mais adiante. Por ora, os que aqui se apontaram permitem-nos alinhar algumas notas que julgamos relevantes para as páginas seguintes deste capítulo. Desde logo, é de salientar o investimento institucional (do instituto estatal de apoio ao cinema[1900], CNCDP, Expo'98, entre muitos outros parceiros de produção) que viabilizou a maior parte das obras referidas, bem como a apresentação das mesmas em festivais (nacionais e

[1897] Manuel HALPERN, "Águas Mil: entre as pingas da História", *Visão*, 17/5/2011 – em linha: http://visao.sapo.pt/cinema/estadocritcio/aguas-milentre-as-pingas-da-historia=f603099 acesso a 14/5/2015].

[1898] Portugal, Brasil, Cabo Verde, Bélgica e França.

[1899] Ver Jorge Leitão RAMOS, *op. cit*., pp.300-302.

[1900] Designado por Instituto Português de Cinema (IPC) entre 1971 e Janeiro de 1994; posteriormente, e até 1998, Instituto Português da Arte Cinematográfica e do Audiovisual (IPACA); Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), entre 1998 e 2007; e, desde então, Instituto do Cinema e do Audiovisual, I.P. (ICA, I.P.).

estrangeiros) e no circuito comercial, com posterior distribuição videográfica - assim possibilitando que esses filmes permaneçam em circulação. Depois, há que notar o modo como se procurou retratar a realidade portuguesa, passada e presente, já numa perspectiva de cruzamento de olhares, abrindo o campo à *memória multidimensional*. E por fim importa sublinhar a crescente importância do *arquivo* – ou seja, o *hipomnema,* dispositivo documental que funciona como *representação mnemotécnica*, se quisermos recorrer à definição freudiana de Jacques Derrida, que não sendo memória nem recordação (*anamnese*) assume o lugar de memória original e estruturada[1901]. Como veremos, aqui radicará boa parte da produção artística contemporânea que se debruçou sobre a imagem e o imaginário do império.

5.2 – O "regresso do real" e o "pós-colonial" em perspectiva

É frequente apontar-se em Portugal a convergência entre o "regresso do real" e o "pós-colonial" nas artes plásticas da década de 90, tendo sido de facto nesse período que começaram a surgir obras que claramente se inscrevem nessa dinâmica internacional mais vasta. Mas se, como vimos, tais questões não surgiram extemporaneamente na arte produzida em Portugal, também é certo que devem ser equacionadas no quadro dos processos de análise sobre as heranças culturais dos colonialismos e a discussão em torno de conceitos como "hibridez", "diferença "cultural", "multiculturalismo" ou "identidade".

Não aprofundaremos aqui tal discussão, que de resto foi já objecto de debate ao mais alto nível num fórum transdisciplinar sobre "O Estado do Mundo" realizado em Lisboa. Considerem-se, a propósito, as reflexões de Paul Gilroy (professor de Literatura Inglesa e Americana e especialista em questões de diáspora, raça e cultura) sobre como se imaginam na Europa os valores de "diferença cultural" a partir de concepções discursivas norte-americanas; a sua crítica à tendência para as polarizações, e a sua invectiva à construção de "contra-histórias da interacção social convivial que é praticada normal e rotineiramente na vida quotidiana das cidades pós-

[1901] Ver Jacques DERRIDA, "Archive Fever", *The Archive*, ed. Charles Merewether, Cambridge/London: MIT/Whitechapel Gallery, 2006, pp.76-79.

coloniais"[1902]. Ou o modo como Homi K.Bhabha (também professor de literatura inglesa e americana e teorizador do pós-colonial enquanto espaço de disputa histórica e cultural) perspectivou a estética e a desconstrução dos mitos hegemónicos como possibilidade de "iluminação" da "paisagem ansiosa" e da "ambivalência", neste momento de globalização económica e política mas não de "consciência política"[1903].

Para o nosso objecto de análise consideramos mais estimulante a leitura de Stuart Hall, um dos precursores dessa via de abordagem pós-estruturalista. Sustentando que as obras de arte nos facultam uma perspectiva privilegiada - porque inseridas num campo discursivo mais vasto de ideias, práticas, movimentos sociais e acontecimentos políticos -, Hall considerava que só partindo da definição de momento como *espaço problemático* se poderia esboçar um mapeamento de histórias sobrepostas e interligadas, embora não necessariamente correspondentes:

> "Não basta pertencer à mesma década, nem partilhar acidentalmente a data ou o local de nascimento. Há artistas pertencentes à mesma geração que fazem obras muito diversas. E há os que continuam a trabalhar, atravessando diferentes momentos e afastando-se radicalmente do seu trabalho inicial. Ou então continuam a seguir o seu percurso muito tempo depois de o seu 'momento' ter sido dado como ultrapassado. Por este motivo, os artistas não surgem aqui como portadores de uma individualidade criativa radical, mas sim como 'detentores' - 'sujeitos' deslocados, num sentido foucauldiano, - das suas práticas artísticas." [1904]

Ainda de acordo com Stuart Hall, será necessário ter em linha de conta o carácter deslocalizado e centralizado da "globalização", e o facto de a colonização ser um acontecimento mundial com repercussões continuadas:

> "Existem apenas as condensações e elipses, as intermináveis discrepâncias e deslocamentos, sincretismos, mimetismos, resistências e traduções que surgem, quando as diferentes temporalidades, apesar de permanecerem 'presentes' umas em relação às outras e 'reais' nos seus efeitos distintivos, são também reescritas - e apresentadas como ruptura - em relação a um tempo disjuntivo, a um 'desenvolvimento combinado e irregular'. As suas diferenças, os seus ritmos disjuntivos têm de ser assinalados no contexto dos efeitos sobredeterminados das temporalidades e dos sistemas de representação e poder ocidentais." [1905]

[1902] Paul GILROY, "Multicultura e Convivialidade na Europa Pós-Colonial", *A Urgência da Teoria*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Tinta-da-China, 2007, pp.169-188. Ver também Paul GILROY, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso, 1993.

[1903] Homi K.BHABHA, "Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial", *A Urgência da Teoria*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Tinta-da-China, 2007, pp.23-44. Ver também Homi K.BHABHA, *The Location of Culture*, London/New York: Routledge, 1994.

[1904] *Idem*, *ibidem*.

[1905] Stuart HALL, "A Modernidade e os seus Outros: três 'momentos' na História das Artes na diáspora negra do pós-guerra", 12/5/2009– em linha: http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=17 [acesso a 3/6/2011].

Por outro lado, e como no preâmbulo a este capítulo se referiu, às temporalidades e sistemas de representação e poder ocidentais há que acrescentar o discurso sobre o trauma que fundou, como argumentou Hal Foster, o "regresso do real" e o interesse revigorado na década de 1990 pela questão do arquivo. Segundo Foster, o discurso sobre o trama "resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura actual: a análise desconstrutiva e a política de identidade. Este estranho renascimento do autor, esta paradoxal condição de autoridade ausente, é uma viragem significativa na arte, crítica e políticas cultural contemporâneas. Aqui o regresso do real converge com o regresso do referencial."[1906]

Ângela Ferreira (Maputo,1958) é a artista contemporânea que em Portugal há mais tempo vem reflectindo sobre o colonial e o pós-colonial, numa perspectiva conceptual de *desterritorialização* de identidades e géneros artísticos. Com uma obra que tanto renete para o "regresso do real" enunciado por Hal Foster como para esse lugar de reescrita dos sistemas de representação ocidentais apontados por Stuart Hall, trata-se de um caso paradigmático que implica, todavia, uma leitura mais fina.

A produção desta artista tem sido frequentemente considerada à luz da crítica pós-colonial, como o indica a já ampla bibliografia dedicada à sua obra[1907], e em certa medida essa parece ser a via de problematização mais pertinente para aceder ao seu trabalho. No entanto, as interrogações progressivamente complexificadas que o mesmo coloca talvez possam beneficiar com um enquadramento mais abrangente.

Sendo a história colonial o elemento de pesquisa conceptual na base de muitas das obras de Ângela Ferreira, e por muito que as biografias dos artistas não sejam relevantes para compreendermos os seus trabalhos, é por aí que neste caso teremos de começar. Porque Ângela Ferreira nasceu em Moçambique (no seio de uma família de três gerações nascidas em África), veio para Lisboa ainda adolescente em 1973, três anos depois foi estudar escultura para a África do Sul (onde vigoravam à época a segregação racial do sistema de *apartheid* e o bloqueio económico e cultural

---

[1906] No original: "(...) trauma discourse magically resolves two contradictory imperatives of culture today: deconstructive analyses and identity politics. This strange rebirth of the author, this paradoxical condition of absentee authority, is a significant turn in contemporary art, criticism and cultural politics. Here the return of the real converges with the return of the referential" - Hal FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press, 1996, pp.168.

[1907] Para uma síntese dos textos sobre a obra de Ângela Ferreira, ver em linha: http://angelaferreira.info/wp-content/uploads/AngelaFerreira_biblio.pdf [último acesso a 5/9/2015].

internacional, o que lhe restringia o acesso a centros e discursos artísticos), tendo fixado residência em Portugal em 1992. Como observou o crítico e curador Paulo Reis, esse viver num "duplo estado de existência", quer linguístico quer topográfico, traduziu a sua "condição de desterritorializada" numa obra que se situa no campo da negociação entre culturas[1908], mas que vai além do habitual modelo discursivo de centro-periferia para interrogar a própria História e, muito em particular, a história do modernismo e da arte ocidental.

Temos, assim, por um lado uma convergência para o "ponto de fuga das tradições familiares, dos discursos de identidade, das heranças processuais como a violência"[1909] que aproximam o trabalho de Ângela Ferreira da crítica pós-colonial. Mas temos também, por outro lado, um posicionamento crítico que não se esgota nessa metodologia de análise, na medida em que convoca questões mais fundas e põe em causa a própria falência do discurso pós-colonial – como, de resto, reconheceria a artista numa entrevista de 2014, em que não poupou críticas tanto aos danos, ainda por reparar, deixados em África pelo colonialismo, como à inépcia africana desde as independências para resolver desigualdades e consolidar a democracia[1910].

Profundamente política, não em sentido ideológico mas enquanto interpelação cívica, a obra desta artista plástica escapa, por conseguinte, a confinamentos teóricos que desde a década de 90 se tornaram usuais. Muito embora seja preciso dizer que, desde então, o trabalho de Ângela Ferreira também tem vindo a complexificar-se numa multidimensionalidade que o conduz a outras possibilidades de interpretação.

Sem nos determos aqui numa análise obra a obra, algo que vem sendo fundamentadamente tratado segundo distintos ângulos de abordagem[1911], cumpre

---

[1908] Paulo REIS, "A lógica da diferença cultural em Ângela Ferreira", *Dardo Magazine*, Santiago de Compostela, n.º5, Junho-Setembro 2007, pp.88-96.

[1909] *Idem*, *ibidem*, p.95.

[1910] Liz VAHIA, "Entrevista – Ângela Ferreira", ArteCapital.Net (revista digital), Maio 2014 – em linha: http://www.artecapital.net/entrevista-167-angela-ferreira [acesso a 11/11/2014].

[1911] Além do acima referido ensaio de Paulo Reis, vejam-se, por exemplo: AAVV, *Catálogo do Prémio de Artes Plásticas União Latina 1996*, Lisboa: CAMJAP-Fundação Calouste Gulbenkian, 1996; João FERNANDES, "Ângela Ferreira: O Retrato da Casa ou as referencias possíveis de uma intimidade", *Ângela Ferreira: Casa. Um Retrato Íntimo da Casa Onde Nasci* (cat.), Porto: Fundação de Serralves, 1999; Pedro LAPA, "Viagem como metáfora", *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum / No Place At All* (cat.), Lisboa; Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2003; Isabel CARLOS (org.), *Troca de Olhares/Exchanging Visions*, Lisboa: Instituto Camões, 2007; Jürgen BOCK (org.), *Ângela Ferreira – Hard Rain Show*, Lisboa: Colecção Museu Berardo/Centro Cultural de Belém, 2008. Ver ainda Ana Balona de OLIVEIRA, "Ângela Ferreira -

todavia destacar neste estudo alguns desses trabalhos pela forma como muito particularmente se debruçam sobre aspectos da história nacional, do colonialismo português em África e do processo de descolonização. Retomaremos, para o efeito, a linha sugerida em 1996 por Isabel Carlos: o "lugar" de Ângela Ferreira resulta de um "entendimento do território artístico como território de memória, aberto a uma confluência de reflexões – sociais, políticas, arquitectónicas, ou ainda estritamente estéticas – guiadas por dois eixos ou temáticas fundamentais: por um lado, a relação entre arte e arquitectura, por outro, a questão da identidade portuguesa"[1912].

Emigração (1994), instalação que parte dos painéis de Almada Negreiros na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, pode funcionar aqui como entrada para essa leitura. Reproduzindo fotograficamente esses painéis, Ângela Ferreira apagou-os por métodos digitais para deixar em branco os espaços da pintura, e confrontou essa imagem ampliada com quatro peças escultóricas que simultaneamente a rememoram e rejeitam: uma escada invertida, um toldo e um barco em metal, sendo que a quarta peça evoca *Lever* (1966), escultura de Carl Andre. Assim se citando, deslocando e intercruzando nesta instalação um conjunto de referencias pictóricas, arquitectónicas, escultóricas e conceptuais – do construtivismo russo e minimalismo norte-americano[1913] à crítica ao tardo-modernismo português e à sua "relação acrítica" com a política do Estado Novo, como já se referiu[1914]. Sucede que, como sabemos, o mural *Cais* da Gare da Rocha foi um acto de resistência ao discurso oficial da ditadura, e com esse dado complica-se a equação que *Emigração* de Ângela Ferreira nos propõe. Cabendo perguntar se não poderá hoje ver-se nesse gesto de rasura, de essência dadaísta, um apagamento do referente que lhe reforça ainda mais o carácter de recusa mas também a actualidade e a universalidade.

Em *Portugal dos Pequenitos* (1994) o que Ferreira propõe é a desconstrução, de modo perversamente lúdico[1915], do homónimo parque de diversões projectado em Coimbra pelo arquitecto modernista Cassiano Branco, numa apropriação sintética de

---

Monuments in Reverse", 7/1/2015 – em linha: http://www.buala.org/pt/a-ler/angela-ferreira-monuments-in-reverse [acesso a 21/5/2015].

[1912] Isabel CARLOS, "Identidade e Deriva", *Catálogo do Prémio de Artes Plásticas União Latina 1996*, Lisboa: CAMJAP-Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p.17.

[1913] Ver Pedro LAPA, "Viagem como metáfora", *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum / No Place At All* (cat.), Lisboa; Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2003, pp.17-25.

[1914] Ver ficha de obra, *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum / No Place At All* (cat.), p.98.

[1915] Isabel Carlos, *op. cit*.

formas e espaços vazios através de peças escultóricas ligadas por uma espécie de circuito de irrigação que nada irriga – o que inviabiliza, metaforicamente, o fluxo de transmissão do ideário subjacente à construção desse parque-pastiche da arquitectura metropolitana e ultramarina. *Sem Título* (1998), vídeo em que a artista repete movimentos coreografados de ginástica associados à Mocidade Portuguesa Feminina; *Portugal é Sensacional* (1999), instalação a partir de um postal de tourada, e *Pega* (2000), onde se auto-representa como toureira, são outras obras que colocam em interrogação os estereótipos identitários nacionais por intermédio da *performance*.

Numa perspectiva mais auto-referencial, mas igualmente aberta aos territórios de deriva por onde a artista conceptualmente circula, há que referir a instalação *Amnésia* (1997), onde a um vídeo nostálgico do passado colonial em Moçambique se contrapõem cerâmicas de Raphael Bordallo Pinheiro representando Gungunhana, peças de mobiliário de família e troncos de árvores exóticas, que funcionam como "resistência surda"[1916] às mitificações do colonialismo. E na mesma linha de auto-referencialidade derivante se inscrevem trabalhos como *Casa Maputo: Um retrato Íntimo* (1999), projecção de dois vídeos sobre estruturas que se apropriam de fórmulas representacionais da geografia para mostrar a casa onde a artista viveu em criança e a sua transformação pela acção do tempo e da natureza 40 anos depois.

Poderemos ainda relacionar *Casa Maputo* com a série fotográfica *Casa de Colonos Abandonada* (2007), parte de uma pesquisa mais vasta sobre a decadência das construções modernistas e que inclui "retratos" de edifícios em ruína como o Hotel Dona Ana em Vilankulo (já reabilitado) ou a sede da PIDE em Maputo. Como vemos, a "casa" - e o que representa enquanto noção de *pertença* a um lugar ideal rememorado de um passado e imaginado no futuro[1917], mas também de desejo utópico da arquitectura modernista e de política territorial dos Estados – tem sido um tema que atravessa a obra de Ângela Ferreira, e que esteve mesmo na origem do projecto *Maison Tropicale* (2007), que representou Portugal na 52.ª Bienal de Arte de Veneza.

[1916] Ver Pedro LAPA, *op. cit*, p.43.

[1917] Ver Andrew RENTON, "Quinta-feira à tarde" (correspondência com Ângela Ferreira), *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum / No Place At All* (cat.), Lisboa; Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2003, s.p.

Para o que aqui nos move é importante ver também como o tema da casa foi tratado, mas de outro modo, numa obra que noutro contexto e ângulo já referimos[1918]: *Hotel da Praia Grande (O Estado das Coisas)*, de 2003, uma fotografia que remete para o período da descolonização e o acolhimento de "retornados" em hotéis. No caso, o Hotel Arribas (na Praia Grande, Sintra), em cuja piscina despovoada a artista se auto-retratou colocando um cravo de plástico num tubo de apoio para guarda-sóis. Se a citação do mais icónico dos cartazes alusivos ao 25 de Abril é óbvia[1919], há que dizer que essa imagem de esperança é encenada por Ângela Ferreira em "espelho", e usando uma linguagem corporal que é mais problematizadora do que celebratória. Acresce que nesse hotel foi também rodado um premiado filme de Wim Wenders[1920], o que complexifica a trama de sentidos e as temporalidades em jogo naquela fotografia. O hotel, que nos anos após a "revolução dos cravos" não foi casa mas serviu de abrigo, está já recuperado para a função turística e equivale para aquela figura solitária a um *não-lugar*[1921]. E é nesta perspectiva desassombrada sobre o tempo e os espaços "entre" da História que a artista questiona os processos das identidades individuais e colectivas.

É ainda de espaços "entre" que trata *Crossing the Line* (1999), peça realizada em colaboração com a artista australiana Narelle Jubelin (n.1960) e que teve por base uma fotografia de Ângela Ferreira em criança, sentada na escada da piscina, a bordo do paquete *Príncipe Perfeito*. Retratando-a no momento em que o navio cruzava a linha do Equador, essa imagem foi trabalhada numa animação em vídeo que coloca a retratada a mover a cabeça de um lado para o outro, e que se complementa com um bordado de Jubelin que reproduz a fotografia original. Trata-se, como já observou Pedro Lapa, de uma peça sobre a tensão entre os dois hemisférios do planeta, e que "contraria a relação passiva com que estas representações são realizadas, sejam elas a

---

[1918] Paula Ribeiro LOBO, "Portugal *par coeur*. Um século de melancolias coloniais", *Arte & Melancolia*, org. Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo, Lisboa: IHA/CECL, 2011, pp.224-225.

[1919] Referimo-nos ao cartaz produzido a partir de uma foto de estúdio feita em 1974 por Sérgio Guimarães, que mostra um menino a esticar-se para colocar um cravo no cano de uma espingarda.

[1920] Referimo-nos a *The State of Things/O Estado das Coisas*, premiado em 1982 com o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza, da autoria do cineasta alemão Wim Wenders (n.1945). Conta a história de uma equipa de produção que fica retida num hotel abandonado por falta de película e dinheiro para acabar um filme, e é uma obra acerca da "passagem do tempo sobre pessoas errantes" – ver Eurico de BARROS, "O tempo não pára de passar", *Diário de Notícias*, 6/6/2003.

[1921] Ver Marc AUGÉ, *Não-lugares - Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

simples fotografia turística ou a das relações entre culturas, já que a divisão dos hemisférios é considerada política e culturalmente"[1922].

Os espaços intersticiais como campo de problematização destas fronteiras, sejam elas respeitantes à divisão Norte/Sul ou à dicotomia colonial/pós-colonial, têm sido explorados por Ângela Ferreira com recurso a técnicas diversas e a partir de distintos ângulos. Poderíamos desdobrar essa leitura a outras obras da artista, como *Joal La Portugaise* (vídeo de 2004, em que interpreta o papel de mulher do navegador que chegou à costa do Senegal); *BNU Mozambique* (instalação de 2009 sobre a sede do Banco Nacional Ultramarino) ou trabalhos que, mais centrados em realidades e arquivos moçambicanos, questionam utopias e desencantos (caso de *For Mozambique*[1923], de 2008; ou de *MediaFax*, série escultórica de 2011 que recorda a falta de liberdade de imprensa e o assassinato do jornalista Carlos Cardoso). Cremos, no entanto, que para o âmbito deste estudo se sublinhou o essencial.

Por esses espaços "entre" se move também a obra de Vasco Araújo (n.1975), artista que nos últimos 15 anos tem construído uma sólida abordagem que cruza episódios ou temas históricos com questões de identidade (individual, sexual, colectiva), recorrendo frequentemente à auto-representação em performance e partindo de clássicos da literatura e da ópera, de gravuras, pinturas, textos inéditos e objectos, num trabalho vem sendo alvo de vários estudos e de reconhecimento internacional. Um trabalho que re-trabalha a imagem e a palavra mas também as vozes e silêncios, numa interpolação *contemporânea* de tempos, espaços e narrativas.

Sem relação biográfica com as ex-colónias portuguesas, este artista tem construído um espaço trans-histórico a partir da desconstrução de códigos simbólicos, que "induz a mediação entre o lugar do Eu e o do sistema na produção de possibilidades sociais"[1924]. Seria muito interessante analisarmos como as suas obras mais recentes têm incidido sobre retratos de Eduardo Malta (como sucede em *Re-*

[1922] Pedro LAPA, Pedro LAPA, "Viagem como metáfora", *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum / No Place At All* (cat.), p.41.

[1923] *For Mozambique* parte de imagens de arquivo sobre projectos para Moçambique, de finais dos anos 70, do cineasta francês Jean-Luc Goddard (a criação de uma televisão nova para um novo país) e do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch (que desenvolveu com as populações locais um *workshop* de "cinema directo"). Em estruturas de madeira que evocam as tribunas *agit prop* do construtivista russo Gustav Klucis, a artista combina esse material de arquivo, a reprodução do contrato de Goddard com o Governo de Maputo e imagens de um concerto em que Bob Dylan canta *Mozambique* – celebração de uma utopia a que a guerra civil pôs fim.

[1924] WELCHMAN, John, "Vasco Araújo: A Caminho de uma Obra de Arte Total", *Vasco Araújo*, Lisboa: ADIAC/Corda Seca, 2007, p.30.

Cordum (Voltar a Casa), de 2014) e abordado numa perspectiva pluridimensional de crescente sentido critico o(s) colonialismo(s), a atracção pelo exótico e o racismo - como acontece na série de esculturas *Botânica* (2014)[1925], que apresenta em mesas de madeira fotografias digitais de espécies botânicas e reproduções de imagens de campanhas africanas, de "zoos humanos" exibidos por várias potências coloniais e de representantes do império português trazidos à Exposição Colonial do Porto de 1934; e como acontece também na escultura com estatuetas africanas *O Inferno não são os Outros* (2015) e no vídeo *La Schiava* (2015), em que se combinam excertos da ópera *Aida*, de Verdi, e textos de Frantz Fanon e Edward Said. Dado o limite cronológico deste trabalho de investigação, tal análise terá de ficar para outro contexto.

Em todo o caso, importará (re)vermos[1926] como esse horizonte conceptual já surgia no vídeo *O Jardim* (2005), em que Vasco Araújo urdiu uma complexa montagem de tempos e espaços para colocar em diálogo um Eu que se posiciona em relação ao(s) Outro(s) e perante o passado e o presente. Nesse vídeo, o Jardim Botânico Tropical - onde em 1940 se instalou a Secção Colonial da Exposição do Mundo Português - é o lugar em que o artista revela a justaposição entre dois pólos que se encontram em ruptura com o seu tempo, tal como Michel Foucault teorizou a *heterotopia* a propósito dos jardins como possibilidade de perfeição simbólica, a sua intrínseca heterocronia e a criação de espaços de ilusão ou compensação[1927].

N' *O Jardim* de Vasco Araújo intercalam-se planos de árvores com *close ups* das cabeças africanas de cimento que permanecem no Jardim Botânico Tropical como vestígio da Ala dos Povos do Império encenada por Henrique Galvão. A essas imagens isoladas e ampliadas em vídeo sobrepõem-se vozes *off* de cinco homens e mulheres (quase todos com sotaque africano), em diálogo construído a partir de excertos da *Ílíada* e da *Odisseia* de Homero. A curiosidade pelo Outro, a estranheza, o confronto de perspectivas, a possibilidade de algo em comum transforma esta obra numa teia de dimensões que, como referiu José Gil, "não deixa de nos perturbar"[1928].

[1925] Ver *Vasco Araújo: Botânica* (cat.), texto de Emília Tavares, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, 2015.

[1926] Paula Ribeiro LOBO, "Portugal par coeur. Um século de melancolias coloniais", *Arte & Melancolia*, coord. Margarida Acciaiuoli e M. Augusta Babo, Lisboa: IHA/CECL, 2011, pp.225-227.

[1927] Ver Michel FOUCAULT, "Des Espaces Autres (1967), Hétérotopies", *Dits et Écrits*, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, Octobre 1984, pp.46-49.

[1928] José GIL, "Presenças Virtuais", *Corpo Impossível* (cat.), Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.29.

Com dez minutos de duração, a obra ganha sentido no e pelo cruzamento de vários tempos em espaços reais ou imaginados: o tempo daquele jardim, com as suas árvores de grande porte e insectos (um tempo já diferido tecnicamente pelo suporte vídeo); o tempo dos excertos da *Ilíada* e da *Odisseia* que a montagem fragmentou; o tempo daquelas esculturas, descontextualizadas pelos fragmentos dos poemas épicos atribuídos ao poeta grego mas que nos soam como "familiares"; e o próprio tempo do espectador, que entre índices e significações vai procurando ordenar o que vê e ouve.

Nessa obra encontrou José Gil um dispositivo de "virtualização da presença" que sobrepõe imagens visuais e imagens *sonoras*, e que coincidem num presente de "paródia grotesca, insuportável da guerra colonial celebrada com a epopeia de Tróia, com o seu avesso de heróis africanos e brancos, o enobrecimento das figuras indígenas e do estrangeiro que nunca aparece (em imagem visual) numa história erodida pelo tempo"[1929]. Ali está o Outro, nativo, que incita o Estrangeiro a mudar de posição e a assumir derrota, recordando-nos que há sempre outro lado da história.

Poderá interpretar-se *O Jardim* com base no hibridismo proposto pela crítica pós-colonial. Ou considerar este trabalho à luz da especificidade do colonialismo português, tal como entendida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, e ver nele o reflexo de uma identidade duplamente dupla: "o Prospero português não é apenas um Prospero calibanizado, é um Caliban quando visto da perspectiva dos Super-Prosperos europeus"[1930]. E pode ainda valorizar-se o ângulo da memória (individual, nacional, colonial, mas também literária, visual, auditiva) e o modo como esta obra age sobre a percepção, para nos levar a procurar sentido através do fragmento e do *imaginário* que torne compreensível a duplicidade do real.

Quatro anos depois, Vasco Araújo regressaria à temática colonial com uma obra abertamente centrada na violência do confronto com o Outro, mas que apesar de tomar o Brasil imperial como referência terá alcance mais vasto. À semelhança de trabalhos anteriores[1931] (e posteriores) do artista, *Debret* (2009) resulta de uma

---

[1929] *Idem*, *ibidem*, pp.29-30.

[1930] Boaventura de Sousa SANTOS, "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade", *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, org.Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, Porto: Edições Afrontamento, 2002, p.42.

[1931] Recorde-se, por exemplo, o vídeo *The Girl of the Golden West* (2004), a partir da peça homónima de David Belasco e da ópera de Giacomo Puccini *La Fanciulla del West* (ambas de 1910), sobre o triângulo amoroso de uma proprietária de *saloon*, um xerife e um bandido mexicano durante a corrida ao ouro na Califórnia. Na obra de Vasco Araújo esta ficção é comentada por uma mulher

reflexão que toma por base referências da cultura ocidental para através delas minar a consciência do presente. Na base deste projecto estão as representações do quotidiano brasileiro do século XIX feitas pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que D.João VI convidou para a criação de uma Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro e que acabaria por tornar-se o pintor oficial da corte portuguesa, instalada no Brasil na sequência das invasões napoleónicas.

A partir das representações de Debret sobre o trabalho dos negros e os desumanos castigos que recebiam, Araújo criou 15 esculturas que nos confrontam com os mitos e os dilemas do colonialismo, numa época em que a escravatura era considerada "normal". Cada uma dessas esculturas é composta por quatro elementos: uma mesa; ovos que evocam as conhecidas obras de Páscoa do joalheiro Peter Carl Fabergé para a família imperial russa; pequenas figuras de senhores brancos e escravos negros em cenas de quotidiano e práticas sexuais de sodomia e dominação; e citações do Padre António Vieira – como: "*a pior coisa que têm os maus costumes é serem costumes: ainda é pior que serem maus*"; ou "*entre todas as injustiças, nenhumas clamam tanto ao Céu como as que tiram a liberdade aos que nasceram livres e as que não pagam o suor aos que trabalham*"[1932].

Os grilhões, mordaças e vergastadas marcadas no corpo desses trabalhadores reforçam a sua condição de escravos, e os ovos de onde saem são uma metáfora dessa sociedade imperialista que dá origem à mestiçagem. Assim se desfaz, através de um reflectido gesto artístico, o mito luso-tropicalista. Numa "releitura que se insere num discurso pós-colonial" [1933], como considerou o próprio artista em 2010.

No entanto, talvez esse discurso não seja suficiente para uma análise mais fina desta obra. Na medida em que esse mito luso-tropicalista, apropriado pelo Estado Novo na década de 1950, radica, como já vimos, no debate que duas décadas antes se promoveu no Brasil em torno da "questão nacionalista" e do multirracialismo como "teoria de exportação" brasileira. Acresce ainda que *Debret* cita como referência os

---

negra do Texas sob o ponto de vista dos direitos humanos, transpondo a narrativa original para tempos mais próximos e questionando-nos acerca do racismo, das regras de funcionamento da sociedade e da identidade das próprias personagens. Refira-se que esta obra tem sido colocada em paralelo com obras de Kara Walker (n.1969), artista norte-americana conhecida pelo modo como trabalha silhuetas recortadas a preto e branco, e que se tem debruçado sobre o racismo, a escravatura, a sexualidade e a violência.

[1932] Ver *Debret – Vasco Araújo* (cat.), texto de Ana Cristina Leite, Lisboa: Museu da Cidade, 2010, p.14 e p.32.

[1933] *Ibidem*, p.2.

luxuosos ovos criados por Fabergé para celebração da Páscoa ortodoxa russa (ocasião com importância equivalente ao Natal no Ocidente), o que amplia o alcance da obra a outros imperialismos em declínio. E, ao recuperar citações do Padre Vieira, *Debret* traz também para a equação um autor seiscentista que cresceu e morreu no Brasil; que foi defensor dos nativos americanos contra o esclavagismo e da tolerância com os judeus por razões económicas ou de hipotética conversão à fé cristã; que apoiou a luta portuguesa contra Castela e contra a invasão holandesa na Baía; que foi protegido por D.João IV e pregador régio em Lisboa, desterrado para o Porto por D.Afonso VI e reabilitado por D.Pedro II; e que, nas teias das disputas de poder na corte e das lutas internas das companhias religiosas, chegou a ser preso pela Inquisição por acreditar nas profecias de Bandarra e na possibilidade do Quinto Império. Cabe, por isso, perguntar se a critica pós-colonial conseguirá dar resposta a todas estas articulações, ou se, afinal, o que está em causa não serão dinâmicas mais complexas de identidade(s) e memória(s) colectiva(s) de distintas sociedades e épocas.

Outras referências se encenam em *Capita* (2012), instalação fotográfica em que Vasco Araújo se auto-representa no papel de personagens negras de "funções" diferenciadas (um escravo amordaçado reminiscente de *Debret*, uma mulher de blusa aos folhos, um homem impecavelmente vestido e de luvas brancas, outro de brinco na orelha e olhar ameaçador). Cada uma dessas personagens é apresentada de cabeça para baixo e retratada em díptico – de um lado em pose para a câmara, do outro "encerrada" num mecanismo que tanto lembra as caixas das placas fotográficas novecentistas como uma guilhotina. *Capita*, palavra latina para "cabeça" mas que também significa "capataz" em Angola, é uma obra sobre o racismo quotidiano e o papel da fotografia enquanto processo de taxinomia étnica e social. Mas é também uma obra sobre o presente, sobre *nós* observadores e o modo como nos relacionamos com o (re)conhecimento das realidades incómodas. Poderíamos ainda ampliar essa leitura a *O Morto* (2010), acção registada em vídeo em que uma estátua de negro se torna "viva" pela leitura de um texto de José Maria Vieira Mendes sobre o corpo como lugar de resistência.

Numa abordagem filosófica sobre o modo como este artista se apropria de referências da cultura clássica e erudita e de temas actuais, para nos confrontar com o que nos incomoda e o que nos pode pôr em causa, já Paulo Pires do Vale observou certeiramente: no cerne da sua produção está a renovação incessante da história, e "ao

quebrar as imagens idolátricas que se sedimentaram e ao abandonar a consciência falsa" o que Vasco Araújo faz é um "trabalho de memória que é sempre (re)começo" – assim reflectindo os paradoxos e contradições da condição humana, numa visão apontada ao futuro[1934].

É também sobre a memória, mas numa perspectiva centrada no colonialismo português em Moçambique e que leva em conta a sua própria experiência biográfica, que Manuel Santos Maia (Nampula, 1970) tem trabalhado, num gesto artístico simultaneamente de revelação e crítica.

Nascido naquela ex-colónia, neto e filho de colonos, o artista e curador[1935] chegou a Portugal com a mãe e os irmãos em 1976, fugindo à guerra civil. O pai só regressaria na década de 1980. A família deixou por essa altura de falar do assunto, mas os seus *silêncios* esbarravam nas "histórias" que pareciam contar os objectos, álbuns fotográficos e móveis que documentavam esse passado[1936] tão próximo e tão distante. Quando a avó morreu em 1999, o então estudante de Belas Artes no Porto deu-se conta de que ela era a única pessoa que lhe falava de Moçambique. Influenciado pelo livro que andava a ler – *De Profundis, Valsa Lenta*, de José Cardoso Pires, narrativa autobiográfica sobre o que significa perder a memória e a identidade após um acidente vascular cerebral, livro que o escritor definiu como "memória de uma desmemória"[1937] -, Manuel Santos Maia começou a registar de memória as histórias da avó. Interessado na plasticidade da rememoração, na "selectividade que determina o rever da realidade, uma espécie de reconstrução de um filme mental que no seu processo de aproxima de um 'remake' da vida real"[1938].

Assim surgiu o projecto *alheava*, iniciado em 1999 e que num primeiro momento se centrava nas histórias da avó e noutras histórias de família que o artista quis fixar. Recolhendo, para o efeito, os relatos que pediu ao pai, revendo as fotografias e os filmes de família (datados entre finais dos anos 50 e os anos 70),

---

[1934] Paulo Pires do VALE, "Breve Sumário da História do Futuro" – em linha: http://www.vascoaraujo.org/A_Brief_Summary_of_the_History_of_the_Future [acesso a 14/5/2015].

[1935] Paralelamente à sua actividade artística, que expõe desde 1999, Manuel Santos Maia tem desenvolvido vários projectos de curadoria e acção cultural, sobretudo na região do Porto (onde vive), sob o nome de José Maia.

[1936] Ver *Correspondência #3 – Ângela Ferreira + Manuel Santos Maia* (folha de sala), Lisboa: ArteContempo, 2011, s.p.

[1937] Ver José Cardoso PIRES, *De Profundis, Valsa Lenta*, Lisboa: Dom Quixote, 1997.

[1938] Ver *Correspondência #3 – Ângela Ferreira + Manuel Santos Maia* (folha de sala), s.p.

(re)criando uma lógica dos acontecimentos através desses testemunhos, dos álbuns, dos filmes com que foi construindo uma narrativa que passa pela presença portuguesa em Moçambique, pela guerra colonial e pela guerra civil moçambicana, e onde procura "pontos de contacto com aquilo que está ou não escrito, sobretudo com a história militar", e explorando os modos de funcionamento da memória[1939]. *Alheava*, conjugação verbal que o artista elegeu para nomear um projecto que se desdobraria em várias fases e exposições em Portugal e no estrangeiro, radica, pois, nessa dupla condição de afastamento/transferência e de exteriorização[1940].

Num processo de rememoração em que arte e vida se tornam (quase) indissociáveis, Santos Maia tem intersectado a memória da sua família e a memória do País recorrendo a práticas artísticas como a fotografia, a instalação, o vídeo ou a performance teatral, e resgatando para as suas exposições *objects (re)trouvés* como mapas e colecções de selos, estatuetas africanas, móveis, certidões de nascimento e de propriedade, maquetes de edifícios erguidos pelo seu avô construtor e o obituário que lhe dedicou um jornal. Mas recuperando também vestígios da sua infância, como o livro de Matemática da 1ª classe distribuído pela Frelimo nas escolas de Moçambique, que ensinava a somar e subtrair com desenhos de animais, aldeias, soldados e conjuntos de espingardas. Ou transformando *imagens* em peças escultóricas, como sucedeu com as representações dos caixotes dos "retornados" que usou como referente para questionar um "período marcado por um sentido de perda e de opções impostas, que ficou por exteriorizar"[1941]. Sem acusações nem culpas. É interessante, de resto, ver como Santos Maia inverte o mapa *Portugal não é um País Pequeno* na sua peça *Moçambique branco e Portugal negro*, ao esculpir (e depois fotografar) uma parede em que o território Português surge dentro de Moçambique.

Em 2003 Manuel Santos Maia começaria a desenvolver, paralelamente a *alheava*, um outro projecto cuja dimensão conceptual cruza já a noção de documento

---

[1939] *Ibidem*.

[1940] No blog que o artista mantém, este projecto é apresentado do seguinte modo: *"'alheava": conjugação do pretérito imperfeito do verbo alhear, remete-nos para o passado; sinónimo de um outro verbo, alienar. Define uma acção ou efeito de desviar; afastar; transferir; ceder a outrem. E em qualquer destas circunstâncias denuncia também um conjunto de significados de dimensão psicológica, tais como, viver num mundo abstracto; pôr-se de fora de um assunto; deslocado; distraído; esquecido; que perdeu o juízo*" – em linha: http://manuelsantosmaia-alheava.blogspot.pt [último acesso a 18/10/2015].

[1941] Cristina ALVES, "Alheava_Dentro o Mar", *Olímpico* (cat.), ed. Carla Filipe, Porto: Salão Olímpico, 2003, pp.28-29.

com a encenação de memórias históricas sobre os mitos portugueses. E chamou-lhe *non* – essa "terrível palavra" sem direito nem avesso sobre a qual o Padre António Vieira pregou e que Manoel de Oliveira transpôs para filme retratando, através das derrotas, a busca permanente dos portugueses por algo que lhes escapa.

Apresentado em várias séries desde 2006, *non* é o projecto em que Santos Maia interpela, de modo mais depurado e abrangente, a problemática identitária num Portugal de emigrantes, migrantes e imigrantes, de trânsitos culturais, de estéticas cristalizadas e pobres, de caravelas/jangadas de náufragos. Pela ruína, pelo vestígio, pela utilização de materiais como pedras, terra, areia ou moedas o artista faz "regressar o real" de outra forma, colocando-o em cena também através de postais e cartas geológicas, recortes de jornal, fotografias, gravuras intervencionadas, vídeos, instalações e performances que adquirem, porém, o reflexo de um presente de sentido mais universalista. Se *alheava* funcionaria até 2014 (ano em que Santos Maia regressa a Moçambique)[1942], como uma arqueologia do Eu e de um Nós, *non* será já uma geografia de *pertença* mais alargada, que não deixando de reflectir sobre o País busca uma mais ampla possibilidade de uma *memorabilia* do imaginário.

A propósito dessa descomplexada reflexão que Manuel Santos Maia vem fazendo sobre a "desorientação identitária portuguesa", encontrou David Santos relação com o problema de assumpção da imagem mais inconveniente do País e o "medo de existir" [1943]. Ou seja, esse medo colectivo que em 2004 o filósofo José Gil diagnosticou como anestesia legada pela ditadura, e que após o 25 de Abril, pela "não-inscrição" do passado salazarista, adquiriria efeitos de trauma prolongado nos planos político, social e individual de várias gerações:

> "O 25 de Abril recusou-se, de um modo completamente diferente, a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamento de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação afirmativa da 'Revolução' pudesse varrer, de uma penada, esse passado negro. Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se constrói um 'branco' (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as

[1942] O projecto *alheava* entrou numa segunda fase após a viagem do artista àquele país e a redescoberta de lugares familiares à luz da realidade actual de um Moçambique independente. Por exceder o âmbito cronológico definido para este projecto de investigação, não nos debruçamos sobre as obras que entretanto têm sido apresentadas em exposições.

[1943] David SANTOS, "Conflitos Identitários", *The Return of the Real: Manuel Santos Maia* (cat.), Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo, 2010, s.p.

> forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer." [1944]

Esse retrato de José Gil sobre os portugueses, enquanto povo mergulhado num *nevoeiro* muito anterior ao salazarismo, é altamente crítico: a não-acção será a regra nacional e o *medo de inscrever* a estratégia que não permite a Portugal *estar* verdadeiramente no presente, o que o faz permanecer à deriva. É possível que assim seja. Ou talvez se trate de estratégia de povo velho de quase 900 anos, que aprendeu a gerir *silêncios* até ao momento de agir, e a gerir as acções sabendo que rupturas demasiado ruidosas o podem colocar fora dos eixos. Está longe dos objectivos e competências deste estudo aprofundar tal discussão. Muito embora, a partir dos exemplos que temos analisado no âmbito da imagem e do imaginário do império, coloquemos justamente a hipótese de em certos casos a *diluição* funcionar melhor do que o excesso de visibilidade (ou de inscrição) no longo prazo da identidade nacional.

Vemos, assim, como o trabalho de Manuel Santos Maia é passível de desencadear uma série de leituras e interrogações que, sendo também próprias de uma atitude reflexiva pós-colonial, a transcenderão. De resto, dado o pendor autobiográfico, a produção deste artista poderia até ser considerada no quadro referencial da "pós-memória" - a que de seguida daremos atenção -, pelo modo como constrói um discurso de "segunda geração" sobre a vivência da sua família em África. No entanto, Santos Maia guarda também memórias pessoais desse período, o que faz dele um caso que escapa ao quadro conceptual da "pós-memória". E um caso interessante também por isso, pelo que representa de fronteira deslizante (logo, não demarcável) nesse debate teórico sobre as diferentes categorizações da memória.

5.3 – "Pós-memória", memória "convergente" e outras representações da guerra colonial

Apesar de a guerra colonial ser uma problemática transversal à sociedade portuguesa, se o tema ultrapassou a esfera restrita dos intervenientes e respectivas famílias e chegou ao plano da discussão pública muito se deveu ao papel das artes. Vimos já anteriormente que as artes (ou melhor, alguns artistas e escritores) não se colocaram à margem da guerra. Mas enquanto objecto de questionamento artístico

[1944] José GIL, *Portugal Hoje: o Medo de Existir*, Lisboa: Relógio d'Água, 2005 [10ª reimpressão], p.43.

essa dinâmica tornou-se particularmente mais forte e visível na primeira década do século XXI - como o demonstram os dados recolhidos pelo Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra no âmbito do projecto de investigação *Os Filhos da Guerra Colonial: Pós-memória e Representações*[1945], que dão conta da crescente proliferação de livros, filmes, documentários e monumentos aos mortos[1946].

A necessidade sentida pela "segunda geração" de encontrar representação para o trauma – dado que a ele só pode aceder fragmentariamente através dos testemunhos ou objectos da geração que o viveu -, levou Marianne Hirsch a cunhar ainda nos anos 90 o conceito de *pós-memória*, no âmbito dos estudos sobre o Holocausto. Ou seja, uma memória de segunda geração, que requer necessariamente investimento da imaginação, e que possibilita a partilha de uma experiência que de outro modo não poderia ser "compreendida ou recriada"[1947]. Não por acaso a autora definiu o conceito a partir de retratos da sua família e das teses de Roland Barthes sobre a "emanação do referente" na fotografia - algo que liga o corpo da coisa fotografada ao nosso olhar[1948].

A *pós-memória*, enquanto conceito operativo, tem estado desde então na base de numerosos estudos internacionais. Mas está longe de gerar consenso. Beatriz Sarlo, que se debruçou sobre a *viragem subjectiva* que acompanhou nos anos 70 e 80 a

---

[1945] Reunindo uma equipa de investigadores das áreas dos Estudos Literários e Culturais, Sociologia, Psicologia e Psiquiatria, sob coordenação científica de Margarida Calafate Ribeiro, o projecto "Os Filhos da Guerra Colonial: Pós-Memória e Representações" foi financiado pela FCT e pelo Ministério da Defesa e decorreu entre 2007 e 2011. Para uma síntese dos seus objetivos e resultados, ver em linha: http://www.ces.uc.pt/projectos/filhosdaguerracolonial/pages/intro.html [último acesso 21/10/2015]. Refira-se que esses resultados continuam a ser aprofundados pelo CES em várias frentes.

[1946] Entre 2000 e 2010 foram publicados sobre a guerra colonial 55 livros (31 romances, 8 de poesia e 16 em "outros" registos). Nos períodos anteriores foram contabilizados: 38 livros entre 1961-1973 (8 romances, 18 de poesia e 12 "outros"); 16 livros entre 1974-1979 (9 romances, 3 de poesia e 4 "outros"); 34 livros entre 1980-1989 (20 romances, 5 de poesia e 9 "outros") e 30 livros entre 1990-1999 (19 romances, 5 de poesia e 6 "outros"). Este aumento de obras produzidas entre 2000 e 2010 foi também notório na área da filmografia, com 16 obras produzidas (6 de "cinema" e 10 documentários) contra as 7 obras datadas entre 1961-1974 (1 filme e 6 documentários); um único documentário entre 1975-1979; 9 obras datadas entre 1980-1989 (4 filmes e 5 documentários) e 9 obras datadas entre 1990-1999 (4 filmes e 5 documentários). O número de monumentos também aumentou consideravelmente: segundo os investigadores, inauguraram-se em Portugal 96 monumentos entre 2000-2010, contra os 13 inaugurados entre 1961 e 1999. Apenas no campo musical decresceu a produção relacionada com o tema: 72 canções entre 1961-1973 e 22 canções entre 1974-2010 (a estes totais somam-se 6 canções sem data) - com o seguinte posicionamento político: 6 pró-guerra, 25 anti-guerra e 41 com "outras" abordagens. Ver "Memórias públicas da guerra colonial", *Diário de Notícias*, 25/4/2011.

[1947] Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1997, pp.22-23.

[1948] Roland BARTHES, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2006, p.91.

conhecida *viragem linguística* decorrente do pós-estruturalismo[1949], considera até que estamos perante uma das formas da memória, pelo que o termo "pós-memória" só deveria ser empregue para relatos da primeira geração após os acontecimentos[1950]: "Diários, televisão, vídeos, fotografia são meios de um passado tão forte e persuasivo como a recordação da experiência vivida, e muitas vezes confundem-se com ela. (...) é óbvio que toda a reconstrução do passado é vicária e hipermediada, excepto a experiência que tocou o corpo e a sensibilidade de um sujeito"[1951].

Ressalvada a divergência teórica, utilizemos pois com a devida cautela o termo "pós-memória" para nos referirmos a obras de arte muito específicas que versaram memórias da guerra no ultramar. Dado que não cabe aqui aprofundar tais divergências, recorramos assim, entre aspas, a um conceito que tem vindo a ser trabalhado em Portugal desde que o referido projecto de investigação do CES, sustentado em recolhas empíricas, elencou uma variedade de manifestações originadas pelos "filhos da guerra colonial". Ou seja, pela "geração dos filhos, a geração que era criança ou ainda nem era nascida aquando da mobilização do pai, a geração dos 'filhos da guerra' ou dos netos que Salazar não teve"[1952]. Como sintetizaram Margarida Calafate Ribeiro e António Sousa Ribeiro:

> "O 'filho da guerra' é alguém para quem a guerra é já apenas uma representação. Ele não tem a titularidade da experiência, nem é autor do testemunho, mas é o herdeiro simbólico de uma ferida aberta sobre a qual elabora uma narrativa – um testemunho possível, um testemunho mediado, um testemunho adotivo, na aceção de alguns teóricos – construído a partir de fragmentos das narrativas familiares, compostas por discursos, fotografias, mapas, cartas, aerogramas, baralhos de cartas, camuflados e outros objetos do domínio provado, que constituem uma espécie de 'naturezas mortas' da Guerra Colonial, e também por fragmentos retirados de narrativas públicas. A pós-memória ou a memória de segunda geração surge, assim, como uma

[1949] Ou seja, colocando o sujeito e a questão da identidade no centro desse "reordenamento ideológico e conceptual da sociedade do passado e das suas personagens", assim se substituindo a perspectiva estrutural que dominou as ciências sociais até aos anos 60, e rasgando horizonte à sociologia da cultura e aos estudos culturais. Ver Beatriz SARLO, *Tiempo Passado: cultura de la memoria y giro subjectivo. Uma discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, p.22.

[1950] Beatriz SARLO, *op. cit*., p.157

[1951] Beatriz SARLO, *op. cit.*, p.129. Refira-se que Sarlo sustenta a sua análise partindo, entre outros, de autores como Jacques Derrida ("o sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura", p.42) ; Paul Ricoeur (que "ao referir-se aos testemunhos originados na Shoah, diz que estabelecem um caso limite, porque é difícil incorporá-los no arquivo e suscitam uma verdadeira 'crise do conceito de testemunho'", p.46); Hannah Arendt ("pensar com uma mente aberta significa treinar a imaginação para sair de visita", p.53), e Maurice Halbwachs ("a memória é sempre anacrónica: 'um revelador do presente'", p.76).

[1952] Margarida Calafate RIBEIRO e António Sousa RIBEIRO, "Os netos que Salazar não teve: guerra colonial e memória de segunda geração", *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Universidade Federal Fluminense, Brasil, vol. 5, n.º 11, Novembro 2013, pp.25-36.

> 'herança' directa ou indirecta de uma experiência traumática, que ainda que vivida por outro, teve reflexo na esfera privada ou familiar e, portanto, pode ser assumida como um legado explícito ou mediado e pode ser reelaborada a partir do 'testemunho de um testemunho'. A pós-memória não coincide portanto com a memória pessoal, mas funciona, na sua condição de 'não-experimentado', como uma memória do 'quase' ou do 'como se'."[1953]

Várias são as obras que, da literatura[1954], ao cinema[1955], teatro[1956] e música[1957], têm vindo a ser referenciadas como de "filhos da guerra colonial". Entre as quais se inclui *Natal 71* (2000), documentário de Margarida Cardoso que, partindo de um disco de propaganda oferecido aos militares em guerra no ultramar, de uma cassete áudio gravada pelos soldados em tom de revolta (conhecida como *Cancioneiro do Niassa*[1958]) e de fotografias guardadas pelo seu pai ex-combatente construiu um objecto fílmico onde se cruzam testemunhos na primeira pessoa, documentos de arquivo, excertos do romance *Os Cus de Judas* e a interpelação da História nas suas antinomias e zonas cinzentas.

[1953] *Idem*, *ibidem*, p.30.

[1954] Indiquem-se, entre outros, autores que no campo literário foram já analisados no âmbito do referido estudo do CES "Os Filhos da Guerra Colonial: Pós-Memória e Representações", como Rodrigo Guedes de Carvalho (com o romance *Daqui a Nada*, de 1992), Norberto Vale Cardoso (*Impressão Digital*, 2005), Rui Vieira (*Guardador de Almas*, 2005) ou Paulo Bandeira Faria (*As Sete Estradinhas de Catete*, 2007).

[1955] Casos, entre outras obras referenciadas pelo projecto do CES, da curta-metragem *Deus Não Quis*, de 2007 (realizada por António Ferreira, n.1970), e dos documentários *Poeticamente Exausto, Verticalmente Só: A história de José Bação Leal*, de 2007, (real. Luísa Marinho, n.1978); *Adeus até ao meu Regresso: Soldados do Império*, de 2007 (real. Paulo César Fajardo, n.1980); e *Quem vai à Guerra*, de 2011 (real. Marta Pessoa, n.1974). Os investigadores do CES incluíram ainda nestas representações de "filhos" da guerra colonial o filme *A Costa dos Murmúrios*, realizado em 2004 por Margarida Cardoso (n.1963), a partir do romance homónimo de Lídia Jorge – facto que em nosso entender coloca vários problemas a uma classificação *tout court* como filme de "pós-memória".

[1956] Caso do ciclo teatral *IGNARA#Guerra Colonial*, desenvolvido e levado à cena entre 2007 e 2009 pelo Teatromosca – com assinatura de Filipe Araújo (n.1981), Susana Gaspar (n.1986) e Paulo Campos dos Reis (n.1974); mas também do espectáculo *Dor Fantasma*, que a mesma companhia apresentou em 2010 (sobre textos de Manuel Bastos e com encenação de Mário Trigo) – projectos já referenciados pelo estudo do CES acima mencionado.

[1957] Ainda no âmbito do projecto do CES sobre os "filhos da guerra colonial", foram referenciadas músicas do grupo Trovante ("Aerograma", do álbum *Sepes*, ed. EMI,1986); Delfins ("Aquele Inverno", *O Outro Lado Existe*, ed. EMI, 1988), Pólo Norte ("Prisioneiro da Memória", *Aprender a Ser Feliz*, ed. BMG,1996); Xutos & Pontapés (banda sonora para "Inferno (O Filme), partes 1 e 2", álbum *XIII*, ed. EMI, 2001), e Dr. Salazar ("Veterano de Guerra", álbum *Antes & Depois*, ed. autor, 2006).

[1958] Colectânea de fados e canções em voga entre 1967 e 1973, que os militares portugueses mobilizados na região moçambicana do Niassa adaptaram com letras em que a guerra do ultramar é retratada em versões humorísticas ou sarcásticas. As gravações privadas desse "cancioneiro" circularam clandestinamente noutras zonas de guerra.

Para o âmbito deste estudo cumpre, no entanto, dar outro espaço de análise[1959] a obras de arte de dois desses "filhos da guerra", Ana Vidigal e Miguel Palma, procurando articular o seu trabalho com o caso ímpar de Manuel Botelho - que, não pertencendo a essa geração, mergulhou nos *silêncios* da guerra do ultramar para construir sobre ela o que, à falta de melhor termo, designaremos por memória "convergente". Dada a especificidade das suas obras, estes três artistas foram os únicos que entrevistamos para este estudo.

Para Miguel Palma (n.1964), a arte é uma forma de encarar permanentemente "o mundo como oficina" [1960] . Considerado um "coleccionador de imagens esquecidas" [1961] que vai desconstruindo as imagens para as questionar, tem frequentemente trabalhado sobre as dicotomias interior/exterior, público/privado, a partir de referentes reais a que procura sabotar o sentido. São muitos, de resto, os exemplos de obras suas que abordam a temática da guerra, fazendo uso de miniaturas de navios e aviões, de armas e soldadinhos, de fotografias, recortes de revistas, serigrafias belicistas, fardamento ou equipamentos militares em desuso, que o artista transforma em engenhosas reconfigurações criticamente metafóricas do sentido e do valor que atribuímos às máquinas e às obras de arte[1962].

A guerra é matéria recorrente no seu trabalho, e Miguel Palma já desde finais dos anos 90 que recorria à própria biografia e história familiar para abordar problemáticas de identidade – de que são exemplo obras como *Instrumento do Império* (1998), em que sobre um mapa português de 1940 um jovem de origem africana monta o *kit* em miniatura de uma caravela das Descobertas; ou *A Minha*

1959 Os resultados parciais desta investigação – ainda por publicar - já foram apresentados pela autora no *paper* "Testemunhos, representações, criatividade: arte que pensa a guerra colonial", no Colóquio "Os Filhos da Guerra Colonial: Pós-Memória e Representações", Lisboa, CES/CIUL, 14-15 Junho 2001, e posteriormente desenvolvidos na 33rd Annual Conference of ACIS-Association for Contemporary Iberian Studies. ACIS, King's College, Londres, 4-6 Setembro 2012.

1960 Sally O'REILLY, "Será Miguel Palma um generalista? E se o for, será isso necessariamente um insulto?", *Osmosis*, textos de Graham Gaussin, Miguel von Hafe Pérez, Sally O'Reilly *et al*, Lisboa: MP_Papers, 2009, p.43.

1961 António Cerveira PINTO, "The archaeology of lost time: Miguel Palma – an interpretive hypothesis", 2007 - em linha: http://www.nrgallery.com/artistPress.php?id=435 [acesso a 8/3/2011].

1962 É o caso do *Projecto Aríete*, de 2005, em que Miguel Palma acoplou o *cockpit* de um caça ao tejadilho de um Porsche 911, com o qual percorreu a Europa para divulgar o seu trabalho. É também o caso da obra *Sementeira*, de 2006, misto de alfaia agrícola e peça de artilharia que dispara projécteis com sementes, peça escultórica que espelha a paradoxal proximidade entre vida e morte.

Tetravó era Preta (2001), lanterna mágica que projecta a imagem das filhas (loiras) do artista. Mas apenas num trabalho cruzou estes dois universos.

"Filho da guerra colonial", tinha apenas seis meses quando o pai, alferes miliciano, partiu em 1964 a bordo do paquete *Niassa* rumo à Guiné. No último ano da comissão militar a mulher e o filho foram ao seu encontro, mas a casa que lhes estava destinada foi bombardeada ao fim de duas semanas e o bebé Miguel, então com quase dois anos, regressou de imediato a Lisboa. A mãe veio pouco depois.

Do que aconteceu nesse período o artista sabe muito pouco, como nos referiu em entrevista: o pai nada contava, além de um ou outro episódio trivial, mas "esteve à frente da [sua] companhia por variadíssimas vezes e terá tido situações difíceis, (...) muito traumatizantes" [1963]. O que Miguel Palma recorda bem, das memórias de infância, são as longas horas que o pai passava a montar *kits* de miniaturas de guerra, forma de terapia que o fazia reviver os tempos na Guiné[1964], e o filho acompanhava-o. No entanto, a proximidade física não anulava o distanciamento.

Dado o silenciamento dessa experiência de guerra – um caso de omissão propositada[1965] segundo as variantes do *silêncio mnemónico* que atrás referimos? -, tudo o que o artista conhece são as histórias contadas pelos avós e pela mãe. E as fotografias que a família guardou - da despedida no cais, das tropas em momentos de lazer e das bebidas, muitas, que se vêem nos retratos, num paradoxal ambiente festivo que Miguel Palma reencenaria em 2003, após a morte do pai, no vídeo *Ultramar*.

Nessa obra, de pouco mais de 10 minutos de duração e filmada ao primeiro *take*, começamos por ver Miguel Palma fardar-se, na rua, junto à Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos. Os planos seguintes mostram a sua família, uma das filhas ao colo, os beijos e abraços trocados pelo único homem ali vestido de soldado, o embarque no navio atracado ao cais, as despedidas sorridentes de quem fica a acenar, de lenço branco na mão. O artista entra depois num camarote e troca a farda por *jeans* e *t-shirt*. Já no convés, acompanhamo-lo, numa sequência nocturna filmada em plano subjectivo, a ver Lisboa afastar-se à medida que o navio sai a barra do Tejo.

[1963] Entrevista com Miguel Palma realizada em Lisboa, a 11/3/2011 e 15/3/2011, no âmbito desta investigação.

[1964] *Idem*.

[1965] Ver Charles B. STONE, Alin COMAN, Adam D. BROWN et al, "Toward a Science of Silence: The consequences of leaving a memory unsaid", *Perspectives on Psychological Science*, vol. 7, January 2012 , n.º 1, pp.40-42.

A estranheza dos primeiros minutos da obra adquire então significado quando se junta aos restantes passageiros, primeiro no bar, depois na discoteca. Aquele é um navio de cruzeiro e a viagem destina-se a uma festa VIP. Miguel Palma fuma, bebe, dança e conversa animadamente com uma passageira, sem que nunca percebamos o que dizem ao longo de toda esta sequência dominada pelos ritmos electrónicos da pista de dança e pelos efeitos de luzes sincopados que os acompanham.

Subitamente, em silêncio, surge de novo fardado. Percorre o navio de mochila às costas e desembarca no mesmo cais de onde partiu, onde o espera a sua mulher. Beijam-se. E partem lado a lado, finalmente juntos mas fisicamente separados.

Por ocasião da apresentação de *Ultramar* no Museu do Neo-Realismo em 2009, David Santos, o comissário, escreveu que, "sem a pretensão de denegrir a imagem de uma época que representou sofrimento e agonia para muitas famílias portuguesas, inclusive a sua, Miguel Palma parece apostado sobretudo em revelar a essência pós-moderna e hedonista dos nossos tempos"[1966].

Enquanto "metáfora do tempo e dos significados da memória"[1967], *Ultramar* tem assim, como afirma Santos, um "efeito derrisório que nos inquieta e provoca", por nos remeter para a iconografia associada aos embarques durante a guerra colonial e, simultaneamente, nos confrontar com uma dimensão "lúdica e paroxista"[1968] da realidade contemporânea. Mitigando-se desse modo o significado histórico e político dos embarques e desembarques do passado pelo "progressivo apagamento ou transformação"[1969] das memórias associadas à Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, que após ter acolhido as partidas e chegadas de milhares de combatentes foi recuperando a sua função programática de estação destinada à navegação de recreio.

Mas *Ultramar* é mais do que isso, se encararmos a obra sob o ponto de vista da articulação entre memórias individuais e colectivas, neste caso, de "pós-memória". É a tentativa de recuperar um fragmento de história familiar que ficou por narrar: a experiência da viagem para a guerra, o trânsito entre dois continentes, entre duas realidades paralelas. Ao fazer essa "micro-viagem", que compara a "um sonho com

[1966] David SANTOS, "Máquinas em ruína ou a reciclagem crítica", *The Return of the Real: Miguel Palm*a (cat.), org. David Santos, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2009, s.p.
[1967] *Idem*, *ibidem*.
[1968] *Idem*, *ibidem*.
[1969] *Idem*, *ibidem*.

um guião supervisionado" mas sem antecipar o que o aguardava a nível emocional, o artista experienciou *fisicamente* a sensação da partida e o absurdo da festa:

> "Nunca pensei repetir um momento que o meu pai provavelmente terá tido, sentir que a cidade se estava a afastar, o seu lugar [...] No momento em que dançava, bebia, a música, todo aquele universo de grande euforia, consegui imaginar, no meio de uma grande tristeza, o que podem ser momentos de alegria e rir de coisas muito tristes." [1970]

Em última instância, *Ultramar* procura superar esse hiato de comunicação na relação entre pai e filho que resulta da impossibilidade de partilha da experiência traumática, objectivando simultaneamente efeitos de um trauma que se conjuga no plural. É o próprio Miguel Palma quem o afirma: "acho que senti necessidade de fazer esse trabalho por ser um assunto que estava por explicar a mim próprio (...) e porque achei que falar deste assunto era também falar do assunto dos outros" [1971].

Pertencendo igualmente à geração dos "filhos da guerra colonial", também Ana Vidigal, no contexto do que considera a sua *produção paralela* à pintura, se interessou por este período da história portuguesa.

Todavia, ao contrário do pai de Miguel Palma, o pai Vidigal, que continua a marcar presença nos almoços anuais da companhia, sempre falou do que viveu. Não dos pormenores sangrentos (e aí teremos a recordação velada[1972]), mas dos momentos de tensão, do quotidiano nos aquartelamentos, do convívio com as populações e dos seus cerimoniais muçulmanos, das questões políticas, da descolonização. A artista não se lembra sequer de ter sentido saudades durante esse afastamento, tal foi o desvelo da mãe, que permaneceu sempre em Lisboa, e o esforço do pai para recompensar os filhos durante as férias e após o regresso definitivo. Retrospectivamente, Ana Vidigal considera até que a guerra não a traumatizou[1973].

No contexto de uma carreira artística marcada pela abordagem de questões relacionadas com a memória familiar e o universo feminino, Ana Vidigal acabaria por trabalhar o tema da guerra sob a perspectiva do tempo de espera, da suspensão da vida. Tudo começou com a descoberta do que chama um "tesourinho"[1974]: uma caixa

---

[1970] Entrevista com Miguel Palma realizada em Lisboa, a 11/3/2011 e 15/3/2011, no âmbito desta investigação.
[1971] Idem.
[1972] Charles B. STONE, Alin COMAN, Adam D. BROWN *et al*, *op. cit.*, pp.40-42.
[1973] Entrevista com Ana Vidigal realizada em Lisboa, a 19/4/ 2011, no âmbito desta investigação.
[1974] *Idem*.

de bolachas guardada em casa dos pais, que conservava as cartas trocadas de 1967 a 1969 entre a família e o então capitão miliciano Egas Vidigal Vieira, a cumprir comissão na Guiné.

Com autorização da mãe, a artista levou as cartas para o atelier reconhecendo nelas potencial para um projecto, mas sem saber que destino lhes dar. Ali estiveram anos. Até ao dia em que a convidaram para participar na exposição *Um Oceano Inteiro Para Nadar* [1975] , colectiva de artistas contemporâneos portugueses e brasileiros, pretexto ideal para utilizar numa peça escultórica parte dessa correspondência – que no mesmo ano seria ainda usada no único auto-retrato da artista, que se fez representar por uma boneca vestida com cartas do pai para a mãe[1976].

Sob a forma de uma colcha de retalhos que recobre um leito de casal, essa obra datada de 2000 é composta por cartas e aerogramas[1977] que o pai e a mãe da artista trocaram. Correspondência fechada e selada por bolsas de plástico agrafadas. Visível mas inacessível. Ana Vidigal nunca leu essas cartas, e ao resgatá-las para a esfera pública de uma obra de arte quis preservar a esfera íntima dos seus pais. O que lá está escrito, só o poderemos imaginar. Mas entre esses envelopes fechados estão também, abertas dentro das bolsas de plástico, cartas trocadas entre o pai e a avó da artista. E cartas, desenhos e fotografias trocados com os filhos pequenos em ocasiões especiais como o Dia do Pai, a Páscoa ou a Primeira Comunhão. Quando o pai partiu para a Guiné, Ana tinha sete anos, o irmão Egas cinco e o irmão Nuno três.

Sugestivamente intitulada *Penélope* - como a paciente e fiel mulher de Ulisses que resistiu às investidas dos pretendentes tecendo e desfazendo a mortalha, personagem mítica que tem sido "símbolo fértil" para várias mulheres artistas (caso de Janine Antoni e Louise Bourgeois, como bem notou Ruth Rosengarten[1978]) -, esta

---

[1975] Exposição inaugurada em Maio de 2000 na Culturgest, em Lisboa, que reuniu trabalhos de 37 artistas contemporâneos portugueses e brasileiros, com curadoria de Ruth Rosengarten (Portugal) e Paulo Reis (Brasil). Embora organizada por ocasião das comemorações dos 500 anos da Descoberta do Brasil, esta exposição centrou-se mais na produção contemporânea do que nas relações entre os dois países. Ver Alexandre MELO, "Um Oceano Inteiro para Nadar", *ArtForum,* vol.39, September 2000, pp.182-183.

[1976] *Auto-retrato com saia feita de cartas de meu pai a minha mãe,* obra de 2000, já exposta, oferecida pela artista a um dos seus irmãos.

[1977] Papel de carta com dobradura em forma de envelope com isenção de franquia postal e para envio aéreo, o aerograma foi instituído pela Portaria 18.545, de 23 de Junho de 1961. Ver em linha: em http://www.inteirospostais.com/aerogramasmilitaresisentosdefranquia01.htm [acesso a 25/5/2011].

[1978] Ruth ROSENGARTEN, "A produção paralela de Ana Vidigal", *Menina Limpa Menina Suja* (cat.). Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.123.

obra radica, conceptualmente, na ideia de cama como o mais íntimo dos espaços, e desenvolve-se, formalmente, como uma tentativa de materializar a ausência do(s) corpo(s) que sobre ela se deitariam. O que até certo ponto nos permite ver aqui alguns paralelos com conhecidos trabalhos de artistas como Lourdes Castro (n.1930) ou a britânica Tracey Emin (n.1963).

Porém, esta *Penélope* extravasa a dinâmica da relação conjugal. Ao convocar para o mesmo espaço cartas e imagens que evocam não só os filhos mas também a avó/mãe daquele marido ausente, o sentido do *estar à espera* adquire carácter mais abrangente: o que ali está é a necessidade de se ir tecendo uma trama relacional e narrativa que sustente a própria família durante a ausência do pai. Desse período, Ana Vidigal ainda recorda os silêncios, as lágrimas nos olhos, o peso de frases como "e se acontece alguma coisa?" que ia apanhando das conversas entre adultos[1979], bem como a regularidade das cartas e aerogramas que chegavam, sempre deixados pela mãe na mesa do *hall* de entrada. Como preciosas provas de vida mantidas à vista de todos.

A cadência epistolar ditava o ânimo com que se iam ultrapassando os dias, mesmo que os telegramas dissessem somente "cheguei bem" ou que as palavras das cartas e aerogramas fossem tantas vezes triviais e comedidas em época de Censura. Às dificuldades de comunicação com zonas de mato e contingências de guerra que impediam o recurso ao telefone e atrasavam a distribuição do correio juntava-se, nunca o esqueçamos, o receio de que a correspondência pudesse ser lida antes de chegar ao destinatário. Uma contenção que António Lobo Antunes resumiria do seguinte modo, em carta datada de 1971 e enviada de Angola à sua mulher:

> "A maior parte das coisas não as posso contar, e as minhas opiniões sobre esta guerra não devem ser escritas. Isto é tudo muito diferente do que aí se pensa, escreve e diz, e eu nada tenho esclarecido por motivos óbvios. Agora o que faço é reagir não com a inteligência mas com a sensibilidade, em *élans de coeur* que reduzem as coisas a um esquematismo emocional. No que penso muito é no drama que vai ser a minha readaptação a uma vida normal"[1980].

Curiosamente, o escritor também lhe chamava Penélope[1981].

Na *Penélope* de Ana Vidigal está a revelação e ocultação da intimidade de um casal afastado pela guerra. E a necessidade de, em face da excepcionalidade da

---

[1979] *Idem*, *ibidem*.

[1980] António Lobo ANTUNES, "Ninda 8/5/71", *D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da Guerra* (org. Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes), Lisboa: Dom Quixote, p.153.

[1981] Em carta datada de 17/4/1971, *idem*, *ibidem*, p.132.

circunstância, procurar um registo de normalidade quer na relação a dois quer na retaguarda doméstica – como já referimos no terceiro capítulo deste trabalho, a guerra passa sempre pelos corpos. Não surpreende, portanto, que a artista reconheça ter tratado ali mais a experiência da mãe do que a experiência do pai:

> "(...) fala-se pouco das mulheres que ficaram. Eram as mães, as namoradas, as mulheres, as irmãs, que ao fim e ao cabo aguentavam a guerra aqui, em silêncio e sempre naquela angústia de receber as notícias. Era uma coisa horrível. Afastar um casal da sua vida normal durante dois anos é uma brutalidade. Isso é uma coisa que é pouco falada. Começa-se a falar muito nos traumas da guerra, mas sempre na perspectiva masculina da guerra. E deve ter sido muito difícil para as mulheres, principalmente com a vida que podiam fazer aqui - a minha mãe esteve dois anos fechada em casa, porque uma senhora não saía sem o marido."[1982]

Quanto ao "lado de lá", o da vivência dos militares no ultramar, só seria trabalhado por Ana Vidigal em 2007, numa instalação de escala inédita no conjunto da sua obra e produzida a convite[*1983*]. A pintora teve entretanto acesso a filmes super 8 e aos inúmeros slides que o pai fizera na Guiné, e entre essas imagens estava a do seu quarto em Nova Lamego[1984] - que "parecia até uma coisa de cenário", com a cama estreita e a secretária, "os posters na parede, a G3 pendurada"[1985]. Como conservava uma fotografia do seu quarto de menina datada da mesma altura e os móveis originais ainda existiam, a artista decidiu pôr em confronto os dois quartos. Apresentando o tema da guerra sob a perspectiva das crianças que, durante dois anos, partilharam esse quotidiano longínquo através das cartas e das fotografias que iam chegando.

Mimetizando a ideia de casa, *Void* é uma peça para ver *por dentro* e que implica uma decisão do espectador quanto ao percurso a seguir. Nos corredores que ladeiam o compartimento central vemos[*1986*] impressões fotográficas, selos e recortes de cartas, aerogramas, telegramas e estampas pregados com alfinetes em babetes – Nuno, o irmão mais novo, ainda comia de babete, e era sempre à hora do jantar que a mãe lia aos filhos a correspondência do pai.

No compartimento central reconstitui-se fielmente o quarto de Ana, com uma janela ao fundo que deixa ver a ampliação, em caixa de luz, da fotografia do quarto do pai. Sobre a cama de criança há uma manta feita de dezenas de fotografias do dia-a-

---

1982 Entrevista com Ana Vidigal realizada em Lisboa, a 19/4/ 2011, no âmbito desta investigação.

1983 Da Galeria 111, para o Project Room da feira ArteLisboa.

1984 Actualmente a cidade de Gabu, na Guiné-Bissau.

1985 Entrevista com Ana Vidigal realizada em Lisboa, a 19/4/ 2011, no âmbito desta investigação.

1986 Dada a sua escala, esta peça não se encontra montada mas optamos por descrevê-la no presente porque é assim que o espectador a experiencia.

-dia nos aquartelamentos e das populações locais. E uma almofada com o rosto da artista na actualidade - que também encontraremos na parede mais acima em *Fa(r)dada*, sequência contemporânea de retratos fotográficos irónicos sobre estereótipos da época, como a obediência e a passividade, em que Ana Vidigal se auto-retrata de blusão de cabedal e boina militar, e onde se inclui um retrato do pai. Trata-se, porém, da única componente de *Void* em que a artista admite ter procurado uma "dissimulada abordagem política da guerra"[1987].

Num texto para o catálogo da exposição antológica *Menina Limpa, Menina Suja*, onde pela segunda vez se apresentou a instalação, Claire Tancons aponta na obra de Ana Vidigal um *vazio* decorrente do seu "silêncio sobre o contexto colonial de Portugal durante a [sua] juventude", que considera "ser uma reflexão-espelho, no plano societal"[1988], do que significou a nível pessoal a ausência do pai na Guiné. A resposta da artista surge no mesmo texto: "O facto de não falar do outro lado da guerra pode, realmente, representar uma posição pós-colonialista que ainda não terá sido completamente digerida. No entanto, se toco nesse tema da guerra colonial, mesmo de forma disfarçada, isso não significa que eu não tenha consciência da violência exercida sobre os povos africanos. E, mais uma vez, estou a analisar o papel submisso das mulheres e das filhas desses homens que esperavam pacificamente que o regime lhes causasse a morte"[1989].

Sobre o *vazio* que a curadora notou, a artista justifica-o com a "vergonha" que no pós-25 de Abril se impôs em relação aos homens que até então haviam sido louvados como heróis, e que conduziu ao silêncio como "única forma de ultrapassar esta contradição"[1990]. Em entrevista para este trabalho, Ana Vidigal esclareceria: se durante a sua infância passada num colégio católico entre meninas filhas de militares ter o pai na guerra "*não era um elemento diferenciador e até era visto como um motivo de orgulho (...), uma coisa 'normal'*", esse *"orgulho infantil passou a vergonha adolescente (...), uma vergonha entre aspas, logicamente. Eu não me atrevia a dizer que o meu pai tinha estado na guerra! Quando saí do colégio nunca*

[1987] Entrevista com Ana Vidigal realizada em Lisboa, a 19/4/ 2011, no âmbito desta investigação.
[1988] Claire TANCONS, "Uma conversa a três: Ana, Isabel, Claire", *Menina Limpa, Menina Suja* (cat.), Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.76.
[1989] Ana Vidigal, *apud* Claire TANCONS, *op. cit.*, p.77.
[1990] *Idem*, *ibidem*.

mais abri a boca sobre isso até à faculdade, mas aí já estava noutro contexto e noutro tempo histórico" [1991]. Um *silêncio mnemónico* por constrangimento social[1992].

A polarização política nos conturbados anos após a revolução, que coincidiram com a adolescência da pintora, transformou a participação na guerra do ultramar num assunto estigmatizante não só para os homens que a fizeram como para a geração dos seus filhos. De novo, é Ana Vidigal quem o afirma:

> "Sempre achei um pouco exageradas as críticas pós-coloniais. Logicamente ninguém queria ir para a guerra, mas ela existia. E passar para cima destes desgraçados o ónus da culpa é ridículo, porque [ou iam ou] davam cabo da família e fugiam, e nunca mais poderiam regressar. (...) Já basta terem que viver o resto da vida com a experiência de uma guerra que não pediram para fazer."[1993]

Independentemente das leituras que possam (e têm vindo a) ser feitas em perspectiva pós-colonial, *Void* dá corpo a um trabalho de reconstrução alicerçado na "pós-memória". A resposta à pergunta "*poder-se-á reconstituir a ausência?*", que a artista formula num texto colocado à entrada do quarto, é-nos dada pelo modo como se articulam todos os seus recursos estéticos, desde a solução arquitectónica utilizada para modular o espaço ao lugar que ocupam os objectos, textos e imagens resgatados dos arquivos familiares.

Void, título que é em si próprio uma constatação de ordem emocional, poderá definir-se assim como um dispositivo espacial que encerra um dispositivo temporal e coloca em relação vários tempos. Não só o desta família, no passado e no presente, mas também o da universalidade das dores causadas pela guerra e a sua necessária objectivação. É desse modo que interpretamos a carta de Emily Dickinson datada de 1862, a relatar a morte do "bravo" soldado Frazer[1994] e exibida à entrada da instalação. Carta de que se recortaram frases em inglês para ordenar a sequência dos babetes emoldurados nos corredores. A propósito da recolha e utilização de vestígios materiais do passado, comum a muitas outras obras da pintora, já Ruth Rosengarten

---

[1991] Entrevista com Ana Vidigal realizada em Lisboa, a 19/4/ 2011, no âmbito desta investigação.

[1992] Charles B. STONE, Alin COMAN, Adam D. BROWN *et al*, *op. cit.*, pp.40-42.

[1993] Entrevista com Ana Vidigal realizada em Lisboa a 19/4/ 2011, no âmbito desta investigação.

[1994] Carta da poeta Emily Dickinson datada de Março de 1862 às suas primas Louise e Frances Norcross, então com 19 e 15 anos, respectivamente. Mais informação no website do Emily Dickinson Museum, em linha: http://www.emilydickinsonmuseum.org/ed/node/72 [consultado a 7/7/2011].

escreveu que ela se transforma "numa espécie de antropóloga ou arqueóloga do eu", e que nesse gesto objectiva a estranheza do sujeito ao reconhecer-se como Outro[1995].

Manuel Botelho (n.1950) não é um "filho da guerra" nem viveu a experiência do conflito. Pelo que o seu não é um caso de "memória privada" nem de "pós--memória". Partindo de uma singular relação pessoal com o tema da guerra do ultramar, misto de identificação geracional e sentimento de culpa, o modo como este artista plástico (re)utiliza o fragmento como possibilidade de construção de memória e sentido situa-o num difuso espaço "entre" - que, não sendo o de Ana Vidigal e Miguel Palma, também não é o mesmo de criadores mais jovens a quem adiante daremos atenção. Estamos, aqui, perante um caso de "arqueologia" da guerra para construção de uma memória "convergente", mas nem por isso menos crítica ou problemática, e nesse sentido Botelho é quem mais longe tem levado nas artes plásticas a interpelação do *silêncio mnemónico* sobre o conflito e os ex-combatentes.

O curso de Arquitectura adiou-lhe a mobilização e a revolução de 1974 ditou--lhe a sorte, mas este artista viveu a juventude sob a ameaça de ter que fazer a guerra ou fugir. Um "trauma", como lhe chama[1996], que se reflectiu no seu trabalho a vários níveis, e que depois de uma assumida fase de intenção política (nas décadas de 60 e 80) derivou em anos mais recentes para a reflexão centrada na dimensão humana da guerra colonial, frequentemente secundarizada pela narrativa histórica.

Resultado dessa espécie de "crise de consciência"[1997] que acabou por se traduzir plasticamente numa *encenação do "artista em guerra consigo mesmo*"[1998], é nesta fase que se integra a série *Confidencial/Desclassificado*, vasto corpo de obra que Manuel Botelho executou em registo fotográfico por entender não poder expressar em pintura o universo temático que tinha em mente.

Confidencial/Desclassificado, projecto que tem vindo a apresentar em diversos museus e galerias desde 2008, divide-se em várias subséries. A primeira,

---

[1995] Ruth ROSENGARTEN "A produção paralela de Ana Vidigal", *Menina Limpa Menina Suja* (cat.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.124. Ver também Ruth ROSENGARTEN, *Ana Vidigal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

[1996] Entrevista com Manuel Botelho realizada em S.Pedro do Estoril a 28/2/2011, no âmbito desta investigação.

[1997] José Luís PORFÍRIO, "Aerogramas", *Professores* (cat.), Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.63

[1998] João PINHARANDA, "Os relatórios secretos de Manuel Botelho", *Confidencial/Desclassificado II*: Ração de Combate (cat.), Lisboa: Fundação EDP/Museu da Electricidade, 2008.

com a frieza conceptual dos retratos de objectos letais, tem por título *Inventário* e é constituída por imagens de armas emblemáticas da guerra colonial preservadas no Museu Militar de Lisboa[1999], de catanas e arcos a G3, Kalashnikov, FN ou Mauser. É a única subsérie desprovida de presença humana.

Todos as restantes subséries recuperam a auto-representação, recorrente nas pinturas e desenhos anteriores de Manuel Botelho, que dessa forma, como notou João Pinharanda, vai "contracenando com um Outro que é ele mesmo ou ficcionando cenas entre personagens que torna anónimas"[2000]: *Emboscada* apresenta-nos "um velho combatente em diálogo consigo próprio ou à beira da loucura e do suicídio"[2001]; *Ração de Combate* centra-se no ambiente psicológico das unidades de quadrícula e nas formas de matar o tempo nos aquartelamentos, fumando, bebendo, jogando dominós ou cartas entre restos de comida, trocos e mapas; *Flagelação* confronta-nos com o anti-herói que se escondia entre destroços quando "os quartéis isolados eram flagelados pela metralha inimiga"[2002]; e *Madrinha de Guerra*[2003], em que pela única vez aparece uma personagem feminina, é a metáfora do sonho erótico desses homens e da impossibilidade de concretização do desejo. Numa progressiva alegorização do tema, surgiriam, em 2009-2010, as subséries *Estado-Maior*, com baralhos de cartas, copos e pontas de cigarro sobre cartas militares e documentos; e *Marcha Lenta*, alusiva ao regresso dos vivos e dos mortos.

Captadas em planos frontais ou verticais e obedecendo a uma lógica narrativa assente em tomadas de vista simultâneas, influência da pintura maneirista de Pontormo que o artista reconhece[2004], cada uma destas imagens traduz a forte tensão entre o gesto ficcionado do autor e a incapacidade de apreensão do real a que se reporta. Nada ali parece acontecer e, no entanto, é nesse tempo suspenso entre dois

---

[1999] A subsérie *Inventário* foi exposta pela primeira vez em 2008, em conjunto com a peça em vídeo *Mensagens de Natal*, também de Manuel Botelho, que recupera as mensagens dos combatentes às suas famílias transmitidas durante os anos da guerra pela televisão pública portuguesa (RTP). Essa exposição, no Museu de Arte Contemporânea de Elvas, fez parte de um "tríptico" de exposições com curadoria de João Pinharanda, composto ainda pelas apresentações da subsérie *Emboscada* (Galeria Lisboa 20) e da subsérie *Ração de Combate* (Sala do Cinzeiro/Fundação EDP).

[2000] João PINHARANDA, "Manuel Botelho:... a guerra continua", *Manuel Botelho. Madrinha de Guerra* (cat.), Lagos: Centro Cultural de Lagos, 2009, pp.3-4.

[2001] Manuel BOTELHO, *op. cit.*, p.29

[2002] João PINHARANDA, *op. cit*., p.5.

[2003] Rede de correspondentes femininas dos militares mobilizados, criada e gerida pelo Movimento Nacional Feminino (MNF) – ver mais adiante nota sobre este movimento.

[2004] Entrevista com Manuel Botelho realizada em S.Pedro do Estoril a 28/2/2011, no âmbito desta investigação.

momentos que se gera a expectativa criada por estas encenações que ora nos sugerem um *pathos*, como sucede nas subséries *Emboscada* e *Flagelação*, ora nos confrontam com a paradoxal imobilidade dos dias, como é o caso de *Ração de Combate* e *Estado--Maior.* Tal como o humor grotesco encenado em *Dead Troops Talk* (1992) por Jeff Wall, outra das suas referências[2005], também estas variações sobre a guerra de Botelho devem mais a estratégias plásticas e à história da pintura do que a qualquer legado documentalista que eventualmente possa ser sugerido pelo *medium* fotográfico.

Recorrendo a objectos de época, como oleados, fardas ou revistas comprados na Feira da Ladra, Manuel Botelho tem vindo a trabalhar sobre a temática da guerra colonial numa perspectiva que nos remete já para o complexo campo de articulações permanentes entre memórias individuais e memórias colectivas. Não sendo evidentemente um caso de segunda geração, mas de primeira, como considerar estas "guerras" pessoais do artista? É claro que estamos sempre perante representações, e que qualquer sujeito não só pode laborar sobre experiências que não viveu como construir, a partir de relatos externos, memórias próprias. Assim o indicam pesquisas recentes sobre a memória colectiva estudada a partir da Psicologia, que testaram os modos como se processa socialmente uma *convergência mnemónica*[2006] para a qual contribuem dinâmicas comunicacionais e mecanismos de atenção selectiva[2007].

Sem nos determos em questões que ultrapassam o campo do nosso trabalho, importa sublinhar que o que aqui está em jogo não é já a *autenticidade*, tal como se espera de um relato na primeira pessoa, mas as estratégias de representação que complementam a vertente documental que vai deixando de ser possível à medida que as testemunhas oculares desaparecem, transformando a ficção numa "das poucas

---

[2005] Manuel Botelho admite a influência dessa obra de Jeff Wall (que viu em Londres, na Whitechapel Gallery) no processo criativo da série *Confidencial/Desclassificado*: "foi uma coisa que me marcou imenso, uma das coisas que me abriu portas" - entrevista realizada em S.Pedro do Estoril a 28/2/2011, no âmbito desta investigação.

[2006] Ver Alin COMAN, Andreas KOLLING, Michael LEWIS e William HIRST, "Mnemonic Convergence: from empirical data do large-scale dynamics*", Social Computing, Behaviour-Cultural Modeling and Prediction*, S.J.Yang, A.M. Greenber e M.Endsley (eds.), Berlin/London/New York: Springer Verlag, 2012, pp.256-265.

[2007] Ver Alin COMAN, Adam D.BROWN, Jonathan KOPPEL e William HIRST, "Collective memory from a Psychological Perspective, *International Journal of Politics, Culture and Society*, January 2009, pp.125-141. Ver também Alin COMAN, "The psychology of collective memory", *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, ed. James D.WRIGHT, Oxford: Elsiever, 2015 [2ª ed.], pp.188-193.

opções que restam para manter viva a memória dos acontecimentos"[2008] como bem notou Ernst van Alphen. E é nesse âmbito que podemos enquadrar não só a série *Confidencial/Desclassificado* como uma outra série de Manuel Botelho.

Em *Aerogramas*, conjunto de trabalhos datados de 2009-2010 e que segundo o artista sintetiza todas as técnicas e estratégias formais utilizadas ao longo da sua carreira[2009], o pintor conjuga em suporte papel o desenho a lápis e aguarela de representações da iconografia da época com a escrita de relatos na primeira pessoa.

Unificadas pelo título que alude à correspondência enviada de e para o ultramar nas cartas-envelope emitidas pelo Movimento Nacional Feminino[2010] e distribuídas pelo Serviço Postal Militar (SPM)[2011], estas obras remetem-nos – tal como sucedia com as peças de Ana Vidigal que analisámos – para a escrita enquanto elo de contacto afectivo e fuga ao isolamento, mas também, segundo Botelho, para a imagética associada ao quotidiano das tropas e à retaguarda doméstica:

> "(...) se houve um silenciamento genérico deste tema, houve um silenciamento ainda maior das vozes femininas; é como se elas não tivessem tido nada a ver com aquilo. (...) Se é um problema que afectou a população masculina na sua integralidade, (...) como é que é possível, tendo tocado todos os homens, que não tenha tocado as mulheres?" [2012]

Contrabalançando assim narrativas masculinas e femininas sobre a guerra, *Aerogramas* apresenta desenhos de navios, edifícios, garrafas de cerveja, *Unimogs* destruídos por minas, aquartelamentos, munições, mulheres nativas e mulheres

---

[2008] Ernst van ALPHEN, *Art in Mind: How Contemporary images shape thought*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005, p.165.

[2009] Entrevista com Manuel Botelho realizada em S.Pedro do Estoril a 28/2/2011, no âmbito desta investigação.

[2010] Fundado em Abril de 1961, o Movimento Nacional Feminino (MNF), liderado por Cecília Supico Pinto (1921-2011), congregou dezenas de milhares de mulheres portuguesas numa rede de apoio ao esforço de guerra. Entre as suas iniciativas, destacaram-se a distribuição de aerogramas, o Serviço Nacional de Madrinhas (rede de correspondentes femininas dos militares mobilizados), o Serviço de Embarque (oferta de lembranças e cigarros à despedida de Lisboa) e as mensagens televisivas, espectáculos para soldados e festas beneficentes por ocasião do Natal. O MNF editou o jornal mensal *Guerrilha* e as revista *Presença* e *Movimento*, e tinha um estúdio de rádio que emitia para Angola, Moçambique e Guiné. Foi extinto em Junho de 1974.

[2011] O Serviço Postal Militar (S.P.M.) iniciou actividade em Angola a 21 de Julho de 1962, dada a necessidade de distribuir eficazmente toda a correspondência dos militares em campanha e de assegurar o sigilo quanto à sua localização no terreno para efeitos operacionais. Estendeu-se posteriormente à Guiné, Moçambique e demais territórios ultramarinos, cumprindo a sua função até ao final da guerra colonial. Ver Eduardo BARREIROS e Luís BARREIROS, *História do Serviço Postal Militar. Aerogramas Militares - Catálogo. Guerra Colonial 1961-1974*. Lisboa: Edição de Autor, 2004.

[2012] Entrevista com Manuel Botelho realizada em S.Pedro do Estoril a 28/2/2011, no âmbito desta investigação.

portuguesas - imagens inspiradas em fotografias de época que o artista encontrou em publicações -, juntando-lhes fragmentos epistolares de António Lobo Antunes[2013], Mário Beja Santos[2014] ou Manuel Beça Múrias[2015] e excertos de depoimentos recolhidos por Margarida Calafate Ribeiro no livro *África no Feminino*[2016].

Aerogramas é uma série para ser *lida*. E que procura representar a imobilidade e a monotonia dos dias, as paisagens desoladoras, o peso da solidão e do cansaço, as saudades, as despedidas dos soldados com as prostitutas, a incompreensão e o silêncio de que se queixa(va)m os homens que fizeram a guerra[2017], mas também a perspectiva feminina personificada por namoradas e mulheres de militares, cujas vozes se recuperam nestes trabalhos em frases como "amor, guardo-me para ti" ou "casei-me pelo civil com uma fotografia que estava em cima da mesa".

A emanação do referente, tal como a definiu Roland Barthes a propósito da fotografia[2018], surge aqui duplamente mediada pelo desenho do artista e pelas palavras de ex-combatentes, em representações que, se por um lado nos distanciam dos factos e objectos retratados, por outro lado nos aproximam da multiplicidade de sentidos da própria guerra. Será essa articulação da imagem com o testemunho directo - por vezes de um modo complementar, outras vezes em clara dissociação - que configura um novo discurso. Fundado não na tentativa de reconstituição da experiência mas na relação empática que o espectador estabelece com a obra de arte, uma relação constituída a partir dos fragmentos narrativos e visuais usados como recurso estético, e ao mesmo tempo dependente da motivação pessoal do espectador e do seu grau de conhecimento sobre o assunto.

O filósofo Paul Ricoeur, na leitura que fez da influente obra de Halbwachs sobre a memória colectiva, sublinhou que o esquecimento funciona como um "duplo"

[2013] António Lobo ANTUNES, *D'este viver aqui neste papel descripto. Cartas da Guerra*, org. Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

[2014] Mário Beja SANTOS, *Diário da Guiné 1968-1969. Na Terra dos Soncó*, Lisboa: Temas e Debates, 2008.

[2015] Manuel Beça MÚRIAS, *O Salazar nunca mais morre. Cartas de África em tempos de guerra e de amor*, Lisboa: Planeta Editora, 2009.

[2016] Margarida Calafate RIBEIRO, *África no Feminino – As mulheres portuguesas e a guerra colonial*, Porto: Afrontamento, 2007.

[2017] Recorde-se que só em 2010 os veteranos da guerra colonial foram convidados a integrar o tradicional desfile militar nas cerimónias oficiais do 10 de Junho, Dia de Portugal.

[2018] Ver Roland BARTHES, *Câmara Clara*, Lisboa: Ed.70, 2006.

da memória[2019] e que as estratégias de esquecimento são indissociáveis do seu trabalho de configuração[2020], pois é no próprio acto mnemónico que se resolve a presença da ausência[2021]. A memória, diz-nos, é um exercício mediado pela linguagem[2022] (seja ela oral, escrita ou pictórica), e é justamente graças a essa mediação que se torna viável a partilha e se garante a sua transgeracionalidade.

Sem descurarmos a pertinência de questões como a fiabilidade dos testemunhos, a falibilidade das memórias individuais, a selectividade das memórias colectivas, a manipulação inerente às políticas de memória ou a própria noção de "verdade" associada à História, importa referir que todas as obras de arte que acabámos de analisar neste subcapítulo são representações que recuperam "vestígios" de um passado passível de "reconhecimento"[2023]. Traduzindo, por via da estética, uma dimensão ética. Como bem observou Ernst van Alphen, é graças à criatividade da ficção que, paradoxalmente, mais *clara* e *convincentemente* poderemos *visualizar* o trauma e conferir *credibilidade* aos testemunhos que sobre ele existam[2024].

Miguel Palma, Ana Vidigal e Manuel Botelho confrontam-nos, através destes trabalhos, com um tema ainda hoje fracturante na sociedade portuguesa. E fazem-no com uma atitude política, no sentido grego de intervenção na *polis*, colocando as suas intervenções plásticas no terreno onde se reconfigura a memória colectiva. As três perspectivas que, em última instância, enformam estes trabalhos (a dos filhos, a das mulheres e a dos homens que não foram à guerra mas que de algum modo foram marcados por ela) potenciam relações de identificação que cruzam géneros e gerações, resgatando dimensões do conflito que tendem a ser relegadas para segundo plano, como a experiência das mulheres que acompanharam os maridos durante as comissões em África[2025] ou a difícil reintegração no quotidiano na metrópole[2026], bem

---

[2019] Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p.536.

[2020] Paul RICOEUR, "Memoire, Histoire, Oubli", conferência a 8/3/2003, *Esprit*/"La Pensée Ricoeur", Mars-Avril 2006. Em linha: http://www.fondsricoeur.fr[acesso a 17/12/2010].

[2021] Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p.557.

[2022] *Idem, ibidem*, p.158.

[2023] Paul RICOEUR, "Memoire, Histoire, Oubli", conferência a 8/3/2003, *Esprit*/"La Pensée Ricoeur", Mars-Avril 2006. Em linha: http://www.fondsricoeur.fr [acesso a 17/12/2010].

[2024] Ernst Van ALPHEN, *Art in Mind: How Contemporary images shape thought*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005, p.163.

[2025] "Eu não estava preparada. Na cidade nada podia ocultar os abafados ruídos de combate a quinze quilómetros de distância, nem a visão dos feridos e emocionalmente perturbados no Hospital Militar. Repito que não foi fácil ter vivido em Bissau. A noiva radiante depressa murcharia. Permitiu a sorte que se formasse, como reduto de consolo, uma tabancazinha de gente amiga, em

patentes nos *Aerogramas* de Manuel Botelho. Mas sem deixar de reivindicar o artístico – ou, se preferirmos, a imaginação - como motor de sentido(s).

É justamente essa dimensão da ficção tornando o passado presente – como também sucederia com a instalação *Matchbox: Portugal is Not a Small Country* (2009), em que o artista contrapôs o célebre mapa de Galvão a ampliações de imagens que circularam em caixas de fósforos para fazer propaganda ao desenvolvimento do ultramar português - que ganha expressão em trabalhos posteriores, como *Marcha Lenta* e *Cartas de Amor e Saudade* (2011-12). Resgatando restos de feira da ladra, como retratos, revistas, postais, lonas de campanha e epistolografia amorosa, Manuel Botelho apropriou-se desses fragmentos para criar instalações que combinam fotografias, vídeo e *performance* teatral e nos devolver o vestígio como única dimensão possível de acesso ao real. Através de histórias de saudade, ciúme e sonho que ganharam voz e consistência narrativa como se de uma rádio-novela se tratasse, e com uma "sinceridade"[2027] que interpola tempos e traz para cena o *contemporâneo*.

Em análise retrospectiva do seu trabalho, em 2012 Manuel Botelho escreveria:

> "Esvaziada a razão de ser da minha revolta original [de juventude, contra a opressão da ditadura e a guerra colonial], pude entender uma outra dimensão que até aí permanecera na sombra. E comecei a olhar as pessoas e o que se esconde nos sulcos da pele. Descobri as armas que matam, o amor asfixiado nas cartas e aerogramas, o terror da morte.
> Mas revendo agora o que tenho andado a fazer, parece-me que a dimensão política do meu trabalho, em vez de se esvair, aumentou. Já não vejo o mundo a preto e branco – é estranho como a velhice nos faz descobrir cores que dantes eram invisíveis -, mas a opinião e a paixão não desapareceram, nem a vontade de denunciar. E por baixo das bandeiras os cadáveres ainda nos deixam ouvir um grito abafado. Está lá tudo, só que para descobrir não basta olhar. É preciso ver."[2028]

Mas o "ver" pode não ter necessariamente correspondência com o "revelar", no sentido de dar a conhecer. Como o apontam as obras de Daniel Barroca (n.1976), pelo apagamento, pela rasura, pela destruição material do "arquivo" numa acção que o devolve à sua condição de vestígio podemos "ver" (ou seja, compreender) que a nossa

---

passagem ou residente, militar e civil" – testemunho inscrito por Manuel Botelho na obra *Noiva Radiante* (2008), da série *Aerogramas*.

[2026] "As pessoas não queriam saber da guerra, ignoravam-na deliberadamente. Ninguém nos perguntava nada como era ou como não era a vida em África" - testemunho inscrito por Manuel Botelho na obra *As pessoas não queriam saber da guerra* (2009), da série Aerogramas.

[2027] Ver João PINHARANDA, "Conta-me como Foi...", folha de sala da exposição *Cartas de Amor e Saudade*, Fundação D.Luís I/Centro Cultural de Cascais, 2011.

[2028] Manuel Botelho, "Depoimentos", S.Pedro do Estoril, 21/4/2012 – em linha: http://www.manuelbotelho.com/pt/index.php?/-statements/ [acesso a 8/7/2012].

percepção sobre as coisas é a única possibilidade de acedermos ao real. E é essa (im)possibilidade que este artista plástico tem vindo a explorar, designadamente em relação a imagens respeitantes à guerra colonial e ao colonialismo português.

O trabalho de Daniel Barroca não é, pois, de "pós-memória" nem de memória "convergente". É um trabalho sobre os *processos* de memória (individual e colectiva) desses temas e traumas históricos, que parte de objectos de época para nos confrontar, num processo hermenêutico contrário ao dos artistas que analisámos nas páginas anteriores, com a fragilidade das articulações entre memória e arquivo. Utilizando métodos do *esquecimento*, o que o artista nos mostra é que, apesar da impermanência das coisas e da passagem do tempo, "não é possível esquecer"[2029].

Ao usar como matéria-prima álbuns de família e representações anónimas que encontra em alfarrabistas e feiras da ladra (fotografias, filmes super 8, publicações), Barroca define para esses vestígios um contexto comum e trabalha posteriormente *sobre* eles: escreve e risca sobre os suportes, esfacela-os, recobre-os com pintura, filma-os em vídeo, justapõe-lhes sons e monólogos indecifráveis para criar com base nesses materiais um imaginário próprio, que se completa e unifica por intermédio do desenho. Trata-se, como escreveu Nuno Faria, de um trabalho de "contaminação de diversos meios", de uma montagem sobre as imagens filtrada pelo corpo do artista e que nos apresenta a imagem "na fronteira entre a aura e o vestígio, no seu estado primário, originário, misterioso, no limite da lisibilidade, exactamente no momento em que sendo algo ainda não recognoscível (ou já não recognoscível), não chega, no sentido ontológico do termo, propriamente a ser"[2030]. Ou seja, o que aqui está em causa não é já a memória que possa ser veiculada por determinados referentes nem a sua tradução em narrativa, mas a própria possibilidade da imagem enquanto tal.

Neto de um veterano da I Guerra Mundial e filho de um ex-combatente da guerra do ultramar, Daniel Barroca chegou à história desses conflitos através das histórias contadas pela avó e das fotografias que o pai trouxe de África. Mas a esses vestígios, que ampliou até ao limite da visibilidade reconhecível, juntou outros, dispersos em lotes para venda - o que desde logo introduz a questão da lógica

[2029] Nicoleta DALDANISE, "The intensity of silence. A conversation with Daniel Barroca" – em linha: http://rijksakademie.tumblr.com/post/34693879309/the-intensity-of-silence-a-conversation-with [acesso a 25/5/2014].

[2030] Nuno FARIA, "A imagem, entre aura e vestígio", *Prémio EDP Novos Artistas 2003* (cat.), Lisboa: Fundação EDP – em linha: http://danielbarroca.net/text-1/ [acesso a 25/5/2014].

disruptiva na noção usual de arquivo como repositório de indexação de um passado. Já com um sólido e reconhecido percurso[2031], aprofundado em residências artísticas na Alemanha, Holanda e Brasil, o artista tem trabalhado também sobre a II Guerra Mundial (caso da instalação vídeo *A Hazy and Confused Landscape*, de 2009).

Presente na sua obra desde o ciclo *Sequences of Memory, Silence and War* – que inclui os vídeos *Vestígio* (2002), *Saurau* (2003) e *Verdun* (2003) -, essa apropriação de imagens descontextualizadas que ganham re-significação através do gesto artístico foi ganhando densidade na obra de Barroca, que paralelamente ao esvaziamento do testemunho usa a linha, a mancha e a sombra tanto para ocultar figuras e objectos como para os deixar entrever ou relacionar graficamente. Deste processo resultou *Noise* (2005), obra que parte de um vídeo caseiro em que um grupo de pessoas se diverte numa piscina de ambiente colonial (provavelmente um hotel ou residência abastada, se detectarmos o empregado negro de uniforme branco que serve as bebidas) e que o artista, intervindo directamente sobre a película, rasurou graficamente com tinta-da-china.

O colonialismo português será, de resto, abordado noutra perspectiva em trabalhos mais recentes, de que é exemplo *What is Important is to Link the Head to the Hand*, instalação de 2011 em que imagens de líderes de movimentos nacionalistas africanos, citações impressas de Amílcar Cabral e transcrições manuscritas sobre a cultura como possibilidade de resistência se reconfiguram com desenhos esquemáticos dessas imagens (que por vezes as ocultam) e uma escultura.

Mais do que o imediato plano sócio-político, a tensão e inquietação patentes na obra de Daniel Barroca remetem-nos para questões que se colocam muito particularmente no domínios da História da Arte e da Filosofia. Na medida em que as suas imagens são tão *contemporâneas* quanto *fantasmáticas*, isto é, versões revividas

[2031] Sobre o trabalho de Daniel Barroca e as questões que o estruturam e permeiam, ver por exemplo: Ricardo NICOLAU, "Parfois, le porno c'est bon – Memória, pornografia e cegueira nos últimos filmes de Daniel Barroca"", Março 2005 – em linha: http://danielbarroca.net/text-2/ [acesso a 25/5/2014]; Gisela ROSENTHAL, "Resistência", *Estilhaço*, Lisboa: Fundação Carmona e Costa/Assírio & Alvim, 2006 – excerto em linha: http://danielbarroca.net/resistencia/ [acesso a 25/5/2014]; Thomas WÜLFFEN, "The Archeology of the Reproduction. Comments on the work of Daniel Barroca", *BE#15*, Kunstlerhaus Bethanien – em linha: http://danielbarroca.net/the-archaeology-of-the-reproduction/ [acesso a 25/5/2014]; Beniamino FOSCHINI, "Circular Experience", September 2009 – em linha: http://danielbarroca.net/894/ [acesso a 25/5/2014]; e ver João PINHARANDA, "Os que vão morrer te saúdam", 28/8/2013 – em linha: http://danielbarroca.net/os-que-vao-morrer-te-saudam/ [acesso a 25/5/2014].

de impressões convocadas pela imaginação na ausência dos objectos que originalmente as estimularam[2032]. Assim se ligando, no presente, percepção e sentido.

A guerra colonial, já indiciada em *Saurau*, fora também abordada pelo artista no vídeo *Soldier Playing with Dead Lizzard* (2008), que em planos de *zoom* sobre a fotografia nos *re-velava*, em *loop*, um momento de "tempo morto" cristalizado em "natureza morta". Mas é no ciclo *Maps of Complicities* (2011) que Barroca obtura as imagens da guerra com maior violência. Aí as fotografias de soldados portugueses em momentos de convívio são diluídas ou raspadas por linhas geométricas que ligam os olhos desses homens num mapeamento de relações humanas, ora cobertas por desenhos que decalcam essas linhas, ora tapadas por lâminas metálicas ou perfuradas com agulhas que trazem esses olhares cegos para o espaço tridimensional do espectador, como sucede na série *Obstructed Images*[2033]. Reforçando ainda mais a solidão daquelas figuras.

Foram precisos 36 anos de democracia para que se começassem a questionar, oficialmente, os *silêncios* que pairavam sobre a guerra colonial. O passo simbólico de fazer desfilar os ex-combatentes do ultramar na parada militar do 10 de Junho deu-se, pela primeira vez, em 2010, numa tentativa de (re)conciliação de memórias encenada ao mais alto nível e que não fez distinção entre esses veteranos e os militares que no âmbito de forças internacionais participaram em missões de paz ou mediação. Segundo o presidente da comissão organizadora dessas comemorações, havia que ultrapassar uma divisão social radicada em factores ideológicos, porque "não há veteranos melhores ou piores do que outros": "Um antigo combatente não pode, não deve, ser tratado de colonialista, fascista, democrata ou revolucionário de acordo com as conveniências ou os interesses menores. A sua origem, a sua classe social, a sua etnia, as suas crenças e ou a sua forma de vínculo às Forças Armadas são, a este propósito, indiferentes: foram, simplesmente, soldados portugueses." [2034]

[2032] W.J.T.MITCHELL, "What is an Image?", *New Literary History - Image/Imago/Imagination*, vol.15, n.º3, , Spring 1984, p.505.

[2033] Veja-se a subsérie *Obstruction of Complicities* e a peça *Pierced Distance*, ambas de 2011.

[2034] António BARRETO, "Discurso de 10 de Junho de 2010" – em linha: http://www.presidencia.pt/diadeportugal2010/?idc=562&idi=42454 [acesso a 15/6/2010].

Menos de um mês após este discurso, os jornais noticiavam o estado de degradação[2035] a que estava votado o monumento às mães, mulheres e madrinhas dos combatentes do ultramar. Obra dos artistas Nuno Sousa Vieira (n.1971) e Rita Gaspar Vieira (n.1976), essa peça escultórica – intitulada *S.P.M.*, sigla de Serviço Postal Militar -, fora encomendada pela Câmara Municipal de Leiria e inaugurada em 2004. Representa simbolicamente o papel desempenhado pelos aerogramas como elo de comunicação com os homens mobilizados.

Numa espécie de túnel/percurso constituído por três elementos em betão de plano curvo numa das faces, a que o inox polido noutra face acrescenta os reflexos da paisagem envolvente (mas também as noções de distorção das memórias e de impossibilidade de se aceder ao real), *S.P.M.* evoca essa "prova de vida" que nos anos da guerra manteve em contacto os militares e as suas famílias, assim se trazendo para o domínio da arte pública um objecto associado a memórias privadas. Paradoxalmente, a escultura seria também ela alvo de actos de vandalismo e do esquecimento da autarquia, que a deixou num descampado onde era suposto nascer um jardim. E só foi recuperada depois de vários jornais denunciarem o abandono, encontrando-se desde 2011 em local mais condigno e de maior visibilidade[2036].

Ao trazerem para a esfera pública um questionamento sobre a guerra colonial/do ultramar/de libertação de África, as obras acima mencionadas de Miguel Palma, Ana Vidigal, Manuel Botelho, Daniel Barroca e Nuno Sousa Vieira/Rita Sousa Vieira têm o potencial de funcionar como *gatilhos* de novas discussões e problematizações, assim activando a produção de memória e conhecimento.

Por outras palavras, a construção destes novos discursos artísticos está a contribuir para esbater distâncias entre quem viveu e quem não viveu a experiência, independentemente do seu posicionamento ideológico sobre a guerra, bem como para uma crescente atenção relativamente aos *silêncios* que paira(ra)m sobre o conflito e a derrocada do império. Razão pela qual, tomando de empréstimo um conceito de Ernst van Alphen, consideramos esses trabalhos *arte que pensa*[2037] - isto é, arte capaz de

---

[2035] Ver, por exemplo, Daniel LEONEL, "Monumento à Mulher do Combatente ao abandono", *Jornal de Leiria*, 1/7/2010; ver também Manuel Carlos FREIRE, "Escultura ao abandono revolta ex-combatentes", *Diário de Notícias*, 6/7/2010.

[2036] Colocada inicicialmente em Almoínha Grande, encontra-se desde 2010 no Jardim de Santo Agostinho, no centro da cidade de Leiria, junto ao museu da cidade e ao Moinho do Papel.

[2037] Ernst van ALPHEN, *op. cit*., pp.XIII-XXI.

moldar o pensamento cultural através das experiências visuais e reflexões que suscita, numa dinâmica performativa que vai minando as próprias convenções da História, expondo-lhe criticamente as fragilidades e impulsionando a sua reescrita.

5.4 – Entre testemunho, arquivo e (des)construção da memória colectiva

Por tudo quanto foi dito ao longo das páginas deste trabalho se poderão agora apontar, em breve panorâmica, algumas correlações entre outras obras produzidas desde o ano 2000. Poderiam aqui caber outros exemplos, é certo, mas os trabalhos seleccionados, sendo muito distintos entre si, têm em comum três factores: reflectem o crescente interesse da comunidade artística portuguesa pelas questões que temos vindo a tratar neste estudo; têm contribuído, a seu modo, para que se repense no presente a relação de Portugal com a ditadura salazarista, o império colonial e a identidade nacional - temas que a História indissociavelmente ligou; e, paralelamente, colocam no campo específico das artes questões relacionadas com o uso dado ao testemunho, o arquivo e os processos de construção da memória colectiva.

Comecemos então pela questão do testemunho e pelo modo diferenciado como, cinematograficamente, foi tratado em dois filmes premiados em festivais de cinema nacionais e internacionais, e que se projecta(ra)m em universidades e museus.

Foi na sequência da recusa ao seu pedido para filmar mais fotografias de presos políticos no antigo Arquivo da PIDE/DGS que Susana de Sousa Dias (n.1962) acabou por realizar *48* (2009). Na altura em que requereu novo acesso a essas imagens, após uma pesquisa inicial bem sucedida, a realizadora tencionava incluir outros casos em *Natureza Morta - Visages d'une Dictadure* (2005), obra em que a partir de filmes de arquivo e fotografias retratou vários "rostos" da ditadura do Estado Novo até à revolução de 1974 (da propaganda celebratória aos discursos de regime, dos prisioneiros políticos à guerra colonial), e que mais tarde haveria de ganhar ainda forma de instalação museológica[2038]. A recusa para aceder aos ficheiros dos presos políticos, sustentada em novas regras de direito à imagem que implicavam a autorização por escrito dos próprios ou dos familiares (em caso de morte), levou a

[2038] Referimo-nos a *Natureza Morta/Stilleben*, instalação com projecção vídeo em três ecrãs (PB/cor, som, 33'), que em 2010-11 se exibiu no Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea.

realizadora a transformar essa inacessibilidade num "arquivo" ímpar e a explorar os limites dos mecanismos internos do próprio cinema.

A forma inovadora como Susana de Sousa Dias resolveu o problema partiu do entendimento daquilo que a fotografia revela e oculta, do potencial *imagético* que podem ter a voz e do silêncio, da relação entre a imagem e a memória. Em grandes planos fixos de retratos de cadastro, de frente e perfil, *48* narra - pela voz de ex--prisioneiros da PIDE - o que foi aguentar a tortura, sentir o corpo e a mente vacilarem, o medo, mas também como se resistiu e se ultrapassou o trauma. Sem identificar nomes nem idades, sem nos dar mais referências além dos testemunhos desses ex-prisioneiros (ricos em descrições, em cores e gestos, pausas, entoações, pensamentos), *48* é uma obra que parte de uma abordagem artisticamente minimalista – e que foi até comparada aos *Screen Tests* de Andy Warhol[2039] - para nos revelar o rosto como último bastião de resistência. Uma obra que nos leva a reconstituir uma memória pela *imaginação*, e a reflectir sobre aquelas histórias integrando-as nas histórias da ditadura, do País e de outras injustiças do passado e do presente.

Partindo igualmente do testemunho, de um só testemunho, Salomé Lamas (n.1987) testa o limite entre documentário e ficção em *Terra de Ninguém* (2012). O seu protagonista, um homem que se identifica como Paulo de Figueiredo, senta-se durante três dias na sala vazia de um decrépito palácio para contar a sua história, que simultaneamente nos cativa e repugna pela forma crua como a expõe. Paulo conta que foi comando durante a guerra colonial, revela o mais sórdido racismo, descreve com inacreditáveis comentários os corpos desfeitos nas sanzalas pelas granadas. Diz que ficou viciado no cheiro do sangue e da pólvora. E que por isso se tornou mercenário e, mais tarde, assassino a soldo dos Grupos Antiterroristas de Libertação criados nos anos 80 pelo Governo socialista de Espanha. Após chacinas nos quatro cantos do mundo, incluindo para a CIA, Paulo passou 15 anos preso.

Como escreveu a historiadora Irene Flunser Pimentel por ocasião da estreia comercial deste filme, Paulo de Figueiredo "ou viveu tudo o que conta, ou apropriou--se da identidade de alguém que o viveu e lhe contou e/ou ele próprio investigou. À pergunta de quanto vale a vida de um Homem, responde com outra: 'Homem como eu ou como eles?'. Em voz-*off,* ouvimos que Paulo não tem quaisquer documentos ou

[2039] Ver Scott MACDONALD, "Susana de Sousa Dias", *Film Quarterly*, vol. 66, n.º2, Winter 2012, pp. 24-34.

registos oficiais. 'Quem é Paulo de Figueiredo?', pergunta Salomé Lamas, dando pistas, sem respostas, e deixando o próprio espectador, com a sua curiosidade atiçada, decidir por ele próprio e investigar por sua conta" [2040]. Pelas imagens finais percebemos que Paulo é agora um sem-abrigo, e que partilha esse quotidiano de miséria e invisibilidade social com dois companheiros africanos. Um *outcast*.

Segundo uma apresentação recente organizada pelo Museu de Serralves, *Terra de Ninguém* coloca-se já no domínio da "paraficção", pelo modo como Salomé Lamas explora a relação entre a narração de histórias, a memória e a História, usando a imagem em movimento para "explorar aquilo que foi reprimido traumaticamente, que é aparentemente irrepresentável ou historicamente invisível"[2041]. Onde acaba o real daquele homem e começa a sua ficção? Pouco importará. O filme contou a sua "história", e essa, mesmo que ficcionada, tornou-se real através do filme. Ainda que sobre Paulo e outros homens como ele não existam (ou estejam "visíveis") arquivos.

Até certo ponto, poderemos então relacionar estes dois filmes com três trabalhos de artistas plásticos que se interessaram pela situação dos presos políticos da ditadura e pela guerra do ultramar através da destruição do corpo.

Recorrendo a uma metodologia distinta da usada por Susana de Sousa Dias em *48*, que procurou colmatar a inacessibilidade a um arquivo estatal com a construção de um novo "arquivo" visual e sonoro de histórias contadas na primeira pessoa, Nuno de Campos (n.1969) reconstruiu ficcionalmente a história de uma pessoa com base em arquivos familiares e estatais, criando a partir daí um arquivo público[2042]. *Néquim* (2008) é a série que este artista plástico dedicou a Daniel Joaquim Campos de Sousa Teixeira, estudante de 22 anos preso em Caxias em 1968 por envolvimento com o grupo armado LUAR-Liga de União e de Acção Revolucionária, e que, segundo a PIDE, faleceu no hospital de S.José devido a "forte ataque de asma brônquica"[2043].

[2040] Irene Flunser PIMENTEL, "A verdade ou a mentira na *Terra de Ninguém*, filme de Salomé Lamas", *Público*, 27/11/2013.

[2041] *Salomé Lamas: Paraficção* (folha de sala), org. João Ribas, Porto: Museu de Serralves, 2015, p.2.

[2042] Nuno de Campos mantém um website dedicado a este projecto, onde a par das suas obras e das críticas às exposições que as têm apresentado se encontra documentação sobre Daniel Joaquim Campos de Sousa Teixeira e a sua família – em linha: http://www.nequim.com [último acesso a 27/9/2015].

[2043] Ver recortes de jornais e documentação em *Néquim – Nuno de Campos* (cat.), org. Miguel Amado, Lisboa: Fundação PLMJ, 2008, pp. 30-33 e pp. 36-40.

Em desenhos hiper-realistas de paisagens e cenários inspirados em frases de cartas que "Néquim", como era conhecido, enviou à família, Nuno de Campos resgatou do esquecimento uma história que marcou a luta estudantil e teve eco na imprensa de então. Complementando esses desenhos de grande formato com pequenos esboços que simulam o que poderia ter sido desenhado pelo recluso (retratos do pai omnipresente, da namorada, a cadeira de lona que fez Salazar cair, armas e munições). E juntando-lhes cópias de recortes de jornais, de ofícios da PIDE ou de cartas como a que Marcelo Caetano dirigiu ao pai enlutado, seu antigo aluno e "prezado amigo", lamentando a morte do rapaz mas garantindo que a documentação que leu isentava de responsabilidades a polícia política. Radicado em Nova Iorque, o artista portuense (que em 2012 dedicou uma série fotográfica à casa em ruínas de Aristides de Sousa Mendes, o cônsul que durante a II Guerra Mundial desafiou Salazar emitindo vistos a refugiados) apresenta em *Néquim* uma visão que transcende o caso daquele filho de um casal inter-racial de classe média, ex-seminarista lisboeta que rumou à Bélgica para estudar Psicologia, e que em pausa forçada reflecte sobre as dúvidas de uma geração portuguesa em contexto mais vasto. O que ali está é o idealismo de uma geração frente às contradições de um tempo nacional e mundial que, tal como os desenhos de Nuno de Campos, teve muitas gradações de cinzento.

Sobre a guerra colonial e os corpos que destruiu poderemos relacionar o filme *Terra de Ninguém*, de Salomé Lamas, com *UPA! União dos Povos de Angola* (2006), de Miguel Palma, instalação composta pelo modelo à escala real de uma ogiva de napalm, e um desenho que a reproduz juntamente com correspondência oficial trocada em 1961 relativa ao fabrico dessas bombas incendiárias destinadas a equipar os caças da Força Aérea Portuguesa. E poderíamos relacionar ainda aquele filme e esta instalação com *The Steam Shop (or the painter's studio)*, performance-vídeo de 2006 em que Alexandra do Carmo (n.1966) entrevista cinco ex-trabalhadores da Fábrica da Pólvora de Barcarena, de onde saíram explosivos para abrir linhas de caminhos de ferro, e pólvora para munições e granadas vendidas aos Estados Unidos, Irão, Iraque e Alemanha – algumas das quais "aparecendo" depois em Angola, sendo usadas contra as tropas portuguesas durante a guerra do ultramar.

Com um trabalho que tem explorado o potencial do objecto artístico enquanto agente que introduz novas memórias e tensões na memória colectiva, Alexandra do Carmo procurou com este projecto debruçar-se sobre as condições sócio-políticas de

Portugal até ao 25 de Abril, através das memórias pessoais de cinco empregados da fábrica. Pessoas que ali começaram a trabalhar aos 15 anos; que ganhavam 90 escudos por semana e cujos salários se diferenciavam se fossem homens ou mulheres; que não queriam saber de política, apesar da propaganda clandestina do PCP que ali circulava e que levou à detenção de alguns colegas. Pessoas que tinham consciência do que faziam mas precisavam de "ganhar a vida"[2044], e que assistiram a acidentes que feriram gravemente ou mataram trabalhadores: "numa ocasião, o cão ladrava, ladrava, e foram então dar com uma perna em cima do eucalipto"[2045].

Filmada nas ruínas de parte desse complexo fabril definitivamente encerrado em 1988 - hoje um centro museológico, cultural e de lazer do município de Oeiras -, esta obra integra-se numa produção mais vasta que se estende ao desenho e fotografia, e em que a artista "traz" o atelier para o exterior procurando questionar o lugar do artista hoje, testar as condições de produção da obra de arte e, como escreveu David Barro, explorar as "fissuras perceptivas"[2046] da memória. Em *The Steam Shop (or the painter's studio)*, Alexandra do Carmo levantou o véu sobre uma dimensão "esquecida" da guerra, revelando-nos outros corpos por onde ela também passou.

Essas áreas cinzentas têm igualmente levado Filipa César (n.1975) a cruzar os campos da História, da memória e da imagem em projectos que combinam material de arquivo e visões subjectivas. Com um sólido corpo de trabalho que tem merecido atenção e reconhecimento crítico e institucional, a artista abordou a resistência política à ditadura resgatando estórias de passadores de fronteira no vídeo *Le Passeur* (2008)[2047]; e tem vindo a trabalhar sobre a colonização e a guerra colonial a partir de material de arquivos cinematográficos de Bissau, Lisboa e Berlim. Dado o carácter desta síntese não nos deteremos nessas obras estruturadas a partir de mecanismos próprios do cinema e de articulações políticas entre passado e presente, mas cumpre

[2044] "Pensava-se, era a maneira da gente ganhar a vida não e?…a gente estava a fabricar as coisas e olhava assim para uma granada.., depois disto tudo desfeito quantas pessoas não vou matar… sim, mais tarde a gente começa a ter mais consciência das coisas", entrevista de Alexandra do Carmo a Carlos Dias (serralharia/central eléctrica/carregamento de granadas) – excerto em linha: http://www.alexandradocarmo.com/-2006-the-steam-shop-or-the-painter-s-studio-/1 [acesso a 4/8/2014].

[2045] Entrevista de Alexandra do Carmo a Emília Silva (carregamento de granadas) – excerto em linha: http://www.alexandradocarmo.com/-2006-the-steam-shop-or-the-painter-s-studio-/1 [acesso a 4/8/2014].

[2046] Ver David BARRO, "As figuras perceptivas de Alexandra do Carmo", Alexandra do Carmo: Office/Commercial (cat.), Lisboa: Carlos Carvalho Arte Contemporânea, 2008, p.19.

[2047] Ver *Le Passeur – Filipa César*, ensaios de Pedro Lapa e Colin MacCabe, Lisboa, Ellipse Foundation, 2008.

aqui apontar os filmes *The Embassy* (2011, com base num álbum fotográfico) e *Cacheu* (2012, sobre a permanência espectral das estátuas do colonialismo em filmes de arquivo); bem como o projecto colectivo *Luta ca Caba Inda* (iniciado em 2012), dedicado ao cinema militante da Guiné-Bissau e construído a partir de fragmentos.

Entre os artistas que têm vindo a trabalhar sobre a memória da guerra colonial cabe também referir Carla Filipe (n.1973), que através de desenho e da palavra representou em *The Military Ultramar Familie* (desenho pertencente à instalação *Família* que apresentou em 2005) alguns relatos, personagens e imagens de um universo em que racismo e bebida se cruzam "entre o conto e o não explicável", como ali se escreve. A artista regressará ao tema mais tarde, já sob o ponto de vista das cartas de amor dos soldados (e, curiosamente, utilizando uma ilustração também usada por Manuel Botelho), numa das peças de *Arquivo Surdo-Mudo* (2011) - projecto em que, dando continuidade a um percurso muito singular[2048], Carla Filipe se apropria de imagens de distintas proveniências para reflectir criticamente sobre a relação do País com o passado.

Também fazendo uso de objectos, textos e imagens que resgata e reconfigura com sentido assumidamente político, Nuno Nunes-Ferreira (n.1976) trabalhou sobre o período do Estado Novo para questionar numa dimensão colectiva a complexa relação entre tempo e memória[2049]. *Em Tudo pela Nação* (2012) o artista opôs a repressão exercida pela ditadura à liberdade conquistada em 1974, num projecto *mixed media* que conjugou os célebres selos concebidos por Almada Negreiros em 1935, recortes de jornais sobre o atentado a Salazar ou o assalto ao *Santa Maria*, frases do ditador, ficheiros e retratos de presos políticos, mapas do império, imagens icónicas da revolução (como os retratos de Salazar e Caetano a serem retirados na sede da PIDE--DGS, em instantâneos captados por Alfredo Cunha e Eduardo Gageiro), bem como sons e cartazes de propaganda partidária. Do mesmo ano data *Da Vida e Morte dos Bichos* (2012), instalação *site specific* que partiu das crónicas de caça publicadas por Henrique Galvão nos anos 40 para denunciar a continuação do turismo de caça grossa,

[2048] Sobre o trabalho desta artista ver: *Carla Filipe. Da Cauda à Cabeça* (cat.), textos de Stephan Dillemuth, Vít Havránek, Pedro Lapa e Pedro G.Romero, Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2014.

[2049] Sobre as obras deste artista e correspondente bibliografia ver em linha: http://www.nunonunes-ferreira.com [último acesso a 2/10/2015].

em apropriações de imagens actuais retiradas a *websites*. Filho de um ex-combatente, Nunes-Ferreira prepara agora uma incursão pela temática da guerra colonial[2050].

A relação do País com o passado tem movido também Maria Lusitano (n.1971), actualmente a residir no Reino Unido, que cruza a metodologia da Sociologia, a História e o cinema documental para interpelar por via da arte a memória colectiva. Deslizando ora para a micro ora para a macro história, a artista assinou em *Living History* (2006) uma meta-narrativa *site specific*[2051] que percorre várias décadas através de 66 fotografias com texto (excertos de entrevistas que conduziu), registos áudio e um jornal. Ali se apresentam pormenores do Bairro das Colónias e do Portugal dos Pequenitos, a par de histórias de pessoas que assistiram à queda de Goa ou que fugiram à revolução moçambicana e aos massacres indonésios em Timor, que se separaram de familiares durante o êxodo e não voltaram a encontrá-los, que ainda sentem os cheiros e as cores da sua terra natal mas não pensam sequer em voltar; e ali se apresentam também pessoas que no conturbado período do fim do império encontraram o amor, e pessoas que quiseram regressar e não se arrependeram e o ter feito[2052]. Mostrando, sem iludir os problemas, como podem conjugar-se os muitos lados que a História tem. Recorde-se que numa abordagem mais explicitamente ligada à investigação em arquivo, mas em que a recolha documental (de filmes, fotografias, aerogramas) se funde com a dimensão ficcional, Maria Lusitano tinha já produzido *Nostalgia* (2002), vídeo-ensaio sobre o colonialismo português em Moçambique na perspectiva de um adolescente que se deixara fascinar pelo lado exótico daquela realidade – e onde a artista utiliza também a imagem do selo criado em 1968 por José de Moura, que já vimos na tela *A Primeira Missa no Brasil* (1993), de Paula Rego.

De difícil categorização nesta cartografia, e porque de uma obra ímpar se trata, poderíamos ainda referir *Tabu* (2012), a aclamada e premiada longa-metragem que Miguel Gomes realizou em forma de díptico. Centrado numa história de amor impossível recordada décadas depois, e tendo por ambientes Lisboa (no presente) e uma colónia africana portuguesa (no início dos anos 60), este é um filme de

---

[2050] Referimo-nos ao projecto *A Cuca ajuda a UPA, a Nocal ajuda Portugal!*, agendado para Novembro de 2015 na Galeria Miguel Justino Contemporary Art, em Lisboa.

[2051] O projecto *Living History* foi pensado para a exposição que Maria Lusitano realizou, nesse ano , no Museu da Cidade, em Lisboa.

[2052] Ver *Living History/Photo Book* (2006) – em linha: http://marialusitano.ztudium.com/artist_publications.html [acesso a 10/8/2014]. Ver também João PINHARANDA, "Two Memories", *Maria Lusitano / Produktion#3*, Lund: Lunds Konsthall, 2010.

reminiscências que faz oscilar tempos e memórias para abordar a dimensão da perda. As referências cruzadas à própria história do cinema (dos filmes mudos de F.W.Murnau a *África Minha* de Sydney Pollack), o modo como se joga com a ausência de diálogos na segunda parte e a imaginação do espectador, o tratamento do colonialismo mais como "oportunidade estética" do que problema político ou moral[2053] fazem de *Tabu* uma obra que não é sobre África nem sobre os últimos anos do colonialismo português - o realizador afastou-se mesmo desse debate, o que lhe valeu certas críticas[2054] -, mas uma obra *sobre uma ideia* de África inventada pelo cinema. Ou seja, apesar de estruturado em dois tempos que funcionam como partes desse ambivalente díptico (o presente pós-colonial e o momento colonial em que decorre o enredo amoroso), o que este filme nos devolve é uma reflexão sobre o própria arte cinematográfica e os seus mecanismos, filtros e ilusões, explorando os modos como se fabricam imaginários e memórias através de narrativas visuais.

Talvez só chegando a este ponto se compreenda o alcance reflexivo e o êxito de *O Retorno* (2011), uma obra que olha Portugal e o império nos olhos.

"Então a metrópole afinal é isto" - seis palavras que ocupam um capítulo inteiro desse romance de Dulce Maria Cardoso (n.1969), porque nelas cabe muito mais do que à primeira vista pode parecer. Rui, o adolescente que protagoniza *O Retorno*, acabara de chegar de Luanda na ponte aérea. Já nos contou o que ele, a mãe e a irmã tiveram de deixar para trás: o pai, que fora para Angola fugindo à miséria e quis ficar a guardar o que conseguiu conquistar com o seu esforço, numa terra em revolução onde já se queimavam *Os Lusíadas* e os trabalhadores se transformaram em soldados; o Tio Zé, homossexual que acreditava na revolução negra; a casa onde ficou quase tudo; os amigos brancos e negros com quem o rapaz partilhou cumplicidades e as primeiras aventuras. Rui não nos conta a viagem. Conduz-nos logo àquele hotel de cinco estrelas pago pelo IARN para os instalar a eles, que nunca dormiram num hotel e terão de partilhar a cama, e a muitos outros como eles que haverão de chegar.

A metrópole não podia ser aquilo que vira do táxi, achava Rui:

[2053] Ver A.O.SCOTT, "Remembrance of Passions (and Follies) Lost: Miguel Gome's Tabu", The New York Times, 25/12/2012 – em linha: http://www.nytimes.com/2012/12/26/movies/miguel-gomess-tabu.html [acesso a 19/4/2014].

[2054] Ver Nuno DOMINGOS),, "O Tabu da História" (publicado originalmente na ed. portuguesa do *Le Monde Diplomatique,* Maio 2012) – em linha: http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tabu-da-historia [acesso a 19/4/2014].

> "A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quanto o império apanhava da Europa, um império tão grande como daqui até à Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse. Lá os velhos tinham dentes postiços muito brancos e andavam de um lado para o outro com chapéu na cabeça e os fatos dos trópicos engomados. Quando o pai via os velhos a comer marisco no restinga dizia, aqui até os velhos fintam a morte. O pai sabia o que dizia, tinha ido para África fintar a pobreza, em África fintava-se tudo, a morte, a pobreza, o frio e até a maldade, dizia-nos o pai, aqui há que sobre para toda a gente, não precisamos de arrancar os olhos uns aos outros por causa de uma sardinha."[2055]

Mas a metrópole era aquilo que o rapaz via. E era também sinónimo da família que lhes enviava para Angola retratos de bebés e comunhões, que se aprendia em casa como matéria de catequese mas que os vai entregar à sua sorte. Sinónimo ainda da escola onde Rui deixa de ter nome para ser mais um "retornado". Quando Angola se tornou independente, vários homens naquele hotel puseram fumos pretos nas mangas porque lhes "morrera" a terra onde enterraram os seus mortos e fizeram nascer os filhos. O pai também morreu. Rui, a mãe e a irmã, que não usava as senhas de refeição para que não lhe chamassem "retornada", sairão dali. Mas ele acha que nunca mais vai ser "capaz de pensar e sentir uma coisa de cada vez"[2056].

Com nove edições já publicadas, *O Retorno*, que Dulce Maria Cardoso dedica "aos desterrados", não é um romance autobiográfico embora parta da vivência da escritora, que foi para Angola bebé de seis meses e regressou em 1975. É um livro que nos fala do *lá* e do *cá* com raro desassombro e agilidade narrativa, que retrata as mentiras sobre um passado que não foi dourado, as amarguras, a melancolia, os silêncios, os estigmas, a desconfiança e a hostilidade nesse período. Um livro que levou um crítico a rever-se no retrato dos miúdos de *cá*, que "odiavam os retornados" porque suspeitavam que "eles odiavam os pretos" e "odiavam o Mário Soares", como ouviam dizer aos adultos, e porque eles "falavam diferente" e "vestiam diferente"[2057].

De certo modo, apesar do movimento para o futuro e das novas gerações que desde meados dos anos 60 foram transformando Portugal na tal "sociedade dualista em evolução" [2058], como vimos anteriormente, cabe perguntar se o País mudara assim tanto desde a década de 1940. Porque é essa estranheza e desconfiança que nos é

[2055] Dulce Maria CARDOSO, *O Retorno*, Lisboa: Tinta-da-China, 2011, p.84.
[2056] *Idem*, *ibidem*, p.267.
[2057] João BONIFÁCIO, "No panteão dos escritores maiores", *Público*, 6/10/2011.
[2058] Adérito Sedas NUNES, "Portugal, sociedade dualista em evolução", *Análise Social*, vol II, N.º 7-8, 1964, pp.407-462.

devolvida também em *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio* (2002-2007), de Daniel Blaufuks (n.1963), que poeticamente tenta reconstituir a vinda e a vida dos seus avós judeus, fugidos à Alemanha nazi e refugiados em Lisboa desde 1936.

Obra que dialoga com a fotografia, a literatura e o cinema[2059], visualmente fundada na estética do fragmento enquanto possibilidade de reconstituir uma história, *Sob Céus Estranhos* – projecto que se desdobra em filme e em livro - é também um diálogo com o próprio autor, que em voz *off* vai narrando esses pedaços de uma história maior e terrível à medida que faz desfilar perante os olhos do espectador velhos retratos e filmes de família, documentos da PIDE, vistos ou jornais de época.

Lisboa, a "Neutrália" de Arthur Koestler[2060], é retratada em *Sob Céus Estranhos* como essa cidade de trânsitos durante a II Guerra Mundial, que se habituou a ver os estrangeiros passarem dias em cafés que os portugueses não consideravam "apropriados para senhoras"; as refugiadas fumavam, pintavam os lábios e usavam penteados modernos "que atraíam a atenção dos homens e eram copiados pelas mulheres", mas aos olhos da população local esses fugitivos "pareciam levar uma vida inútil" – "não podiam entender quão miseráveis os refugiados se sentiam, cansados desta letargia, desta inépcia imposta e sempre preocupados com os que tinham ficado para trás"[2061]. Como refere Blaufuks a dada altura, essa sua obra é já "memória de uma memória de uma memória" (do que a mãe lhe contava). Sobre uma Lisboa transformada em sala de espera incómoda, para onde os judeus americanos enviavam dinheiro que pagasse a subsistência e as viagens de judeus que conseguiam bilhete de embarque, e onde os que iam ficando sentiam o medo da deportação ou da loucura. A Lisboa da *Exposição do Mundo Português* – "notável exposição colonial" por onde passava o combóio em direcção à cidade, nas palavras do escritor Heinrich Mann que o artista recupera -, pouco interesse despertava a quem aguardava caminho marítimo para a liberdade.

[2059] Além de fotografias e filmes de família Daniel Blaufuks consultou e utilizou numerosas fontes, incluindo documentação existente nos arquivos do Ministério dos Negócios Estrangeiros, excertos de actualidades filmadas e textos, entre outros, de Arthur Koestler, Alfred Döblin, Heinrich Mann, Erika Mann e Hertha Pauli. Ver Daniel BLAUFUKS, *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*, Lisboa: Tinta-da-China, 2007.

[2060] Arthur KOESTLER, *Arrival and Departure* (London: Penguin, 1971; 1ª ed.1943).

[2061] Daniel BLAUFUKS, *Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio*, Lisboa: Tinta-da-China, 2007, s.p.

Os avós de Daniel Blaufuks acabaram por ficar. Refizeram a vida como imigrantes, tiveram filhos e netos, aprenderam a viver em Portugal sem perder o contacto com os poucos que também ficaram, a ligação à cultura, à língua, à gastronomia da sua terra de origem. Ao rever nas fotografias e nos filmes aquelas pessoas que a morte já levou, o artista confronta-se melancolicamente com a perda. Ao ponto de questionar se, afinal, não será ele próprio um exilado.

Sobre a abordagem conceptual de Daniel Blaufuks ao tema do exílio, que atravessa a sua produção em filme e fotografia, muito se tem escrito e outras obras poderiam ser aqui referenciadas. Assumindo como matéria-prima "o tempo que passa", e trabalhando-a a partir das noções de memória e de arquivo, há nesse gesto autoral uma tentativa de reposição da verdade que o artista considera não poder ser recusada nem vivida em pleno: "somos uma equação da memória pública e da memória privada. Os meus avós vieram para Portugal por causa do nazismo e consigo pôr num canto o que é a recordação do mundo e a outro o que é a recordação transmitida pelos meus avós. Sim, estou a dizer que a memória também é política"[2062].

É justamente com esse sentido político da memória que também Paulo Mendes (n.1966) tem vindo a analisar criticamente a história do País e, muito particularmente, a relação que Portugal ainda mantém com o figura fantasmática e omnipresente de Oliveira Salazar. A série *S de Saudade*, iniciada em 2007 e apresentada desde então em várias exposições, é tudo menos uma visão nostálgica. Porque os ditadores morrem e o esquecimento se transforma em amnésia colectiva, este artista plástico, curador e promotor de projectos culturais coloca em xeque a forma como o legado do Estado Novo vai sendo branqueado e o modo como as próprias artes visuais se têm relacionado com a imagem do ditador.

Pela fotografia, em performativas auto-representações como "Senhor S" que fazem o fantasma "regressar ao real" em cenários cristalizados; pelo vídeo, trabalhando sobre discursos e retratos que acentuam a estranheza daquela figura e do tempo em que viveu; ou pela instalação, através de apropriação de objectos e imagens, Paulo Mendes desmascara o modo como as representações do ditador se armazenaram em museus e arquivos e são hoje usadas como "adereços ou fragmentos

[2062] Daniel Blaufuks *apud* José MARMELEIRA, "Daniel Blaufuks escreve as suas memórias em super 8", *Público/Ípsilon*, 23/4/2010.

de uma peça fora de cena", o que contribui para a construção de um imaginário acrítico sobre o passado[2063].

Ao convocar essa presença fantasmática a que sinistramente dá corpo para os sucessivos desdobramentos da série, em cuidadas encenações de ambientes de época que reforçam ainda mais a estranheza, quase surreal, dessa presentificação, Paulo Mendes questiona assim os próprios mecanismos da memória individual e colectiva. Se a redução do apelido Salazar a uma só letra traduz, simultaneamente, uma evocação dos silenciamentos orquestrados pelo regime ditatorial e um esvaziamento do poder do ditador, importa sublinhar também que é nesse duplo jogo entre *arquivo* e imaginação que o artista procede à corrosiva desmontagem de velhos e novos mitos.

Numa outra linha conceptual e estética, mas com idêntica atitude irónica e desconstrutiva, João Pedro Vale (n. 1976) tem trabalhado sobre múltiplas facetas da identidade (nacional, cultural, sexual) e é nesse âmbito que se inscreve o seu amplo conjunto de trabalhos sobre os mitos da história nacional e o imaginário pátrio. Colocando em evidência a fragilidade desses discursos através da apropriação de signos e símbolos que reconfigura em peças escultóricas ou instalações (e em que utiliza materiais banais do quotidiano), o artista mina o sentido dessas narrativas.

A bandeira nacional com o símbolo do Super-Homem (*I Can Hold it, I'm Portuguese*, de 2002); o hino em versão farol de areia e esferovite (*Heróis do Mar*, 2004); o fado (*Barco Negro*, de 2002); os tesouros nacionais reproduzidos com maços de tabaco *Português Suave* e invólucros de chocolates e rebuçados (da Custódia de Belém e insígnias das ordens honoríficas ao prato com o brasão da família Albuquerque, 2005); o "tradicional" recriado para a *Exposição do Mundo Português* (*Amores Perfeitos*, 2005); o milagre da Rainha Santa Isabel em flores de papel de dólar (*São Rosas, Senhor*, 2005); as cruzes-âncora de sal (*Mar Salgado*, 2006); o avião de Sacadura Cabral e Gago Coutinho em notas de 20 escudos (*20$*, de 2007); as *Pinturas Políticas* de Paula Rego e Joaquim Rodrigo recriadas em plasticina (2007); o 25 de Abril como jangada de madeira com cravos de plástico (*Foi Bonita a Festa, Pá!*, 2006); D.Sebastião e Alcácer-Quibir (nas peças escultóricas *Urna* e *O Encoberto*, de 2007) ou a evocação de Almada Negreiros na escultura de luz *Coragem Portugueses, só vos falta ser Grandes* (2010) são alguns dos muitos exemplos de uma

[2063] Ver *The Return of the Real: Paulo Mendes* (cat.), texto de David Santos, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2008.

obra que conquistou já lugar de referência na historiografia da arte nacional[2064]. Uma obra que, interpelando o processo dinâmico da memória colectiva, nos confronta com a cartografia das contradições inerentes ao *ser português*.

Entre fantasia e realidade, esse *ser português* que o salazarismo fez chegar ao presente foi ainda retratado por João Canijo (n.1957) usando exclusivamente imagens e sons de arquivo. Sem voz *off* que guiasse o espectador pela narrativa nem outros dados de contextualização.

Em *Fantasia Lusitana* (2010) - filme que simultaneamente interrompeu e prolongou a análise do País contemporâneo que o cineasta vinha a fazer desde as longa-metragens *Lutar pela Vida* (2001), *Noite Escura* (2004) e *Mal Nascida* (2007) - , é pelo trabalho de montagem, cru e impiedoso, que se afrontam os mitos. O mito da neutralidade durante a II Guerra Mundial, o mito do país pobre mas feliz, o mito do humanismo de raiz cristã, até o mito das comédias portuguesas. João Canijo conta uma história através dessas imagens e sons de arquivo (nacionais e estrangeiros), construíndo-a pelo processo de montagem. Resgata a documentários, a filmes de actualidades, a fotografias e revistas a narrativa nacionalista do Estado Novo, para a contrapor – tal como fizera Blaufuks em *Sob Céus Estranhos* (2002-2007), mas em distinta formulação estética, como foi já notado[2065] - aos testemunhos de Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry, três dos escritores que em passagem por Lisboa durante a II Guerra Mundial viram, para lá da propaganda encenada na *Exposição do Mundo Português*, os contrastes dessa cidade-cais, última fronteira para milhares de refugiados que deambulavam à espera do visto da salvação.

O país do "Tudo pela Nação", que orgulhosa e pacificamente celebra, "com vivas e com flores, os oito séculos imortais da sua história" nas Comemorações de 1940, que acolhe estrelas de cinema e assiste a galas de estreia, que organiza manifestações em louvor da ditadura de Salazar e Carmona e faz desfilar o Exército renovado pela Avenida da Liberdade, é também o país que protege com tapumes a sua maior praça, desconhecendo até que ponto as visitas dos submarinos alemães e navios

---

[2064] Ver por exemplo Pedro LAPA, "O Vício da História", *João Pedro Vale – Nascido a 5 de Outubro*, Lisboa: EDIAC/Tugaland, 2008. Ver também *João Pedro Vale* (cat.), texto de Sandra Vieira Jürgens, Porto: Mimesis, 2005.

[2065] Ver Ana Salgueiro RODRIGUES, "Fantasia? Lusitana? Cinema, História(s de vida) e ética artística em Daniel Blaufuks e João Canijo", *Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º9, Dezembro 2010, pp.60-79 – em linha: http://www.doc.ubi.pt/09/dossier_rodrigues_ana.pdf [acesso a 16/3/2014].

ingleses serão "afectuosas", o país da sopa dos pobres, que cospe para o chão, carrega a carga à cabeça, rasga os joelhos em Fátima e haverá de inaugurar o Cristo-Rei em agradecimento pela paz (as únicas imagens a cores deste filme).

De um lado, como viu o historiador Luís Trindade, estava ali a narrativa ideológica do salazarismo, que através de um mecanismo identitário encerrava os portugueses num cenário; do outro, a tragédia real dos refugiados vivida como uma espécie de ficção nesse tempo e espaço irreais em que a normalidade se encontrava suspensa[2066]. *Fantasia Lusitana*, segundo Canijo, será uma obra sobre o "medo de existir" e a "não inscrição" (José Gil, de resto, colaborou com o cineasta). E nesse sentido é assumidamente uma obra política, espelho invertido do *Portugal 1934* de António Ferro e Leitão de Barros, além de ser uma obra cinematográfica ímpar.

Como escreveu Arjun Appadurai, no mundo em que hoje vivemos o passado "deixou de ser uma pátria a que regressar numa simples operação de memória" e a imaginação ganhou um novo papel, "tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma maneira de trabalhar (...) e uma forma de negociação entre sedes de acção (indivíduos) e campos de possibilidade globalmente definidos"[2067].

Poderemos questionar até que ponto as sucessivas construções discursivas vão alimentando mitificações colectivas, ou questionar o "real" pelo que condensa de factos e mitos sobre os quais labora a história dos povos. Mas todas as visões sobre o passado são moldadas pelas vozes, silêncios e dúvidas de cada tempo. E cabe à imagem e ao imaginário ir preenchendo os vazios.

[2066] Luís TRINDADE, "Que fazer com esta fantasia?", *Público*, 24/9/2010.

[2067] Arjun APPADURAI, *Dimensões Culturais da Globalização. A Modernidade Sem Peias*, trad. Telma Costa, Lisboa: Teorema, 2004, pp.47-49.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não faremos aqui o resumo de tudo quanto foi dito ao longo deste trabalho, considerando que será mais interessante e útil apontar, em breves linhas, alguns dos resultados da investigação e abrir campo a outras articulações que possam vir a ser estudadas com base em factos ocorridos entre 2010-12 (o limite que na Introdução indicámos como possível término do século XX) e o presente.

Vimos já como durante esse século XX português o País se repensou como centro de um secular empório transformado em império, tanto para se inscrever na constelação dos países colonizadores como para através dela dar continuidade a uma dinâmica identitária que lhe desse sentido e futuro. Vimos também como o Estado Novo inscreveu o império na memória colectiva – metropolitana e ultramarina – usando velhos referentes apropriados pela propaganda, e como esta se esforçou para actualizar e fabricar imagens e imaginários, colocando-os em cena para as massas (em momentos celebratórios, exposições, pinturas, esculturas, romances coloniais, filmes, programas radiofónicos, mapas, livros escolares, selos, etc). E vimos ainda como esse programa ideológico da ditadura passou para o quotidiano, pela toponímia de ruas e praças, pelas marcas comerciais, mas também pela inscrição, ou em certos casos diluição fantasmática, do império no próprio território de Portugal continental.

Mais fantasiadas do que conhecidas pelas populações metropolitanas até ao final da II Guerra Mundial, ao desenvolvimento ultramarino (que terá de ser equacionado em paralelo com o aumento de colonos e as políticas de Salazar para não abrir mão do império) e, sobretudo, até à guerra colonial, as colónias não foram, como sabemos, mero repositório passivo das vontades e imagens emanadas de Lisboa. Tal como o Portugal aquém-mar, apesar de toda a miséria e atavismo que o marcou profundamente, também não se poderá reduzir a pintura de uma só cor. Vimos, de resto, algumas das contra-imagens que se foram produzindo, *cá* e *lá*, em oposição aos mitos dourados e à violência que a ditadura impôs a vários níveis, do corpo ao espírito. Contra-imagens, aliás, que nem sempre surgiram de onde era mais esperado.

Vimos igualmente o que se foi perspectivando sobre a imagem e o imaginário do império após a revolução de 1974 e a descolonização, as modelações introduzidas pelo regime democrático sem alterar a essência das coisas, o modo como o País se foi

adaptando em contexto europeu e comunitário, enfim, as articulações feitas por distintas gerações de artistas, cineastas, escritores, agentes culturais, historiadores e pessoas de vários quadrantes. Dedicando certa atenção às trocas em vários sentidos e ao modo como os *silêncios*, sobre velhos dogmas ou novos tabus, nunca deixaram de ser questionados e quebrados na esfera pública.

De tudo isso procurámos dar conta, na medida do possível, colocando em paralelo discursos e representações oficiais e visões de artistas, autores e pensadores. Tentando assinalar alguns cruzamentos teóricos e disciplinares que ampliassem perspectivas, porque os sentidos únicos são sempre redutores e qualquer caminho a preto e branco seria tão simplista quanto desprovido do rigor científico que se exige.

Permanecem ainda muitos fantasmas insepultos, traumas e feridas por sarar, é certo. Todavia, parecem finalmente reunidas as condições para o seu consciente debate e a desejável superação dos impasses, desbravado que foi o terreno pelas artes, e trilhado como vem sendo por um crescente número de investigadores. Assim o parecem demonstrar uma produção cultural que questiona criticamente o império colonial português e os estudos recentes sobre o tema, alguns dos quais publicados já depois de 2012 e reflectidos, ou indicados, nesta investigação – o panorama alterou-se consideravelmente desde que iniciámos este projecto, o que é francamente positivo.

Seria ingénuo não reconhecer também que a temática do império, à semelhança do que sucede(u) com o Estado Novo, representa hoje um filão comercial. Entre diversos exemplos possíveis recordemos a quantidade de artigos, suplementos temáticos e publicações com que a imprensa portuguesa tem assinalado efemérides recentes (caso dos 40 anos da descolonização e das independências das antigas colónias africanas). Em Outubro de 2014 um jornal distribuiu o jogo de tabuleiro *Quinto Império*, publicitando-o como entretenimento para levar toda a família "à conquista do mundo". Meses antes, em Abril, foi inaugurado no Porto o parque temático World of Discoveries, de iniciativa privada, dedicado aos Descobrimentos e tendo por alvo o turismo, que oferece "mares" e "terras" exóticas dentro de portas com figurantes e actores a recriarem personagens de época – como sucede nas "feiras medievais" que se multiplicam por todo o lado. Em todo o caso, será preciso sublinhar também que nesse parque abriu em Junho de 2015 a exposição *Ceuta Ontem. Ceuta Hoje – 600 anos de encontro de culturas entre Atlântico e Mediterrâneo*,

comissariada por um historiador catedrático e co-produzida pela Ciudad Autónoma de Ceuta (para onde irá em 2016) e pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Se aqueles ou outros projectos comerciais nos levarem a pensar criticamente sobre tais temas, o seu efeito positivo estender-se-á além do plano económico. Aliás, seria interessante tentar perceber também quais os motivos para um certo "regresso ao passado" em roupagens do presente. O *Pátio das Cantigas*, *remake* 2015 da popular comédia homónima de 1942, bateu todos os recordes nacionais de bilheteira em menos de um mês. É o filme mais visto nas salas desde que as estatísticas de bilheteira passaram a ser fidedignas, e promete ser o primeiro de uma trilogia que incluirá ainda versões das comédias *O Leão da Estrela* (1947) e *A Canção de Lisboa* (1933). Porquê? Não cabe aqui ensaiar respostas, embora pareça ser fenómeno (ou moda?) destes tempos, pois de Hollywood têm também saído cada vez mais *remakes*.

Enquanto isso, reinventa-se o "tradicional" com ar mais *trendy*, dos *souvenirs* à gastronomia; lojas e livrarias vendem reedições dos manuais escolares do Estado Novo; as televisões fazem directos das marchas populares formatadas por Leitão de Barros ou da recuperação de certos costumes, nem sempre "ancestrais", em aldeias que se enchem de gente para assistir à festa. A propósito de um inquérito divulgado em Março de 2014, um jornal diário titulava "Portugueses têm orgulho no país e vergonha do sistema político e económico", explicando que 84% dos inquiridos se diziam "ligados ou muito ligados" a Portugal e que tinham "muito orgulho nos feitos da história, do desporto, das artes e das ciências", considerando como elementos da memória colectiva o 25 de Abril, os Descobrimentos e o Estado Novo[2068]. Segundo um outro estudo, publicado num semanário, 59% dos interrogados considerava o 25 de Abril o facto mais importante da História de Portugal, mas concluía também que há "um grande desconhecimento da História" e que "na última década diminuíram os juízos negativos sobre a ditadura"[2069].

Seria importante continuar a aprofundar as investigações sobre este assunto. Há mais de uma década, o historiador Francisco Bethencourt chamava precisamente a

[2068] Alexandra CAMPOS, "Portugueses têm orgulho no país e vergonha do sistema político", *Público*, 17/3/2014.

[2069] Segundo os dados divulgados, 42% dos inquiridos consideravam que "a História deveria retratar" o Estado Novo como um período que "teve mais coisas negativas do que positivas"; em 2005, essa percentagem era de 50% - ver Luísa MEIRELES, "Como os portugueses vêem o Estado Novo", *Expresso*, 5/4/2014.

atenção para a flexibilidade e mutabilidade da memória colectiva como reflexo de conjunturas políticas, económicas e sociais; insistindo que a memória colectiva "não funciona por acumulação linear de experiências (que aliás não são as mesmas para toda a população), mas sustenta-se e reorganiza-se através de processos de esquecimento e de recuperação por vezes surpreendentes"[2070].

Enquanto isso, a China pedia vistos Gold e investia em Portugal, o que já inspirou uma obra de Filipa César (*Golden Visa*, 2014), mas censurava obras de artistas portugueses enviadas a uma exposição em Pequim. Em Macau, o escudo português foi apagado em 2011 nas versões .pdf dos *Boletins Oficiais* anteriores à transição de soberania. Em Timor, um navio de patrulha costeira foi baptizado como *Lusitânia* e expulsaram-se magistrados portugueses. Entre Angola e Portugal os negócios e trânsitos não escondem a relação tensa, mas filmam-se e trocam-se telenovelas, e partilham-se certos gostos musicais. Enquanto isso, em Portugal há quem traga a bandeira nacional à lapela e quem discurse tendo por cenário a versão contrafeita que substitui os castelos por pagodes. Iça-se a bandeira ao contrário numa cerimónia oficial mas leva-se a tribunal um estudante de artes que, para um trabalho de faculdade, a içou invertida numa forca. Isto quando em 2009 Nikias Skapinakis transformou a bandeira em *Paisagem* horizontal, transformando o escudo em sol ameaçado por nuvem negra. Paradoxos a merecer reflexão.

É nestes tempos, em que os países tanto incensam passados fantasiados como engendram futuros querendo por força eliminar o passado, que nos encontramos. Tempos a que por vezes não se descortina lógica: em que se exigem indemnizações por escravatura inter-continental sem olhar a tráficos humanos anteriores e actuais; em que na Europa defensora da liberdade de expressão se quer proibir legalmente a circulação de certos livros; em que em Lisboa se pensa arrancar uns canteiros em forma de brasão para "apagar" o imperialismo salazarista numa zona que em 500 anos se foi enchendo de símbolos imperiais, em mágico gesto reparador que nem corta pela raiz todos os males que foram causados às antigas colónias nem percebe que a memória é guardada e revigorada de outros modos quando o silêncio é imposto.

As identidades pessoais, como escreveu o antropólogo José Manuel Sobral, são sempre moldadas pelo nacional - "facto [que] não é contraditório com a

[2070] Francisco BETHENCOURT, "A Memória da Expansão", *História da Expansão Portuguesa*, vol. 5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, p.480.

reivindicação, por muitos, de uma identidade cosmopolita e não implica a aceitação de certas doutrinas ou comportamentos nacionalistas, que postulam sentimentos de superioridade"[2071]. Se as identidades nacionais e os nacionalismos "estão longe de desaparecer", será preciso compreender também, diz o autor, que o nacionalismo tem duas faces e que tendemos a esquecer a outra - entendida "como amor da pátria, como terra própria e dos antepassados e, mesmo, lugar da liberdade e da democracia" - que "contribuiu para sustentar a resistência que venceu o nazismo e os fascismos"[2072].

Poder-se-á relacionar essa outra face com certas obras de arte recentes, que nos interpelam: como a performance *Viagem Triunfal* (2013), de Manuel Botelho, baseada na visita a Angola de Américo Thomaz em 1963; os *Postais de São Tomé* (2013) ocultados caligraficamente por Carla Cabanas; ou ainda a pesquisa que Filipa César tem desenvolvido sobre Amílcar Cabral e a complexidade da memória no presente, a partir da Guiné Bissau e dos arquivos militares. Mas também se poderá relacionar esse outro lado com as visões sobre as conquistas e falhanços do 25 de Abril, tal como se nos apresentam no romance *Os Memoráveis* (2014), de Lídia Jorge, ou em *A Flor e a Foice*, esse ensaio cirúrgico que o exilado José Rentes de Carvalho publicou em 1975 na Holanda e que só teve tradução portuguesa em 2014.

De novo no cais, vai-se pensando mas olhando ao mesmo tempo para a barra. Oficialmente já se desenhou até um mapa para demonstrar que Portugal é um dos maiores países do mundo, 40 vezes maior do que a superfície do rectângulo peninsular e com 97% desse território no mar. Um mapa para levar à ONU e para ser afixado nas escolas. Um mapa para juntar a outro, o da "lusofonia", onde Eduardo Lourenço encontrou versão actualizada da mítica ambição tintada a cor-de-rosa.

Tem-se questionado, e com toda a pertinência, se a "lusofonia" não será a forma disfarçada de um neo-colonialismo, uma bolha acrítica que esconde outros interesses e prolonga assimetrias e preconceitos coloniais. Talvez sim, os interesses políticos e económicos sempre foram motor de discursos oficiais para um (qualquer) exterior. Talvez a lógica centro-periferia esteja para durar neste mundo contemporâneo "globalizado". Haveria que debater abertamente o que se entende por "lusofonia". E que estudar a fundo o que nessa base tem sido promovido em matéria

[2071] José Manuel SOBRAL, *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012, p.14.
[2072] *Idem*, *ibidem*, p.98 e pp. 16.

de intercâmbio cultural, cruzando, no caso da arte contemporânea, as exposições que se promovem, a acção de organismos estatais (como o Instituto Camões) e iniciativas privadas (entre as quais o mapeamento de artistas, exposições e textos sobre artistas africanos e da diáspora através da base de dados ArtAfrica, e os programas do projecto Próximo Futuro, de âmbito bem mais alargado, ambos colocados no terreno pela Fundação Gulbenkian). Incluindo também nessa análise o ainda não construído (apesar de anunciado com pompa em 2008 pelo então primeiro-ministro e pelo presidente da Câmara Municipal de Lisboa) Centro de Arte Contemporânea África.Cont, cuja actividade se reduz a colaborações esparsas com outros agentes.

As fragilidades são muitas e os discursos não batem certo com a realidade. Mas talvez essa bolha funcione também, por outro lado, como um *campo expandido*[2073] a partir do qual se torna possível articular, por exemplo, a conhecida fotografia de Alfredo Cunha das estátuas dos navegadores desmontadas em São Tomé (1975)[2074]; as fotografias do artista angolano Kiluanji Kia Henda (n.1979) que nos mostram no interior do Forte de Luanda as estátuas apeadas dos heróis do colonialismo português frente à representação da heroína angolana Rainha Ginga, também ela encerrada nesse depósito; e o estaleiro de obra a que numa das suas fotomontagens a artista portuguesa Isabel Brison (n.1980) confinou a galeria escultórica do Padrão dos Descobrimentos, o Marquês de Pombal e os cavalos da fonte da Praça do Império. Talvez assim se possam entretecer, crítica e realisticamente, sem atavismos ideológicos nem esperançosas ilusões sobre o fim de todas as nações como *comunidades políticas imaginadas*, as possibilidades de uma *memória multidireccional* em constante devir.

Portugal resistiu e chegou tarde ao *moderno* que marcou o século XX, e por força de uma relação de poder desigual arrastou consigo nesse processo as antigas colónias. Mas talvez essas circunstâncias históricas tenham também – se como

---

[2073] A noção de campo expandido foi desenvolvida em 1979 por Rosalind Krauss para analisar a escultura no contexto do pós-modernismo, mas julgamos que poderá ser pertinente o paralelismo. Ver Rosalind KRAUSS, "Sculpture in the expanded field", *October*, vol.8 (Spring 1979), pp.30-44.

[2074] Referimo-nos às estátuas dos navegadores João de Santarém, Pêro Escobar e João de Paiva, ligados ao descobrimento do arquipélago de São Tomé e Príncipe, fotografadas no Forte de S.Sebastião (São Tomé) por Alfredo Cunha no âmbito da sua reportagem sobre a descolonização portuguesa (ver Alfredo CUNHA, *Naquele Tempo 1970-1995*, Lisboa: Contexto, 1995, pp.114-115). Essa fotografia foi utilizada, por exemplo, como sobrecapa da *História da Expansão Portuguesa*, vol.5, de Francisco BETHENCOURT e Kirti CHAUDHURI (Lisboa: Círculo de Leitores, 1997). Refira-se que em 2012 essas estátuas se encontravam no mesmo local, onde está sediado o Museu Nacional de São Tomé, mas já remontadas e colocadas sobre um singelo pedestal.

Schmuel Eisenstadt pensarmos não em *moderno* nem em *modernidade* mas na existência de *múltiplas modernidades*[2075] - proporcionado, antes do tempo de outros impérios europeus, uma visão partilhável entre culturas que se torna urgente debater. Na voragem dos dias sombrios que correm, em que outras "cruzes" e "espadas" surgem no horizonte e as fronteiras se remarcam a arame farpado, ver-se-á se isso é suficiente para a travessia do futuro.

[2075] S.M.EISENSTADT, *Múltiplas Modernidades*, trad. Susana Serras Pereira, Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE REFERÊNCIA

AAVV, *História de Portugal*, dir. José Mattoso, 8 vols., Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

AAVV, *Dicionário de História do Estado Novo*, dir. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, 2 vols., Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

AGAMBEN, Giorgio, *'What is an Apparatus?' and Other Essays*, Palo Alto: Stanford University Press, 2009.

ALPHEN, Ernst van, *Art in Mind: How Contemporary images shape thought*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005.

ANDERSON Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, trad. Catarina Mira, Lisboa: Edições 70, 2005

APPADURAI, Arjun, *Dimensões Culturais da Globalização. A Modernidade Sem Peias*, trad. Telma Costa, Lisboa: Teorema, 2004.

BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70, 2006.

BARTHES, Roland, *Mitologias*, Lisboa: Edições 70, 1988.

BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BETHENCOURT, Francisco e CHAUDHURI, Kirti (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, vol.5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

CHAMBER, Ian e CURTI, Lidia (eds.), *The Post-Colonial Question*, London/New York: Routledge, 1996.

EISENSTADT, S.M., *Múltiplas Modernidades*, trad. Susana Serras Pereira, Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

ELL, Astrid Ell e NUNNING Ansgar, *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinry Handbook*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves-Alain e BUCHLOH, Benjamin, *Art Since 1900*, London: Thames & Hudson, 2004.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press, 1996.

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991 [3ª ed.].

GONÇALVES, Rui Mário, *História da Arte em Portugal – vol. 13: De 1945 à actualidade*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

HALBWACHS, Maurice, *La Mémoite Collective* (ed. critique établie par Gérard Namer), Paris: Éditions Albin Michel, 1997 [1ª ed. PUF, 1950].

HARRIS, Jonathan, *Art History – The Key Concepts*, London/New York: Routledge, 2006

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge U. P., 1983.

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York: Verso, 2008 [1ª ed. 1991].

JUDT, Tony, *Pós-Guerra: História da Europa desde 1945*, Lisboa: Edições 70, 2009.

LOURENÇO, Eduardo, *A Nau de Ícaro, Seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva, 1999.

LOURENÇO, Eduardo, *Do Colonialismo como Nosso Impensado*, org e pref. Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, Lisboa: Gradiva, 2011.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade - Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Gradiva, 2009 [1978].

LOURENÇO, Eduardo, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 2011 [1ªed. 1999]

MARQUES, António H. de Oliveira, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa: Editorial Presença, 1998 [13ª edição].

MERLEAU-PONTY, Maurice, *The Visible and the Invisible – Followed by working notes*, ed. Claude Lefort, trad. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968

MERLEAU-PONTY, Maurice, *The World of Perception*, trad. Oliver Davis, London/New York: Routledge, 2006 [1ª ed.2004].

MIRZOEFF, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, New York: Routledge, 2013 [3ª ed.].

NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de Mémoire, vol. I – La République*, Paris: Gallimard, 1984.

PAMPLONA Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol. IV, Lisboa: Civilização Ed., 1988 [2.ª ed].

PAXTON, Robert O e HESSLER, Julie, *L'Europe au XXe Siècle*, Paris: Tallandier, 2011.

PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2005.

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*, Lisboa: Caminho, 2011.

RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa: Caminho, 1989.

RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português 1989-2003*, Lisboa: Caminho, 2005.

RAMOS, Rui (coord.), *História de Portugal*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2012 [1ª ed.2009].

RICOEUR, Paul, *La Memoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris: Éditions du Seuil, 2000.

RODRIGUES, António Simões (dir.), *História Comparada: Portugal, Europa e o Mundo. Uma visão cronológica*, vol.II, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

ROTHBERG, Michael, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Palo Alto: Stanford University Press, 2009.

MONOGRAFIAS (volumes)

A Obra Colonial do Estado Novo, Lisboa: SPN/AGC, 1942.

AAVV, *O Tempo e o Modo – Antologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Nacional de Cultura, 2007 [1ª ed. 2003].

AAVV, *Timor: Les Défis de l'Indépendance / Lusotopie* 2003, Paris: ed. Karthala, 2003.

ACCIAIUOLI, Margarida e BABO, Maria Augusta (coord.), *Arte & Melancolia*, Lisboa: IHA/CECL, 2011.

ACCIAIUOLI, Margarida e RODRIGUES, Ana Duarte (coord.), *Arte & Viagem*, Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2012.

ACCIAIUOLI, Margarida, *António Ferro – A Vertigem da Palavra. Retórica, Política e Propaganda no Estado Novo*, Lisboa: Bizâncio, 2013.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa: Livros Horizonte, 1998.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Cinemas de Lisboa – Um Fenómeno Urbano do Século XX*, Lisboa: Bizâncio, 2012.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Transição – Ciclopes, Mutantes e Apocalípticos (a nova paisagem artística no final do século XX)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

ÁLVARO, Egídio, *Identidade Cultural e Massificação*, Lisboa: SNBA, Dezembro de 1977.

ALVES, Margarida Brito, *A Revista Colóquio/Artes*, Lisboa: Edições Colibri/IHA – Estudos de Arte Contemporânea, 2007.

AMOR, Antunes, *Revolução nas Escolas*, Nova Goa: Casa Editora Livraria Coelho, 1925.

ASSAC, Jacques Ploncard d', *Dictionnaire Politique de Salazar* (établi par Jacques Ploncard d'Assac), Lisboa: SNI, 1964.

AUGÉ, Marc, *Não-lugares - Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

AUGEL, Moema Parente, *O desafio do escombro. Nação, Identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*, Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BARREIROS, Eduardo e BARREIROS, Luís, *História do Serviço Postal Militar. Aerogramas Militares - Catálogo. Guerra Colonial 1961-1974*. Lisboa: Edição de Autor, 2004.

BARRETO, António, *Os Silêncios do Regime*, Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BARROS, Victor, *Campos de Concentração em Cabo Verde – As ilhas como espaços de deportação e de prisão no Estado Novo*, Coimbra: Imp. Universidade de Coimbra, 2009.

BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London/New York: Routledge, 1994.

BLANCHARD, Pascal e VEYRAT-MASSON, Isabelle (dir.), *Les Guerres de Mémoires. La France et son Histoire: enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, pref. Benjamin Stora, Paris: Éditions La Découverte, 2008.

BOXER, Charles R., *O Império Colonial Português*, Lisboa: Edições 70, 1977.

CAPELO, Hermenegildo e IVENS, Roberto, *De Benguela às Terras de Iaca*, vol.1, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1996.

CARDOSO, Rui, *Exposição de Bruxelas 1958*, Lisboa: Expo'98, 1997.

CASTELO, Cláudia, *"O Modo português de Estar no Mundo". O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*, Porto: Ed. Afrontamento, 2001 [1ª ed.1999].

CASTRO, Augusto de, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1940.

CHACON, Vamireh, *A Grande Ibéria – Convergências e Divergências de uma Tendência*, São Paulo e Brasília: Editora UNESP/Paralelo 15, 2005.

CHILCOTE, Ronald H., *Protests and Resistance in Angola and Brazil: Comparative Studies*, Berkeley/London: University of California Press, 1972.

CORTESÃO, Armando Zuzarte, *Relatório do Comissário de Portugal na Exposição de Antuérpia 1930*, Lisboa: Ministério das Colónias, 1931.

COSTA, Alda, *Arte em Moçambique. Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras 1932-2004*, Lisboa: Verbo, 2013.

COSTA, Augusto da, *Portugal Vasto Império*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1934.

COSTA, Filipe, *O Cinema ao Poder! A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974- 76: Os Grupos, as Instituições, Experiências e Projectos*, Lisboa: Hugin Editores, 2002.

COSTA, João Bénard da, *Histórias do Cinema - Sínteses da Cultura Portuguesa*, Europália 91, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

COSTA, Nuno Silva, *Mapas de um "Portugal Imperial": Cultura e Propaganda Coloniais entre Guerras*, Porto: Figueirinhas, 2011.

CRUZ, José de Matos, *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999.

FANON, Frantz, *Pele Negra, Máscaras Brancas*, trad. Alexandre Pomar, Porto: Paisagem, 1975 [2ª ed. portuguesa; 1ª ed. francesa Éditions du Seuil, 1952].

FERREIRA, Vítor Matias e INDOVINA, Francesco (coord.), *A Cidade da Expo'98*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 1999.

FERRO, António, *A Fé e o Império*, Lisboa: SPN, 1935.

FERRO, António, *A Idade do Jazz Band*, São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

FERRO, António, *Catorze Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma Exposição*, Lisboa: SNI, 1948.

FERRO, António, *Entrevistas a Salazar*, pref. Fernando Rosas, Lisboa: Parceria A.M.Pereira, 2007.

FIGUEIRA, Jorge, *Reescrever o Pós-Moderno*, Porto: Dafne Editora, 2011.

FIGUEIREDO, Leonor, *Ficheiros Secretos da Descolonização de Angola,* Lisboa: Alêtheia Editores, 2009.

FONTOURA, Miguel, *Osaka 1970*, Lisboa: Parque Expo'98, 1997.

FRANÇA, José-Augusto, *Almada – o Português Sem Mestre*, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1974.

GALOPIN, Marcel, *Les Expositions Internationales au XXe Siècle*, Paris: L'Harmattan, 1997.

GALVÃO, Henrique, *O Assalto ao "Santa Maria"*, Águeda: Edições Delfos, 1974.

GALVÃO, Henrique, *Primeira Exposição Colonial Portuguesa: Relatório e Contas,* Lisboa: Ministério das Colónias/Bertrand, 1935.

GIL, José, *Portugal Hoje: o Medo de Existir*, Lisboa: Relógio d'Água, 2005 [10ª reimpressão].

GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso, 1993.

GONÇALVES, António Manuel, *Sagres: Construindo a Lenda*, Lisboa: Comissão Cultural da Marinha, 2008.

GRILO, Francisco Monteiro, *Moçambique na Exposição Colonial Internacional de Paris – Relatório do delegado da colónia*, Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1932.

HIRSCH, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard U.Press, 1997.

HOBSBAWM, Eric, *The Age of Empire 1875-1914*, London: Abacus, 1989.

HODEIR, Catherine e PIERRE, Michel, *1931 - L'Exposition Coloniale*, Bruxelles: Editions Complexe, 1999.

HUNTINGTON, Samuel P. , *O Choque das Civilizações e a Mudança na Ordem Mundial*, trad. Henrique Lages Ribeiro, Lisboa: Gradiva, 2006 [ed. inglesa 1996].

INSO, Jaime do, *O Caminho do Oriente*, Macau : Instituto Cultural, 1996 [2ª edição].

JERÓNIMO, Miguel Bandeira e PINTO, António Costa (orgs.), *Portugal e o Fim do Colonialismo. Dimensões Internacionais*, Lisboa: edições 70, 2014.

JESUS, Quirino de, *Cartas e Relatórios de Quirino de Jesus a Oliveira Salazar*, Lisboa: Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista, 1987.

JESUS, Quirino de, *Nacionalismo Português*, Porto: Emp.Ind.Gráfica Porto, 1932.

JOÃO, Maria Isabel, *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.

JOHNSON, Christopher D., *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaka, New York: Cornell University Press, 2012.

LEMOINE, Bertrand e RIVOIRAD Philippe, (dir.), *Paris 1937: Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Paris: Institut Français d'Architecture, 1987.

LISBOA, Maria Manuel,, *Paula Rego's Map of Memory: National and Sexual Politics*, Aldershot: Ashgate Publishing Co., 2003.

LUCENA, Manuel de, *A Evolução do Sistema Corporativo Português*, 2 vols., Lisboa: Perspectivas&Realidades, 1976.

LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno*, trad. Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988 [3ª edição].

MACEDO, Ana Grabriela (dir.), *Dossier 50 anos de Luuanda*, *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, vol. 28, n.º 3, Univ. do Minho, 2014

MACEDO, Diogo e MONTALVOR, Luís de, *Arte Indígena Portuguesa*, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1934.

MADEIRA, João, *1937- O Atentado a Salazar*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2013.

MALTA, Eduardo, *Retratos e Retratados*, intr. Luiz Norton, Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

MARQUES, António H. de Oliveira, *História do Selo Postal Português 1853-1953*, 3 vols., Lisboa: Planeta, 1996 [2.ªedição].

MARTINS, Ana Cristina e ALBINO, Teresa (coord.), *Viagens e Missões Científicas nos Trópicos: 1883-2010*, Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2010.

MARTINS, Leonor Pires, *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*, Lisboa: Ed. 70, 2012.

MARTINS, Rui Cardoso, *Nova Iorque 1939*, Lisboa: Expo'98, 1998.

MATOS, Lúcia Almeida e SILVA, Raquel Henriques da, *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Séc. XX*, Porto: Univ. Porto/FBA e Fundação Gomes Teixeira, 1998.

MATOS, Patrícia Ferraz de, *As Côres do Império. Representações Raciais no Império Colonial Português*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2006.

MELO, Alexandre (et al), *Arte Urbana = Urban Art*, Lisboa: Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998, 1998.

MELO, João de, *Os Anos da Guerra, 1961-1975. Os portugueses em África: crónica, ficção e História*, Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MEREWETHER, Charles (ed.), *The Archive*, Cambridge/ London: MIT/Whitechapel Gallery, 2006.

MILHEIRO, Ana Vaz, *Nos Trópicos Sem Le Corbusier. Arquitectura Luso-Africana no Estado Novo*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.

MOREIRA, Adriano, *A Espuma do Tempo. Memórias do Tempo de Vésperas*, Coimbra: Almedina, 2009.

MOTA, Francisco Teixeira da, *Henrique Galvão – Um Herói Português*, Alfragide: Oficina do Livro, 2011.

MÜLLER, Jan-Werner, (ed.), *Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the Presence of the Past*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MÚRIAS, Manuel, *História Breve da Colonização Portuguesa*, Lisboa: Comissão Executiva dos Centenários/Agência geral das Colónias, 1940.

MÚRIAS, Manuel, *Portugal: Império*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1939.

NETO, Sérgio, *Colónia Mártir, Colónia Modelo*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

NOGUEIRA, Franco, *Salazar*, vol.II - *Os tempos áureos, 1928-1936*, Coimbra: Atlântida, 1977.

NOGUEIRA, Franco, *Salazar, vol.III – As Grandes Crises (1936-1945)*, Coimbra: Atlântida Editora, 1978.

NOGUEIRA, Franco, *Salazar*, vol.IV - *O Ataque (1945-1958*), Coimbra: Atlântida Editora, 1980.

NOGUEIRA, Isabel, *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos ano 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*, Coimbra: Imp. Universidade de Coimbra, 2013.

NOGUEIRA, José Manuel Freire, *O Método Geopolítico Alargado – Persistências e Contingências em Portugal e no Mundo*, Lisboa: IESM-Instituto de Estudos Superiores Militares, 2011.

NYE Jr., Joseph S. , *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs, 2004.

Ó, Jorge Ramos do, *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949*, Lisboa: Estampa, 1999.

OLIVEIRA, Pedro Aires, *Armindo Monteiro. Uma biografia política (1896-1955)*, Venda Nova: Bertrand, 2000.

OLIVEIRA, Pedro Aires, *Os Despojos da Aliança. A Grã-Bretanha e a questão colonial portuguesa, 1945-1975*, Lisboa: Tinta-da-China, 2007.

PASTOUREAU, Michel, *Dicionário das Cores do Nosso Tempo. Simbólica e sociedade* (trad. Maria José Figueiredo), Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PAYNE, Stanley, *Franco y Hitler*, Madrid: Esfera de los Libros, 2008.

PEREIRA, Bernardo Futscher, *A Diplomacia de Salazar (1932-1949)*, Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2012.

PERES, Phillis, *Transculturation and Resistance in Lusophone African Narratives*, Gainsville: University Press of Florida, 1997.

PIÇARRA, Maria do Carmo, *Salazar vai ao Cinema II – A "Política do Espírito" no Jornal Português*, Lisboa: DrellaDesign, 2011.

PIMENTEL, Irene Flunser, *Judeus em Portugal durante a II Guerra Mundial*, Lisboa: Esfera dos Livros, 2008.

PINTO, António Costa, *Os camisas azuis e Salazar. Rolão Preto e o fascismo em Portugal*, Lisboa: Edições 70, *2014*.

RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (org.), *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto: Ed. Afrontamento, 2002.

REGATÃO, José Pedro, *Arte Pública e os Novos desafios das Intervenções no Espaço Urbano*, Lisboa: BonD, 2007.

RIBALTA, Jorge (ed.), *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man*, 1928-1955, Barcelona: MACBA, 2008.

RIBEIRO, Cristina Almeida, *Barcelona 1929*, Lisboa: Expo'98, 1995.

RIBEIRO, Gabriel Mithá, *O Colonialismo nunca existiu! Colonização, Racismo e Violência: Manual de Interpretação*, Lisboa: Gradiva, 2013.

RIBEIRO, Margarida Calafate e FERREIRA, Ana Paula (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*: Campo das Letras, 2003.

RIBEIRO, Margarida Calafate, *África no Feminino – As mulheres portuguesas e a guerra colonial*, Porto: Afrontamento, 2007.

RIBEIRO, Margarida Calafate, e VECCHI, Roberto (org.), *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*, Porto: Edições Afrontamento, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate, *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto: Afrontamento, 2004.

RIBEIRO, Nelson, *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo 1933-1945*, Lisboa: Quimera Editores/Bond-Books on Demand, 2005.

ROSAS, Fernando, *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)*, dir.José Mattoso, Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta-da-China, 2012.

ROSENGARTEN, Ruth (ed.), *Compreender Paula Rego / 25 Perspectivas*, Lisboa: Público/Fundação de Serralves, 2004.

s.n. *Independência de Portugal 1139/1640/1940* (Nota oficiosa da Presidência do Conselho), Lisboa: Edições da Comissão Nacional dos Centenários, 1940.

s.n., *Monumentos aos Combatentes da Grande Guerra e do Ultramar*, ed.Liga dos Combatentes, Lisboa: ACD Print, 2013.

SÁ, Tiago Moreira de, *Os Estados Unidos e a Descolonização de Angola*, Alfragide: D.Quixote, 2011.

SAID, Edward W., *Culture & Imperialism*, London: Vintage, 1994 [1º ed.1993].

SAID, Edward W., *Orientalismo: Representações Ocidentais do Oriente*, Porto: Cotovia, 2004.

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.), *"Portugal não é um país pequeno". Contar o 'império' na pós-colonialidade*, Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa e CRUZEIRO, Manuela, *25 de Abril. Uma Aventura para a Democracia. Textos Jornalísticos*, Porto: Edições Afrontamento, 2005.

SANTOS, João Moreira dos, *Josephine Baker em Portugal*, Lisboa: Casa Sassetti, 2011.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos, e COSTA, António Firmino da (coord.), *Impactos Culturais da Expo'98*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

SANTOS, Mariana Pinto dos, *Vanguarda & Outras Loas – Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

SANTOS, Vanda, *O Discurso Oficial do Estado sobre a Emigração dos Anos 60 a 80 e Imigração dos Anos 90 à Actualidade*, Lisboa: Observatório da Emigração/Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, 2004.

SARLO, Beatriz, *Tiempo Passado: cultura de la memoria y giro subjectivo. Uma discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

SAVARESE, Eric, *Algérie, La Guerre des Mémoires*, Paris: Non Lieu, 2007.

SEABRA, Jorge, *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*, Coimbra: Imprensa Univ. Coimbra, 2011.

SEIXAS, Miguel Metelo de, e GALVÃO-TELLES, João Bernardo, *Peregrinações Heráldicas Olisiponenses: A Freguesia de Santa Maria de Belém*, Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2005.

SENA, António, *Une Histoire de la Photographie – Portugal 1839 à 1991*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

SERÉN, Maria do Carmo, *A Porta do Meio. A Exposição Colonial de 1934 – Fotografias da Casa Alvão*, Porto: Ministério da Cultura/Centro Português de Fotografia, 2001.

SILVEIRA, Maria de Aires, *Fausto Sampaio (1893.1956) – Viagens no Oriente*, Lisboa: Fundação Oriente, 2009.

SOBRAL, José Manuel, *Portugal, Portugueses: Uma Identidade Nacional*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.

SOUTO, Maria Helena, *Portugal nas Exposições Universais 1851-1900*, Lisboa: Colibri/IHA, 2011.

SPÍNOLA, António de, *Portugal e o Futuro*, Lisboa: Arcádia, 1974 [2ª edição].

STORA, Benjamin, *La Guerre des Mémoires – La France face à son passé colonial* [entretiens avec Thierry Leclère], La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2007;

STORA, Benjamin, *Le Transfert d'une Mémoire – De "l'Algérie Française" au racisme anti-arabe*, Paris: La Découverte, 1999.

TEIXEIRA, Nuno Severiano, *Heróis do Mar – História dos Símbolos Nacionais*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015

TENGARRINHA, José, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1989.

TORGAL, Luís Reis (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

TORGAL, Luís Reis e PAULO, Heloísa (coord.), *Estados autoritários e totalitários e suas representações*, Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2008.

TORGAL, Luís Reis, *Estados Novos Estado Novo*, 2 vols., Coimbra: Imp. Univ.Coimbra, 2009.

VALÉRIO, Nuno (coord), *Estatísticas Históricas Portuguesas*, vol.1, Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2001.

VARELA, Raquel, *História do Povo na Revolução Portuguesa 1974-75*, Lisboa: Bertrand, 2014.

VECCHI, Roberto, *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, Porto, Afrontamento, 2010.

VELEZ, João Paulo (dir.), *Documentos para a História da Expo'98 (1989-1992)*, Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 1999.

VELEZ, João Paulo, *Expo'98: História de um Território Reinventado*, Lisboa: Parque Expo'98, S.A., 2008.

VICENTE, Filipa Lowndes (org.), *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, Lisboa: Edições 70, 2014.

CAPÍTULOS EM MONOGRAFIAS, ÁLBUNS OU CATÁLOGOS

ACCIAIUOLI, Margarida, "A Utopia Duarte Pacheco", *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. I, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

AFONSO, Simonetta Luz, "A Viagem: uma história e uma exposição", *Pavilhão de Portugal – Exposição Mundial de Lisboa de 1998* (cat.), Lisboa: Parque Expo'98, 1998.

AGAMBEN, Giorgio, "O que é um povo?", *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*, coord. Bruno Peixe Dias e José Neves, Lisboa: Tinta-da-China, 2011.

AGERON, Charles-Robert, "L'Exposition Colonial de 1931", *Les Lieux de Memoire*, dir.Perre Nora, vol.I - *La Republique*, Paris: Gallimard, 1984.

ALEXANDRE, Valentim, "O Império Africano (séculos XIX-XX) – As linhas gerais", *O Império Africano (séculos XIX e XX)*, coord. Valentim Alexandre, Lisboa: Edições Colibri / Instituto de História Contemporânea-Universidade Nova de Lisboa, 2008 [1ª ed. 2000].

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Albuquerque Mendes ou a dor infinita da pintura", *Albuquerque Mendes: Confesso*, coord. Cláudia Gonçalves, Porto: Edições Asa/Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Navegantes de um porto sem abrigo", *Costa Pinheiro – Navegadores* (cat.), Porto: Galeria Fernando Santos, 2001.

ALMEIDA, Miguel Vale de, "Epílogue of the Empire: East Timor and the Portuguese Postcolonial Catharsis", *An Eart-colored Sea: "Race", Culture and the Politics of Identity in the Postcolonial Portuguese-speaking world*, New York/Oxford: Berghan Books, 2004.

ALVES, Cristina, "Alheava_Dentro o Mar", *Olímpico* (cat.), ed. Carla Filipe, Porto: Salão Olímpico, 2003.

ANTUNES, António Lobo, "Ninda 8/5/71", *D'este viver aqui neste papel descripto: Cartas da Guerra* (org. Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes), Lisboa: Dom Quixote, 2005.

ASSMANN, Jan, "Communicative and Cultural Memory", *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinry Handbook*, ed. Astrid Ell e Ansgar Nunning, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.

ÁVILA, Maria de Jesús, "Fotomontagem", *Sá Nogueira: Uma Retrospectiva*, co-aut. Raquel Henriques da Silva, Maria de Jesus Ávila, Idalina Conde e Rui Afonso Santos, Lisboa: Museu do Chiado, 1998.

BAECQUE, Antoine de, "NON, ou comment Manoel de Oliveira filme l'Histoire", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993.

BARÃO, Ana Luísa, *"Egídio Álvaro – O crítico como comissário", Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola,* coord. Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento, *vol. 2,* Porto: Universidade do Porto, 2010.

BARRO, David, "As figuras perceptivas de Alexandra do Carmo", *Alexandra do Carmo: Office/Commercial* (cat.), Lisboa: Carlos Carvalho Arte Contemporânea, 2008.

BARTHES, Roland, "The Photographic Message", *Image-Music-Text*, London: Fontana Press, 1977.

BAUSSANT, Michèle, "Ni mémoire, ni oubli. La France à l'épreuve de son histoire coloniale. L'éxemple des Pieds-Noirs er des harkis"), *Du Vrai au Juste: La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli*, dir. Michèle Baussant, Québec: Presses de l'Université Laval, 2006.

BENJAMIN, Walter, "A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica, 3ª versão", *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BENJAMIN, Walter, "Pequena história da fotografia", *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BETHENCOURT, Francisco, "A memória da Expansão", *História da Expansão Portuguesa*, vol.5, dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

BETHENCOURT, Francisco, "Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003.

BHABHA, Homi K., "Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial", *A Urgência da Teoria*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Tinta-da-China, 2007.

BRAGANÇA, José V. de, "As Ordens Honoríficas Portuguesas", *Museu da Presidência da República*, Lisboa: Museu Pres.Rep./CTT, 2004.

BRAZÃO, Eduardo, "Prefácio", *Mundo Português – Imagens de uma Exposição Histórica 1940*, Lisboa: Edições SNI, 1956.

BROOKSHAW, David, "Revisitando os fantasmas imperiais: 'Nocturno em Macau', de Maria Ondina Braga", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo,* org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003.

BUCHLOH, Benjamin, "From 'Faktura' to Factography", *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928-1955*, ed. Jorge Ribalta, Barcelona: MACBA, 2008.

CABRAL, Manuel Villaverde, "Maioria sociológica e minorias ideológicas", *Portugal na Transição do Milénio - Colóquio Internacional*, org. Comissariado de Portugal para a Expo'98/Pavilhão de Portugal e Instituto de História Contemporânea, Lisboa: Fim de Século Edições, 1998.

CAHEN, Michel, "Des caravelles pour le futur? Discours politique et idéologie dans l' 'instituionnalisation' de la Communauté des Pays de Langue Portugaise", *Lusotopie,* Paris: ed. Karthala, 1997.

CANDEIAS Ana Filipa, "Anos 70 em cartaz", *Anos 70 - Atravessar Fronteiras* (cat.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

CARDOSO, João Sousa, "Albuquerque Mendes: Antropologia de mim e do Outro", *Albuquerque Mendes: Confesso*, coord. Cláudia Gonçalves, Porto: Edições Asa/Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

CARLOS, Isabel, "Identidade e Deriva", *Catálogo do Prémio de Artes Plásticas União Latina 1996*, Lisboa: CAMJAP-Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CARVALHO, Rita, "Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo", *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa Lowndes Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014.

CASTELO, Cláudia e MATEUS, Catarina, "'Etnografia angolana' (1935-1939): histórias da colecção fotográfica de Elmano Cunha e Costa", *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014.

CASTRO, M.Silveira e, "Le Portugal", *Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931,* Paris: Patronage Officiel du Commissariat General de l'Exposition / Fédération des Anciens Coloniaux - Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931.

CASTRO, Maria João, "O pintor viajante e o ultramar português: Fausto Sampaio e Jorge Barradas", *Arte & Viagem*, coord. Margarida Acciaiuoli e Ana Duarte Rodrigues, Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2012.

COMAN, Alin, KOLLING, Andreas, LEWIS, Michael e HIRST, William, "Mnemonic Convergence: from empirical data do large-scale dynamics*", Social Computing, Behaviour-Cultural Modeling and Prediction*, S.J.Yang, A.M. Greenber e M.Endsley (eds.), Berlin/London/New York: Springer Verlag, 2012.

COMAN, Alin, "The psychology of collective memory", *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, ed. James D.WRIGHT, Oxford: Elsiever, 2015 [2ª ed.].

COSTA, João Bénard da, "Notre Histoire comme histoire de perdition", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993.

DERRIDA, Jacques, "Archive Fever", *The Archive*, ed. Charles Merewether, Cambridge/ London: MIT/Whitechapel Gallery, 2006.

DEVOS, Rika, "Smaltz, googie and honky-tonk? Belgian architects at Expo 58 and the Atomic Style ", *Proceedings of the 8th Joint Doctoral Seminar in Theory and History of Architecture*, n.º18, March 2005.

ENDERS, Armelle, "Le Lusotropicalisme, théorie d'exportation", *Lusotopie 1997*, Paris: Karthala, 1997.

FERNANDES, João, "Albuquerque Mendes: da pintura enquanto ritual de transfiguração do mundo", *Albuquerque Mendes: Confesso* (cat.), Porto: Edições Asa / Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

FERNANDES, João, "Ângela Ferreira: O Retrato da Casa ou as referencias possíveis de uma intimidade", *Ângela Ferreira: Casa. Um Retrato Íntimo da Casa Onde Nasci*, Porto: Fundação de Serralves, 1999.

FERNANDES, João, "Eduardo Batarda: da arte do comentário, entre a pintura e a escrita, entre o texto e a imagem", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves/Assírio & Alvim, 2011.

FERNANDES, João, "Perspectiva: Alternativa Zero vinte anos depois...", *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, 1997.

FERNANDES, José Manuel, "Arquitectura e urbanismo no espaço ultramarino português", *História da Expansão Portuguesa*, dir. F.Bethencourt e K.Chaudhuri, vol. 5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

FERRO, António, *"Catorze anos depois", Arte Moderna*, Lisboa: Ed. SNI, 1949.

FOGU, Claudio, "Italiani brava gente. The legacy of fascist historical culture on italian politics of memory", *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed.Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu,Durham: Duke U.Press, 2006.

FOUCAULT, Michel, "Des Espaces Autres (1967), Hétérotopies", *Dits et Écrits, Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, Octobre 1984.

GALVÃO, Henrique, "Prefácio", *Exposição do Mundo Português: Secção Colonial*, [S.l.: s.n.], 1940.

GARCíA-VILLARACO, Teresa Cascudo, "Uma história do 25 de Abril: a ópera *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas", *Crisis, Dictaduras, Democracia* (actas), eds. Carlos Navarra e Diego Iturriaga, Logroño: Universidad de la Rioja, 2008.

GARCIA, José Luís L., "Propaganda no Estado Novo e os Concursos de Literatura Colonial", *Estados autoritários e totalitários e suas representações*, coord. Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo, Coimbra: Imprensa Universitária de Coimbra, 2008.

GARRIDO, Álvaro., "Estado Novo e Corporativismo. Um programa de investigação em História Económica e das Instituições", *Outros Combates pela História*, coord. Manuela Tavares Ribeiro, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

GIL, José, "Presenças Virtuais", *Corpo Impossível* (cat.), Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

GILROY, Paul, "Multicultura e Convivialidade na Europa Pós-Colonial", *A Urgência da Teoria*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Tinta-da-China, 2007.

HALL, Stuart, "When was 'the post-colonial'? Thinking at the limit", *The Post-Colonial Question*, ed. Ian Chamber e Lidia Curti, London/New York: Routledge, 1996.

HELGESSON, Stefan, "Modernism under Portuguese Rule: José Craveirinha, Luandino Vieira and the doubleness of colonial modernity", *Literary History: Towards a Global Perspective* (vol 1), ed. Gunilla Lindberg-Wada, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006.

HOLLOWAY, Memory, "Salazar's Boots. Paula Rego and the Road to Disorder", *Gender, Empire, and Postcolony. Luso-Afro-Brazilian Intersections*, ed. Hilary Owen e Anna M.Klobucks, New York: Palgrave Macmillan, 2014.

LABANYI, Jo, "O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003.

LACERDA, Aarão de, "Arte Negra", Resumo da Conferência proferida em sessão plenária do I Congresso de Antropologia Colonial (Extracto das Actas do Congresso), Porto: Edições da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934.

LAPA, Pedro, "Desvio e Ruptura", *Joaquim Rodrigo – Catálogo Raisonée*, Lisboa: MNAC-Museu do Chiado, 1999.

LAPA, Pedro, "O Vício da História", *João Pedro Vale – Nascido a 5 de Outubro*, Lisboa: EDIAC/Tugaland, 2008.

LAPA, Pedro, "Viagem como metáfora", *Ângela Ferreira. Em Sítio Algum / No Place At All*, Lisboa; Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2003.

LEONARD, Yves, "Salazarisme et lusotropicalisme, histoire d'une appropriation", *Lusotopie 1997,* Paris: Karthala, 1997.

LOBO, Paula Ribeiro, "Portugal *par coeur*. Um século de melancolias coloniais", *Arte & Melancolia*, coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa: IHA/CECL, 2011.

LOURENÇO, Eduardo, "Triste África", *Natureza Morta*, aut. José-Augusto França, Lisboa: Editoral Estampa, 1982.

MACEDO, Helder, *Bartolomeu Cid - Exposição de Gravuras*, Lisboa: Galeria Gravura, Dezembro 1967.

MAGALHÃES, Joaquim Romero, "D.Sebastião", *História de Portugal - No Alvorecer da Modernidade*, vol. 3, dir.José Mattoso, Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

MARTINS, Guilherme d'Oliveira, "*O Tempo e o Modo*. Dos sinais dos tempos e dos seus modos", *O Tempo e o Modo – Antologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Nacional de Cultura, 2007 [1ª ed. 2003].

MARTINS, Leonor Pires, "Imaginar o império através da revista ilustrada 'O Ocidente' (1878-1915), *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014.

MATTOSO, José, "Le sens historique de la defaite", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira*, Paris: Fond. Calouste Gulbenkian, 1993.

MEDEIROS, António, "Imperialist Ideology and representations of the portuguese provinces during the early Estado Novo", *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts* (ed. Sharon R.Roseman, Shawn S.Pankhurst), Albany (NY): State University of New York Press, 2008.

MEDEIROS, Paulo de, "Casas Assombradas", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, Porto: Campo das Letras, 2003.

MEDEIROS, Paulo de, "Negative Inheritances: Articulating Postcolonial Critique and Cultural Memory", *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*, org. Elena Brugioni, Joana Passos et al, Braga: Univ. Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2012.

MIGUÉIS, José Rodrigues, "Introdução", *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, aut. Victor Palla e Costa Martins, Lisboa: [ed. dos autores], 1959.

MITCHELL, W.J.T. ., "There are no visual media", *The Visual Culture Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff., New York: Routledge, 2013 [3ª ed.].

MONTEIRO, Armindo, "Prefácio", *Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Porto: Litografia Nacional, 1934.

MOREIRA, F. de Almeida, "As influências coloniais na pintura primitiva portuguesa", *Extracto das Actas do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial*, Porto: Edições da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa, 1934.

OLIVEIRA, Manoel de, "Brève reflexion sur le film NON ou La Vaine Gloire de Commander", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993.

OLIVEIRA, Manoel de, "Tentative pour expliquer l'inexplicable", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993.

OWEN, Hilary., "'La Vie en Rose': Post-scriptum a um império assombrado (sobre 'A Árvore das Palavras', de Teolinda Gersão.", *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo,* org. Margarida Calafate Ribeiro. e Ana Paula Ferreira., Porto: Campo das Letras, 2003.

PARSI, Jacques, "Um film polemique", *NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira*., Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993.

PAULO, Fernando e DIAS, Rosa, A arte moderna portuguesa e os painéis de Nuno Gonçalves.: 'La durée d'aprés Nuno Gonçalves'", *D'Aprés Nuno Gonçalves*, coord. José Quaresma, Lisboa: CIEBA, 2011.

PEDROSA, Patrícia Santos, "O Bairro das Colónias (Lisboa) e as condições de reapropriação urbana e habitacional ou das pontes que ligam os anos 1930 à actualidade", *2.º Seminário Internacional de Arquitectura: Arquitectura da Diferença* [livro de resumos], Lisboa: Universidade Lusíada, 2011.

PEREIRA, Maria da Conceição Meireles, "Ocidente – Imagens e fronteiras da Europa e da cultura ocidental (1938-1948)", *Ideias da Europa: Que Fronteiras?*, coord. Maria Manuela Tavares Ribeiro, Coimbra: Quarteto, 2004.

PEREIRA, Teresa Matos, "Desenhos de África, Desígnios Coloniais, desejos Suspensos: artes plásticas e colonialidade", *7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos* [actas], 9, Lisboa: CEA, 2010.

PIMENTEL, Joana, "Um filme de amigos", *Missão Botânica-Transnatural-Angola 1927-1937*, aut.Paulo Bernaschina, Lisboa: Artiz, 2007.

PIMENTEL, Manuel C., "O mito de Portugal nas suas raízes culturais", *Portugal: Percursos de Interculturalidade*, coord.M. Lopes e A. Matos, vol. III, Lisboa: Alto Comissariado para Imigração e Diálogo Intercultural, 2008.

PINHARANDA, João, "Manuel Botelho:... a guerra continua", *Manuel Botelho. Madrinha de Guerra*, Lagos: Centro Cultural de Lagos, 2009.

PINHARANDA, João, "*Os relatórios secretos de Manuel Botelho"*, Confidencial/Desclassificado II*: Ração de Combate*, Lisboa: Fundação EDP/Museu da Electricidade, 2008.

PINHARANDA, João, "Two Memories", *Maria Lusitano / Produktion#3*, Lund: Lunds Konsthall, 2010.

PINHARANDA, João., "Eduardo Batarda.: ensaio da compreensão", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), Porto: Museu de Arte Contenporânea de Serralves/Assírio & Alvim, 2011.

PINTO, António Costa, "O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX", *O Corporativismo em Português*, eds. António Costa Pinto, Francisco Palomanes Martinho, Lisboa: Imprensa Ciências Sociais, 2008.

PINTO, António Costa., "Ajustando contas com o passado na transição para a democracia em Portugal", *A Política da Memória. Verdade e Justiça na Transição para a Democracia*, Lisboa: Impresa de Ciências Sociais/ICS, 2004.

PIRES, Rui Pena., "O regresso das colónias", *História da Expansão Portuguesa*, vol.5, dir. Francisco Bethencourt. e Kirti Chaudhuri., Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

PORFÍRIO, José Luís, "Aerogramas", *Professores*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PORTO, Nuno, "Artes da Nação: colonialidade, política e mercados das artes em Angola e Cabo Verde", *Comunidades Imaginadas. Nação e Nacionalismo em África*, org. Luís Reis Torgal, Fernando Tavares Pimenta e Julião Soares Sousa, Coimbra: Imprensa Univ. Coimbra, 2008.

PROST, Antoine., "Les Monuments aux Morts. Cult républicain? Culte civique? Culte patriotique?", *Les Lieux de Mémoire, Vol. I – La République*, dir.Pierre Nora, Paris: Gallimard, 1984.

RAMOS, Afonso, "Angola 1961, o horror das imagens", *O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa Lowndes Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014.

RAMOS, Rui. (coord.), SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, e MONTEIRO, Nuno Gonçalo., "D.Sebastião e Alcácer Quibir (1568-1578)", *História de Portugal*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2012 [2009].

REILLY, Sally O', "Será Miguel Palma um generalista? E se o for, será isso necessariamente um insulto?", *Osmosis*. Lisboa: MP_Papers, 2009.

RIBEIRO, Margarida Calafate., "As ruínas da casa portuguesa em 'Os Cus de Judas' e em 'O Esplendor de Portugal', de António Lobo Antunes.", *"Portugal não é um país pequeno". Contar o 'império' na pós-colonialidade*, org. Manuela Ribeiro Sanches., Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

ROSENGARTEN, Ruth, "A produção paralela de Ana Vidigal", *Menina Limpa Menina Suja*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

ROSENGARTEN, Ruth, *"*Corpos possuídos, amor e autoridade na obra de Paula Rego*"*, *Paula Rego* (cat.)*,* textos de João Fernandes, Ruth Rosengarten e Marco Livingstone, Porto: Museu de Serralves, 2004.

ROSENGARTEN, Ruth, "Verdades Domésticas: o Trabalho de Paula Rego", *Paula Rego* (cat.)*,* Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997.

RUIVO*,* Ana, "Velhos Meios?...", *Anos 70: Atravessar Fronteiras* (cat.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, *2009.*

RYAN, James R, "Introdução. Fotografia colonial", *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Edições 70, 2014.

SALAZAR, António de Oliveira, "A Nação na política colonial", *Discursos (1928-1934)*, Coimbra: Coimbra Editora, 1935.

SALAZAR, António de Oliveira, "As grandes certezas da Revolução Nacional", *Discursos (1935-1937)*, vol. II, Coimbra: Coimbra Editora, 1937.

SALAZAR, António de Oliveira, "O Estado Novo português na evolução política europeia", *Discursos (1928-1934)*, Coimbra: Coimbra Editora, 1935.

SALAZAR, António de Oliveira, "Propaganda Nacional", *Discursos (1928-1934)*, Coimbra: Coimbra Editora, 1935.

SANTOS, Boaventura de Sousa, "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade", Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade, org.Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro, Porto: Edições Afrontamento, 2002.

SANTOS, David, "Conflitos Identitários", *The Return of the Real: Manuel Santos Maia* (cat.), Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo, 2010.

SANTOS, Mariana Pinto dos, "Eduardo Batarda", *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (cat.), Porto: Museu Arte Contemporânea de Serralves/Assírio & Alvim, 2011.

SANTOS, Rui Afonso, "O design e a decoração em Portugal (1900-1994)", *História da Arte Portuguesa* (dir.Paulo Pereira), Lisboa: Círculo Leitores, 1995.

SERRÃO, Joel, "Os anos 40. Condicionalismos gerais. Um testemunho. Uma aproximação", *Os Anos 40 na Arte em Portugal*, vol.6, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

SIZA [VIEIRA], Álvaro, "Pavilhão de Portugal: memória descritiva", *Pavilhão de Portugal – Exposição Mundial de Lisboa de 1998* (cat.), Lisboa: Parque Expo'98, 1998.

SOUSA, Ernesto de, "Há tanta gente, Mariana!", *Ernesto de Sousa: Ser Moderno em Portugal...*, org. Isabel Alves e José Miranda Justo, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

SOUSA, Ernesto de, "Para um definição do conceito de vanguarda", *Ernesto de Sousa: Revolution my Body*, coord. Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, Lisboa: Centro Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998.

TANCONS, Claire, "Uma conversa a três: Ana, Isabel, Claire", *Menina Limpa, Menina Suja*, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

TORGAL, Luís Reis, "Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo – A 'conversão dos descrentes'", *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

VASCONCELOS, Cristina, "Lisboa 'Cidade Triste e Alegre': oscilações ao longo de um horizonte liso", *Arte & Melancolia*, coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo, Lisboa: IHA/CECL, 2011.

VICENTE, Filipa Lowndes, "Viagens entre a Índia e o arquivo: Goa em fotografias em exposições (1860-1930), *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, org. Filipa L.Vicente, Lisboa: Ed. 70, 2014.

WELCHMAN, John, "Vasco Araújo: A Caminho de uma Obra de Arte Total", *Vasco Araújo*, Lisboa: ADIAC/Corda Seca, 2007.

DISSERTAÇÕES ACADÉMICAS (textos policopiados)

ABREU, José Guilherme, *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2006.

ABREU, Maria Filomena C., *Salazar e a Telefonia na Implantação do Estado Novo*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa , 2007.

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes - restauração e celebração*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa , 1991.

ALGE, Barbara, *Continuidade e Mudança na Tradição dos Pauliteiros de Miranda (Trás-os-montes, Portugal)*, Dissertação de Mestrado, Áustria: Faculdade de Ciências Humanas e Culturais da Universidade de Viena, 2004.

ALMEIDA, Patrícia Bento d', *O(s) Bairro(s) do Restelo*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2013.

COTRIM, João Pedro, *Tradutores e Propagandistas: Da tradução como ferramenta de propaganda do Estado Novo no estrangeiro e da indústria que se desenvolveu em torno desta no Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação*, Dissertação de Mestrado, Coimbra: Faculdade de Letras Univ.Coimbra, 2010.

FERREIRA, Claudino Cristóvão, *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo*, Tese de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Economia da Univ. de Coimbra, 2006.

FILIPE, Patrícia Trindade, *Alternativa Um. Respostas Polémicas à Alternativa Zero*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Univ. de.Lisboa, 2008.

GARCIA, José L. L., *Ideologia e Propaganda Colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924-1974*, Tese de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

JESUS, Tatiana Sousa de, *Fausto Duarte e as suas representações em Auá: Novela Negra*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

METELO, Verónica Gulander, *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura. A Activação do Mecanismo Performance 1961-1979*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Fac. Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2007.

PACHECO, Ana Ruela Ramos de Assis, *Porfírio Pardal Monteiro: 1897-1957. A obra do arquitecto*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 1998.

PEDRO, Ana Maria Rosário, *Concursos de Literatura Colonial (1926-1936): um instrumento do império*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2003.

PEREIRA, Maria de Fátima S.G.Marques, *Casa Fotografia Moraes – A Modernidade Fotográfica dos Cunha Moraes*, Dissertação de Mestrado, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos, *Uma Travessia da Colonialidade – Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.

PERES, Luis Miguel Solla de Andrade, *Henrique Galvão, 1895-1970: Aspects of a euro-african crusade*, Dissertação de Mestrado, África do Sul: University of South Africa, 2009.

PESSOA, Ana Sofia Costa, *Zeitgeist – o Espírito do Tempo. António Garcia – Design e Arquitectura nas décadas de 50-70 do século XX. Depois da obra, o futuro*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2006.

RATO, Vanessa Alexandra E.F. , *Traços do Antigo na Contemporaneidade*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2011.

REVEZ, Natasha F.M.Paulino, *Os Álbuns Portugal 1934 e Portugal 1940 – Dois retratos do país no Estado Novo*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012.

SILVA, José António Soares da, *O Selo Postal como veículo de cultura, propaganda e ideologia no período do Estado Novo*, Dissertação de Mestrado, Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2010.

SOUSA, Alexandra Lage Dixo, *Casa do Infante / Intervenções*, Dissertação de Mestrado, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

TAQUELIN, Mara, *Os Cadernos de África de Roberto Ivens*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

TRUSZ, Alice Dubina, *Entre Lanternas Mágicas e Cinematógrafos: as origens do espectáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*, Tese de Doutoramento, Brasil: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2008.

VERHEIJ, Gerbert, Monumentalidade e Espaço Público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940: dois casos de estudo, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Univ. Nova de Lisboa, 2011.

ARTIGOS EM REVISTAS CIENTÍFICAS

ABREU, José Guilherme, "Sagres' Saga. Monument and Landscape, or Landscape as Monument?", *CITAR – Journal of Science and Technology of the Arts*, Porto: Portuguese Catholic University, vol. 4, n.º 1, 2012.

ALEXANDRE, Valentim, "A África no imaginário político português (séculos XIX-XX), *Penélope*, n.º 15, 1995.

ALEXANDRE, Valentim, "Ideologia, economia e política: a questão colonial na implantação do Estado Novo", *Análise Social*, vol.XXVIII, n.º 123-124, 1993.

ALEXANDRE, Valentim, "Portugal em África (1825-1974): uma perspectiva global", *Penélope*, n.º 11, Maio 1993.

AMORIM, Cláudia, "Nas fissuras da península e do sujeito: *A Jangada de Pedra*, de José Saramago", *IPOTESI - Revista de Estudos Literários*, Editora UFIF (Brasil), v.15, n.º1, Janeiro-Junho 2011.

ANDRÉ, Paula, HENRIQUES, Luís Louzã, MARTINHO, Luísa Isabel *et al*, "Modos de ver e dar a ver os Painéis de São Vicente", *Midas – Museus e Estudos Interdisciplinares*, n.º 2, 2013.

ANTÃO, Nelson Moreira e TAVARES, Célia Gonçalves, "Henrique Galvão e o assalto ao Santa Maria. Percurso de uma dissidência do Estado Novo e suas repercussões internacionais", *Sapiens: História, Património e Arqueologia*. N.º0 (Dezembro 2008).

MENEZES, Filipe Ribeiro de, "O Tratado de Versalhes (1919)", *Anuário Janus*, ed. Observare – Observatório Rel. Exteriores, Univ. Autónoma de Lisboa, 2008.

ARENA, Giovanni, "The city of the Colonial Museum: The forgotten case of the Mostra d'Oltremare of Naples", *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, ed. D. Poulot, F.Bodenstein & J.M.Lanzarote Guiral, *EuNaMus Report*, n.º 4, 2012.

BARRETO, José, "Mussolini é um louco: uma entrevista desconhecida de Fernando Pessoa com um antifascista italiano", *Pessoa Plural: 1*, Spring 2012.

CANTINHO, Manuela, "Colecções etnográficas extra-ocidentais em Portugal: passado, presente e futuro", *CIEA7 - 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos*, n.º1, Lisboa, 2012.

CARDINA, Miguel, "Guerra à Guerra – Violência e anticolonialismo nas oposições ao Estado Novo", *Col. Oficina do CES*, nº 334, Coimbra: CES-Univ. Coimbra, Dezembro de 2009.

COMAN, Alin, BROWN, Adam D., KOPPEL, Jonathan e HIRST, William, "Collective memory from a Psychological Perspective, *International Journal of Politics, Culture and Society*, January 2009.

COSTA, Nuno Silva, "Cartografia de Propaganda e Unidade Geográfica do Império (c.1920-1945)", *Africana Studia* (ed.Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto), n.º9, 2006.

COUTO, Maria de Fátima Morethy, "Imagens eloquentes: A Primeira Missa no Brasil", *ArtCultura*, Uberlândia, vol.10, n.º17, Julho-Dezembro 2008.

CRUZ, Manuel Braga da, "O Integralismo Lusitano nas origens do salazarismo", *Análise Social*, vol.XVIII, n.º70, 1982.

ELIAS, Helena, "A emergência de um espaço de representação: arte pública e transformações urbanas na zona ribeirinha de Belém", *on the w@terfront*, n.º 6, September 2004.

FERRÃO, Hugo, "Rocha de Sousa: ser sem heterónimos", *ArteTeoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte* (Lisboa, FBAUL), n.º 4, 2003.

FEUSER, Wilfried F., "Volk ohne Raum, de Hans Grimm, e Terra Morta, de Castro Soromenho: dois romances europeus sobre a África", *Afro-Asia*, n.º 13, Abril 1980.

FRANZ, Teresinha Sueli, "Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, n.º 22, 2003; também disponível na *Revista Electrônica 19&20*, vol. II, n.º3, 2007.

GARCÍA, Amparo Graciani, "Escultura Ornamental del Pabellón Nacional Portugués en la Exposición Iberoamericana", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, n.º 8, 1995.

GÓMEZ, Luis Ángel Sánchez, "África en Sevilla: La Exhibición Colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929", *Hispania*, vol. LXVI, n.º 224, septiembre-diciembre 2006.

HOHLFELDT, Antonio, "Imprensa das colónias de expressão portuguesa: uma visão de conjunto", *Interin*, Curitiba, vol.12, n.º2, Jul-Dez 2011.

HOLLOWAY, Memory, "Praying in the Sand: Paula Rego and Visual Representations of The First Mass in Brazil", *Portuguese Literary and Cultural Studies* (Brazil Issue), 4, Summer 2000.

KAYE, Andrew L., "The Film Score and the African Musical Experience: some comments on a work in progress", *TRANS – Revista Transcultural de Música*, Barcelona, n.º 11, 2007.

KRAUSS, Rosalind, "Sculpture in the expanded field", *October*, vol.8, Spring 1979.

KUIN, Simon, "O braço longo de Mussolini: Os 'Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma' em Portugal (1933-1937)", *Penélope – Fazer e Desfazer a História*, n.º 111, Lisboa: Edições Cosmos/Coop. Penélope, 1993.

LEMOINE, Bertrand, "Architecture 1937. Le Choc des Nations", *Beaux Arts*, n.º 48, Juin-Aout 1987.

LOBO, Paula Ribeiro, "Almada and the Maritime Stations: The portrait of Portugal that the dictatorship wanted to erase", *Revista de Historia da Arte / Série W*, n.º 2, 2014.

MACDONALD, Scott, "Susana de Sousa Dias", *Film Quarterly*, vol. 66, n.º2, Winter 2012.

MARTINS, Moisés de Lemos, OLIVEIRA, Madalena e BANDEIRA, Miguel, "O 'Mundo Português' da Exposição de 1940 em postais ilustrados: o global numa visão lusocêntrica", *Revista de Comunicação e Linguagens* (ed.CECL, FCSH), n.º 42, 2011.

MATOS, Patrícia Ferraz de, "Projectos coloniais e seus efeitos: o caso do trabalho de José Redinha desenvolvido no Museu do Dundo", *Poiésis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, Unisul/Tubarão (Brasil), v.2, n.º 4, Julho-Dezembro 2009.

MATOS, Sérgio Campos, "Was Iberism a Nationalism? Conceptions of Iberism in Portugal in the Nineteenth and Twentieth Centuries", *Portuguese Studies*, Vol. 25, n. º 2, 2009.

MILHEIRO, Ana Vaz e FERNANDES, José Manuel, "O Gabinete de Urbanização Colonial e o traçado das cidades luso-africanas na última fase do período colonial português", *Urbe-Revista Brasileira de Gestão Urbana*, vol. 4, n.º 2, Julho-Dezembro 2012.

MITCHELL, W.J.T., "What is an Image?", *New Literary History - Image/Imago/Imagination*, vol.15, n.º3, Spring 1984.

MONTEIRO, Rosa, "A descriminalização do aborto em Portugal: Estado, movimentos de mulheres e partidos políticos", *Análise Social*, n.º204, vol. XLVII (3º), 2012.

MORAIS, Marcos Alexandre. e ROCHA, Paula Cristina., "As navegações portuguesas revisitadas por trovadores contemporâneos", *Intersemiose – Revista Digital*, ano III, n.º 5, Janeiro-Junho 2014, ed. Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose/ Universidade Federal de Pernambuco, Brasil – em linha: http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/08/14.pdf

NOA, Francisco, "Literatura Colonial em Moçambique: o paradigma submerso", *Revista Via Atlântica* [ed. Universidade de São Paulo], n.º3, Dezembro 1999.

NUNES, Adérito Sedas, "Portugal, sociedade dualista em evolução", *Análise Social*, vol II, N.º 7-8, 1964.

PENA-RODRÍGUEZ, Alberto, "Cinema, Fascism and Propaganda. A historical approximation to the Portuguese Estado Novo", *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 67, 2011.

PEREIRA, David O. R., "Questões Prévias ao Acto Colonial. Os programas das forças políticas para as colónias. Do fim da I República ao Acto Colonial (1920-1930)", *Sapiens: História, Património e Arqueologia*, n.º 5, Set. 2011.

PIMENTEL, Joana, "La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema", *Journal of Film Preservation*, n.º64, Abril 2002.

PINTO, Alberto Oliveira, "Henrique Galvão Em Terra de Pretos e em conflito com os brancos da Agência Geral das Colónias", *Revista Rascunhos Culturais* [ed.Universidade Federal do Mato Grosso do Sul], vol.1, n.º1.

RABY, D. L., "O DRIL, Experiência única na oposição ao Estado Novo", *Penélope - Fazer e Desfazer a História*, n.º 16 [Portugal no Exílio], Lisboa, 1995.

RIBEIRO, Margarida Calafate e RIBEIRO, António Sousa, "Os netos que Salazar não teve: guerra colonial e memória de segunda geração", *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Universidade Federal Fluminense, Brasil, vol. 5, n.º 11, Novembro 2013.

RIBEIRO, Margarida Calafate, "África no Feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial", *Revista Crítica de Ciências Sociais – CES Coimbra*, n.º 68, Abril de 2004.

RIBEIRO, Margarida Calafate, "E agora José, Luandino Vieira? An interview with José Luandino Vieira", *Portuguese Literary & Cultural Studies*, University of Massachussetts Darthmouth, 15/16, Fall 2005/Spring 2006.

RIBEIRO, Margarida Calafate, "Lusos amores em corpos colonizados: as mulheres africanas na literatura portuguesa da guerra colonial", *Ellipsis - Journal of the American Portuguese Studies Association*, n.º 5, 2007.

ROSAS, Fernando, "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo", *Análise Social*, vol. XXXV, n.º 157, 2001.

ROSMANINHO, Nuno, "A Cidade Universitária de Coimbra e a Expressão Totalitária da Arte", *Latitudes – Cahiers Lusophones*, n.º26, Avril 2006.

RUBIM, Gustavo, "O Próprio Humano – Língua, nação e outras paragens no idioma de Almada Negreiros", *Revista de Historia da Arte / Série W*, n.º 2, 2014.

SÁNCHEZ-GÓMEZ, Luis Ángel, "Imperial Faith and catholic missions in the grande exhibitions of the Estado Novo", *Análise Social*, vol.XLIV (193), 2009.

SEIGNOBOS, Robin, HIRIBARREN, Vincent, "Introduction", *Cartes & Géomatique-Revue du Comité Français de Cartographie*, n.º210, Déc. 2011.

SILVA, António Ernesto Duarte, "O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974), *Análise Social*, vol. XXX (1º), n.º 130, 1995.

SILVA, Manuel Deniz, "Os sons de África nos primeiros anos do Estado novo: entre exotismo e 'vocação imperial'", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º13, Lisboa, 2003.

SOBRADO, Maria Teresa Solano, "Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla", *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporanea*, [ed.Univ. Complutense], vol. VII, 1986.

SOBRAL, José Manuel, "O Norte, o Sul, a raça, a nação – representações da identidade portuguesa (séculos XIX-XX)", *Análise Social*, vol.XXXIX, n.º171, 2004.

STONE, Charles B., COMAN Alin, BROWN, Adam D. et al, "Toward a Science of Silence: The consequences of leaving a memory unsaid", *Perspectives on Psychological Science*, vol. 7, January 2012 , n.º 1.

TORRES, Eduardo Cintra, "Bandeira e Multidão, dois símbolos nacionais", *Observatório (OBS*) Journal*, vol.2, n.º 1, 2008.

URIBE, Jorge e SEPÚLVEDA, Pedro, "Sebastianismo e Quinto Império: o nacionalismo pessoano à luz de um novo corpus", *Pessoa Plural: 1*, Spring 2012.

VARGAFTIG, Nadia, "Les expositions Coloniales sous Salazar et Mussolini (1930-1940)", *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 2010/4 n.º108.

VIEIRA, Patrícia, "O império como fetiche no Estado Novo: Feitiço do Império e o sortilégio colonial", *Portuguese Cutural Studies*, n.º 3, Spring 2010.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS ESPECIALIZADOS (selecção)

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Visita rápida ao 'Tríptico' no Museu de Gand", *Artes & Leilões*, n.º 11, ano 2, Outubro/Novembro 1991.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal e LEMAIRE, Sandrine, "Ces zoos humains de la République coloniale", *Le Monde Diplomatique*, Agosto 2000.

CAMPANA, Ermindo, "Cronache Napoletane. L'Italia ala II Mostra Iternazionale d'Arte Coloniale nesl Maschio Angioino di Napoli", *Emporium – Revista Mensile Illustrata d'Arte, Letteratura, Scienze e Varietà*, vol.LXXX, n.478, 1934.

CARVALHO, Paula Torres de, "XVII em tempo de balanço – Ser ou não ser a exposição do século...", *Jornal de Letras*, ?/9/1983.

CRUZ, José de Matos , "Cinema Luso-Moçambicano", *Revista Camões*, n.º 6, 1999.

FARINHA, Luís, "Henrique Galvão e o Império", *História*, n.º21, 3ª série, ano XXII, Janeiro 2000.

FRANÇA, José-Augusto, "Terra Morta, de Castro Soromenho, edição e reedição", *Colóquio/Letras*, n.º 31, Maio 1976.

FRANÇA, José-Augusto, "Terra Morta", *Seara Nova*, n.º 28, 10/9/1949.

GARCIA, José Penha *et al*, "Concurso para o Pavilhão de Portugal em Bruxelas: Exposição Internacional e Universal de 1958", *Arquitectura*, n.º 57-58, Jan-Fev.1957.

LOPES, Norberto, "o sentido cinematográfico da Exposição de Antuérpia", *Kino. Grande Semanário Português de Cinematografia*, nº7, ano 1, Lisboa, 12/6/1930.

LOURENÇO, Manuel dos Santos, "Elogio de alguma literatura de entre duas (guerras)", *O Tempo e o Modo*, n.º 16-17, Maio-Junho 1964.

MACEDO, Helder, "Bartolomeu Marinheiro"*, Jornal e Letras, Artes e Ideias*, 4/6/2008.

MACHADO, José Sousa, "Notre Portugal", *Artes & Leilões*, n.º 11, ano 2, Outubro/Novembro 1991.

MELO, Alexandre, "Um Oceano Inteiro para Nadar", *ArtForum,* vol.39, Sept. 2000.

PEDREIRINHO, José Manuel, "Sagres: Será desta?", *Jornal de Letras*, 18/9/1990.

PERNES, Fernando, "Os frescos de Almada Negreiros nas Gares Marítimas", *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n.º 60, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro de 1970.

PORTAS, Nuno, "Capital do Futuro – La Expo'98 y el desarrolo urbano de Lisboa", *Arquitectura Viva*, Madrid, n.º 59, Marzo-Abril 1998.

REAL, Miguel., "Eduardo Lourenço. e o conceito de 'colonialismo orgânico'", *Revista Colóquio/Letras*, n.º 170, Janeiro de 2009.

REIS, Paulo, "A lógica da diferença cultural em Ângela Ferreira", *Dardo Magazine*, Santiago de Compostela, n.º5, Junho-Setembro 2007.

s.n., "Um documentário da África portuguesa", *Imagem*, n.º48, 21/1/1932.

SEGURADO, J., "A Exposição Ibero-Americana", *Arquitectura*, ano 1, n.º2, Fevereiro 1927.

SOUSA, Ernesto de, "O mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto", in *Colóquio/Artes*, n.º19, Outubro 1974.

WENTZEL, Volkmar, "Mozambique: Land of Good People", *National Geographic*, vol. 126, n.º2, August 1964.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS OFICIAIS (selecção)

AAVV, *Boletim Geral das Colónias* n.º109 [Número Especial dedicado à I Exposição Colonial Portuguesa], Julho 1934.

ÁLVARO, Egídio, "Sobre a Exposição Identidade Cultural e Massificação", *Boletim da Secretaria de Estado da Cultura*, n.º 5, 1997.

Boletim do Porto de Lisboa, n.º 297, Julho-Setembro de 1992.

COSTA, R. , "A fragata 'D.Fernando II e Glória' vai ser reconstruída em Aveiro", *Revista da Armada*, n.º 248, ano XXI, Novembro de 1992.

CUNHA, Amadeu, "A arte negra a propósito da Exposição", *Boletim Geral das Colónias*, n.º86-87, Agosto-Setembro 1932.

CUNHA, Augusto, "Portugal no Estrangeiro / Da Representação portuguesa na Exposição Internacional de Arte Colonial em Nápoles", *O Mundo Português*, n.º 11, vol.1, Novembro de 1934.

DIAS, Jill, "África e os africanos no imaginário europeu", *Oceanos*, n.º 11, Julho 1992.

Discurso de Armindo Monteiro na inauguração da Conferência Comercial de Luanda, *Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, nº.88, Outubro 1932.

Discurso de Henrique Galvão na inauguração solene da Conferência Comercial de Luanda, *Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, nº.88 [Número especial dedicado à visita do Sr. Ministro das Colónias a S. Tomé e Príncipe e a Angola], Outubro 1932.

FERREIRA-PEREIRA, Laura C. , "Portugal e a Presidência da União Europeia (1992-2007), *Relações Internacionais*, ed. Instituto Português de Relações Internacionais, n.º20, Dezembro 2008 – em linha: http://ftp.infoeuropa.eurocid.pt/database/000041001-000042000/000041741.pdf.

FERREIRA, António Mega, "2000 dias para inventar o futuro", *Oceanos*, n.º 11, Julho 1992.

FERREIRA, António Mega, "Os Oceanos, Portugal e o Futuro. Expo'98", *Oceanos*, n.º 10, Abril 1992.

FERREIRA, João J. Brandão, "Portugal e a Conferência de Berlim", *Revista Militar*, suplemento electrónico ao n.º 2520, Lisboa, Janeiro de 2012.

LENCASTRE, Júlio Garcez de, "A participação colonial na grande Exposição Industrial Portuguesa", *Boletim Geral das Colónias*, vol.VIII, n.º 86-87, Agosto-Setembro 1932.

MACEDO, Diogo de, "Arte Indígena – Angola (II)", *O Mundo Português*, vol.1, n.º2, Fevereiro 1934.

MACEDO, Diogo de, "Arte Indígena. Artistas Portugueses nas Colónias", *O Mundo Português*, Ano II, Vol. II, n.º 19-20, Julho-Agosto 1935.

MATOS, José Sarmento de, "1992", *Oceanos*, n.º 9, Janeiro 1992.

MOREIRA, Mimoso, "A Exposição Jorge Barradas", *Boletim Geral das Colónias*, n.º79, vol.VIII, Janeiro 1932.

NOGUEIRA, Paulo., "Manuel Graça Dias.: 'O nosso projecto é uma homenagem à forma portuguesa de construir cidades'", *Oceanos*, n.º , Março 1990.

OLIVEIRA, José Osório de, "Literatura Colonial", *Boletim da Agência Geral das Colónias*, Ano III, n.º20, Fevereiro 1927.

PELAYO, Jorge, "Necessidade da Criação de uma arte moderna imperial", *O Mundo Português*, nº 69,Vol.VI, 1939.

PEREZ, Rogério, "A Ilha do príncipe e o príncipe da Ilha", *Boletim Geral das Colónias*, n.º163, vol.XV, 1939.

PINTO, J.L.Leiria, "Jaime do Inso", *Revista da Armada*, n.º 390, Setembro/Outubro 2005.

REIS, Fernanda, "O jornalismo colonial na metrópole", *Boletim Geral das Colónias*, n.º 220, Outubro de 1943.

RIBEIRO, António Lopes, "Angola - Pullman: Um filme Francês em que se faz justiça à obra portuguesa em África", *Portugal Colonial*, n.ª 42, 1934.

s.a., "Expo'98 – em contagem decrescente", *Oceanos*, n.º 5, Novembro 1990.

s.a., "Expo'98: Todo o mundo em Lisboa", *Oceanos*, n.º 3, Março 1990.

s.a., "Portugal na Expo'92", *Oceanos*, n.º 10, Abril 1992.

s.a., "Roteiro de uma longa viagem – X", *Revista da Armada*, ano XXIII, n.º 263, Março 1994.

s.n., "Comemorações Henriquinas", *Revista Municipal – Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa*, ano XXI, n.º 86, 3º trimestre de 1960.

s.n., "Em honra do presidente da Comissão Executiva", *Boletim Geral das Colónias*, vol. XIII, n.º150, Dezembro 1937.

s.n., "Exposição da Vida e da Arte Portuguesa", *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XXXII, n.º 337, Novembro 1956.

s.n., "Exposição da vida e da arte portuguesas organizada pela Agência-Geral do Ultramar", *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XXXII, n.º 375-376, Set-Out 1956.

s.n., "Exposição de pintura sobre motivos angolanos", *Boletim da Agência Geral do Ultramar*, vol. XLIV, n.º 521/522, Novembro-Dezembro 1968.

s.n., "Exposição Portugal Além da Europa", *Boletim Geral do Ultramar*, vol. XLIV, n.º 521/522, Novembro-Dezembro 1968.

s.n., "I Exposição Colonial Portuguesa", *Boletim Geral das Colónias*, Vol.X, n.º108, Junho 1934.

s.n., "Inauguração da Exposição Colonial", *Boletim Geral das Colónias*, Vol. X, n.º109, Junho 1934.

s.n., "Jornalistas estrangeiros", *Boletim Geral das Colónias*, vol.XV, n.º 163, Janeiro 1939.

s.n., "Macau na Exposição Ibero-Americana de Sevilha", *Boletim da Agência Geral de Colónias*, vol.5, n.º53, Novembro 1929,.

s.n., "Monumentos. Demonstrações culturais, políticas, sociais e económicas da Exposição. Delegações dos povos do Império Ultramarino", *Boletim Geral das Colónias*, Vol.X, n.º109, Junho 1934

s.n., "Número especial dedicado à viagem de S. Ex.ª o Presidente da República a S. Tomé e Príncipe e a Angola (II)", *Boletim Geral das Colónias,* vol.XV, n.º 163, Janeiro 1939.

s.n., "Palácio e Museu do Ultramar e outros edifícios", *Boletim Geral do Ultramar*, n.º 367, Janeiro 1956.

s.n., "Um alto serviço ao Império Colonial Português – A viagem do Sr. ministro das Colónias a S. Tomé, Príncipe e Angola", *Boletim* Geral das Colónias, Vol.VIII, nº.88, Outubro 1932.

s.n., "Um golpe de vista sobre a exposição", *Boletim Geral das Colónias*, vol. XIII, n.º 145, Julho de 1937.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS GENERALISTAS (selecção)

A., J., "O bolchevismo nas colónias", *O Século*, 22/5/1931.

A.P. [Artur Portela?], "História Trágico-Marítima na SNBA. Descobertas revistas por artistas de hoje", *Diário de Notícias*, 30/6/1983.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, "Re-visitar a XVII", *Diário de Lisboa*, 26/9/1983.

AMARAL, Fernando Pinto do, "Um tal Fernando Assis Pacheco", *Público,* 21/2/2004.

AZEVEDO, Alves de, "Iniciativa Interessante – Cruzeiros de férias às colónias", *Diário de Lisboa*, 4/5/1935.

BARRADAS, Acácio, "Pedro Canavarro responde às críticas suscitadas pela Expo XVII", *Diário de Notícias*, 18/6/1983.

BARRETO, António, "Catálogos de uma Exposição", *Diário de Notícias*, 9/11/1983.

BARROS, Eurico de, "O tempo não pára de passar", *Diário de Notícias*, 6/6/2003.

BARROSO, Marta, "Cahora Bassa, um elefante branco?", *Deutsche Welle*, 1/10/2012.

BELARD, Francisco, "António José Saraiva: 'a expansão não nos serviu para nada'", *Expresso*, 7/5/1983.

BONIFÁCIO, João, "No panteão dos escritores maiores", *Público*, 6/10/2011.

BOTEQUILHA, Henrique (agência Lusa), "Anexação de Timor-Leste pela Indonésia: Destino estava traçado desde 1963", *Expresso*, 15/11/2007.

CAMPOS, Agostinho de, "Portugal em Sevilha", *Diário de Notícias*, 29/5/1929.

CAMPOS, Alexandra, "Portugueses têm orgulho no país e vergonha do sistema político", *Público*, 17/3/2014.

CASTRO, Fernão Pacheco de, "Portugal Rasgado", *O Dia*, 18/11/1983.

CÉSAR, Oldemiro, "Foi ontem inaugurado pelos reis de Espanha o pavilhão português", *Diário de Notícias*, 12/5/1929.

COELHO, Alexandra Prado, "Isabela Figueiredo: 'O colonialismo era o meu pai'" [entrevista], *Público*, 23/12/2009.

COELHO, Manuel Dias, "A Década de 80", *Público*, 20/3/2009.

COSTA, Correia da, "Leitão de Barros realizador de energia", *Ilustração*, 16/11/1932.

COTRIM, João Paulo, "Generais e Marialvas", *O Independente*, 5/3/1999.

COUTINHO, Isabel, "Equador 'ao vivo'", *Público*, 21/12/2008.

DARNTON, John, "New Lisbon Museum, A Home for Modernists", *The New York Times*, 17/8/1983.

DELFÍN, Martin, "Reportage: los documentos secretos del Departamento de Estado – Arias queria ir a la guerra con Portugal", *El Pais*, 3/11/2008.

FÉRIA, Lourdes, "Mudanças no Portugal de hoje: em que sentido?", *Diário de Lisboa*, 16/3/1985.

FERNANDES, Vasco da Gama, "Cultura", *República*, 4/6/1956.

FERREIRA, Manuel, "O primeiro romancista de temas africanos", *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, n.º 518, 4 Julho 1968.

FERRO, António , "Colónias de degredados", *O Jornal*, ano I, n.º 48, 17/9/1919.

FERRO, António, "1938! Anda Hoje à Roda", *Diário de Notícias,* 1/1/1938.

FERRO, António, "A Exposição de Barcelona e o milagre da Catalunha", *Diário de Notícias*, 21/5/1929.

FERRO, António, "A Hora de Portugal", *Diário de Notícias*, 25/7/1931.

FERRO, António, "A vitória de Portugal em Vincennes", *Diário de Notícias*, 4/7/1931.

FERRO, António, "A vitória de Portugal na Exposição de Vincennes", *Diário de Notícias*, 4/6/1931.

FERRO, António, "Carta aberta aos portugueses de 1940", *Diário de Notícias,* 17/6/1938.

FERRO, António, "Falta um Realizador", *Diário de Noticias*, 14/5/1932.

FERRO, António, "O Ditador e a Multidão", *Diário de Notícias*, 31/10/1932.

FERRO, António, "O Elogio do Outono", *Ilustração Portuguesa*, 5/10/1921.

FERRO, António, "Política do Espírito", *Diário de Notícias*, 21/11/1932.

FERRO, António, "Portugal em Barcelona", *Diário de Notícias*, 4/6/1929.

FERRO, António, "Portugal na Praça da Concórdia", *Diário de Notícias*, 3/7/1931.

FERRO, António, "Um monumento ao Infante D.Henrique na Exposição de Sevilha?", *Diário de Notícias*, 1/4/1928.

FERRO, António, "Visita do rei de Espanha à secção portuguesa", *Diário de Notícias*, 26/5/1929.

FIGUEIREDO , José de, "Os artistas portugueses em Sevilha", *Diário de Notícias*, 27/5/1929.

FONTE, Barroso da, "Construam – sim- dois monumentos mas aos heróis e não aos cobardes", *A Voz de Trás-os-Montes*, 24/6/1993.

FRANÇA, José-Augusto, "A estátua de D.Sebastião agora em Lagos", *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 4/10/1973.

FRANÇA, José-Augusto, "Cinquenta anos de arte moderna em Bruxelas", *Diário Popular*, 28/08/1958.

FREIRE, Manuel Carlos, "Escultura ao abandono revolta ex-combatentes", *Diário de Notícias*, 6/7/2010.

GILLET, Louis, "L'Art au Portugal", *Le Figaro*, 22/6/1931.

GOMES, Adelino, "Entrevista – Costa Pinheiro: Muitos dos meus quadros continuam silenciosos, lá no atelier", *Público*, 5/5/2008.

GOMES, Sérgio B., "Há mais quatro fotolivros portugueses prestes a entrar no panteão dos melhores do mundo", *Público*, 11/3/2014.

GONÇALVES, Eurico, "A história trágico-marítima na arte moderna portuguesa", *O Jornal*, 19/8/1983.

HALPERN, Manuel, "Águas Mil: entre as pingas da História", *Visão*, 17/5/2011.

HERRERO, Luís Dias Amado, "A abertura da Exposição Ibero-Americana de Sevilha", *Ilustração*, n.º82, 15/5/1929.

HERRERO, Luís Dias Amado, "A exposição de Sevilha- O Pavilhão de Portugal. Breves notas sobre as suas decorações interiores – ideias sobre turismo*", Ilustração*, n.º87, *01/08/1929.*

HERRERO, Luís Dias Amado, "A exposição Ibero-Americana*", Ilustração*, n.º84, 16/6/1929.

JENKINS, Mark, "Portugal's Unending Sphere of Influence", *The Washington Post*, 20/7/2007.

KIMMELMAN, Michael, " 'Circa 1492': An Enourmous, Magnificent Muddle", *The New York Times*, 20/10/1991.

L.M.P., "Lagos e Sagres esquecidas na XVII", *O Dia*, 31/1/1984.

LEONEL, Daniel, "Monumento à Mulher do Combatente ao abandono", *Jornal de Leiria*, 1/7/2010.

LINO, Raul, "A Exposição Colonial de Paris", *Ilustração*, n.º136, Agosto 1931.

LLINAS, S.de, "Palacio Meridional Portugal", *La Vanguardia*, 15/9/1929.

LOPES, Norberto, "Crónicas", *Diário de Lisboa*, de 31/12/1946 a 7/1/1947.

M.J.C, S.R. e J.M, "Según las previsiones, trescientos mil portugueses invadirán la Cartuja", *ABC Sevilha / Diário de la Expo*, 4/10/1992.

MACEDO, Ana Maria Aguiar, "Um monumento aos combatentes da guerra do ultramar?", *A Voz de Trás-os-Montes*, 17/6/1993.

MANTA, João Abel, [Cartoon no Suplemento] *A Mosca*, *Diário de Lisboa,* de 11/11/1972.

MARMELEIRA, José, "Daniel Blaufuks escreve as suas memórias em super 8", *Público/Ípsilon*, 23/4/2010.

MATTOSO, José, "A décima sétima e a crítica – primeiras reflexões", *Diário de Notícias*, 2/6/1983.

MEIRELES, Luísa, "Como os portugueses vêem o Estado Novo", *Expresso*, 5/4/2014.

MENDES, Adelino, "Portugal em Vincennes está abrindo, triunfalmente, as portas da Europa", *O Século*, 1/7/1931.

MUSSOLINI, Benito, "Problemas Demográficos. Emigração e Colónias", *O Século*, 24/5/1931.

Ordem Nova, n.º 1, vol.I, Março 1926.

ORNATO, G.Z., "La IX Fiera di Tripoli solenemente inaugurata da S.E.Rossoni", *La Stampa*, 18/3/1935.

OSÓRIO, Paulo, "Carta de Paris - A perda irreparável do Pavilhão Holandês", *Diário de Notícias*, 6/7/1931.

OSÓRIO, Paulo, "Carta de Paris – Portugal nas Tulherias, nas avenidas de Vincennes e na Cité des Informations", *Diário de Notícias*, 22/8/1931.

OSÓRIO, Paulo, "Portugal na Exposição", *Diário de Notícias*, 5/7/1931.

PEREIRA, M.J. , "Las cifras del éxito", *ABC Sevilha*, 20/4/2012.

PEREZ, Rogério, "Acabou a Exposição de Sevilha", *Diário de Lisboa*, 24/6/1930.

PESSOA, Fernando, "O Caso Mental Português", *Fama, Revista de Actualidades Internacionais*, 30/11/1932.

PESSOA, Fernando, "O Provincianismo Português", *O Notícias Ilustrado*, Ano 2, N.º 9, 12/8/1928.

PIMENTEL, Irene Flunser, "A verdade ou a mentira na *Terra de Ninguém*, filme de Salomé Lamas", *Público*, 27/11/2013.

PINHARANDA, João, "O outro muro...", *Público*, 25/9/1990.

PINTO, Jaime Nogueira, "Combatentes do Ultramar", *Semanário*, 8/4/1994 .

POMAR, Alexandre, *"*A selecção nacional - À procura do séc. XX - Pela fotografia*"*, *Expresso/Revista*, 14/9/1991.

POMAR, Alexandre, "Ano Europália", *Expresso/Revista*, 9/3/1991.

POMAR, Alexandre, "CAM: Passagem de testemunho", *Expresso*, 25/5/1994.

POMAR, Alexandre, "E depois da Europália", *Expresso/Revista*, 28/9/1991.

POMAR, Alexandre, "Em Lisboa, 1983: Reencontro com os Descobrimentos numa exposição de âmbito europeu", *Diário de Notícias*, 6/7/1981.

POMAR, Alexandre, "O muro de Sagres", *Expresso*, 8/9/1990.

POMAR, Alexandre, "O plano editorial da XVII Exposição", *Diário de Notícias*, 12/10/1983.

POMAR, Alexandre, "Portugal revisto e aumentado", *Expresso/Revista*, 26/10/1991.

POMAR, Alexandre, "Retrato de Grupo", *Expresso/Revista*, 23/11/1991.

POMAR, Alexandre, "Salvo pelo fogo" e "Ex-MNAC", *Expresso/Revista*, 5/7/1994.

POMAR, Alexandre, "Viagens pela música*"*, *Expresso/Revista*, 14/9/1991.

POMAR, Alexandre, "XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura: Utilizar o património histórico para revisitar os Descobrimentos – cerca de 80 por cento dos custos vão para o restauro e adaptação dos monumentos, salienta o arquitecto Formozinho Sanches", *Diário de Notícias*, 29/3/1983.

PORTELA, Artur, "Portugal na Exposição de Barcelona", *Diário de Lisboa*, 23/5/1929.

QUINTINHA, Julião, "Movimento Pró-Colónias", *O Século*, 15/5/1931.

RATO, Vanessa, "Encompassing the Globe: Exposição da Smithsonian é hoje inaugurada em Lisboa", *Público*, 15/7/2009.

REIS, Paulo, "Coimbra Martins: Temos que exportar cultura", *O Tempo*, 8/12/1983.

RESENDES, Mário Bettencourt "À procura de um futuro", *Diário de Notícias*, 1/10/1998.

REYES, Alberto García, "La mitad de los pabellones sigue en pié y solo cinco están sin uso", *ABC de Sevilla*, 20/4/2012.

RIBEIRO, António Lopes, "Os filmes de Berlim vistos pelo nosso redactor cinematográfico", *Diário de Lisboa*, 22/5/1929.

s.a., "La fundación Serralves expone sus fondos en el Pabellón de las Artes", *A.B.C. de Sevilla / Diário de la Expo*, 27/6/1992.

s.a., "Portugal reproduce en la isla de la Cartuja un desfile del siglo XVI", *ABC Sevilha / Diário de la Expo*, 4/10/1992.

s.n., "30 anos de cultura", *República*, 2/6/1956.

s.n., "A contra-exposição", *Expresso*, 28/5/1983.

s.n., "A Exposição Colonial de Antuérpia", *O Primeiro de Janeiro*, 28/6/1930.

s.n., "A Exposição Colonial de Paris", *O Século*, 28/5/1931.

s.n., "A Exposição Colonial Portuguesa tem sido visitada por altas individualidades estrangeiras", *Ilustração*, n.º208, 16/8/1934.

s.n., "A Exposição de Paris e o que diz da representação de Portugal a imprensa francesa", *O Século*, 6/6/1931.

s.n., "A exposição histórica em Belém", *Diário de Lisboa*, 9/8/1960.

s.n., "A Exposição Internacional de Barcelona", *Diário de Notícias*, 20/5/1929.

s.n., "A Passagem do fime 'Camicia Nieri'", *Diário de Lisboa,* 29/4/1935.

s.n., "A posição da Itália na política internacional", *O Século*, 21/1/1931.

s.n., "A Viagem do sr.ministro dos Negócios Estrangeiros", *O Século*, 21/6/1931.

s.n., "A XXII Reunião do Instituto Colonial internacional - O ministro das Colónias pronunciou um discurso veemente sobre os direitos que nos assistem em matéria de colonização", *Diário de Lisboa*, 18/4/1933.

s.n., "Acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna", *O Diabo*, 29/4/1939.

s.n., "As Comemorações Centenárias – Os velhos colonos chegaram hoje a Lisboa", *Diário de Lisboa* de 24/5/1940.

s.n., "As Comemorações Henriquinas terminaram hoje na Batalha", *Diário de Lisboa*, 13/11/1960.

s.n., “As impressões do coronel Silveira e Castro sobre a nossa participação na Exposição de Vincennes”, *Diário de Lisboa*, 4/6/1931.

s.n., “Carta de Paris. A inauguração da Exposição Colonial”, *Diário de Notícias*, 11/6/1931.

s.n., “Centro de Exposições do CCB recebeu três milhões de visitantes em 14 anos”, *Diário de Notícias*, 16/3/2007.

s.n., “Começou hoje a funcionar a nova gare marítima da Rocha do Conde de Óbidos”, *Diário de Lisboa*, 19/7/1949.

s.n., “Comissariado da Exposição alinha contas e lança perspectivas para obras futuras”, *Diário de Noticias*, 29/9/1983.

s.n., “Eanes inaugurou Centro de Arte Moderna”, *Diário de Lisboa*, 21/7/1983.

s.n., “Espectáculos de teatro e cinema e conferências integrados nas celebrações dos ‘30 anos de cultura portuguesa”, *Diário Popular*, 1/6/1956.

s.n., “Evocação do ambiente da época dos Descobrimentos numa notável exposição”, *Diário de Lisboa*, 9/8/1960.

s.n., “Exposição Colonial de Paris”, *Diário de Notícias*, 2/6/1931.

s.n., “Exposição de Arte Portuguesa em Paris”, *Diário de Notícias*, 4/7/1931.

s.n., “Exposição de Arte Portuguesa em Paris”, *Diário de Notícias*, 23/6/1931.

s.n., “Exposição de Nova Iorque – O discurso pronunciado por António Ferro por ocasião da cerimónia do lançamento da primeira pedra do pavilhão português”, *Diário de Notícias*, 14/12/1938.

s.n., “Exposição Internacional de Barcelona. Inauguração da exposição de pintura”, *Diário de Notícias*, 30/5/1929.

s.n., “Falam os coordenadores dos 5 núcleos da XVII exposição”, *Expresso*, 26/2/1983.

s.n., “Fausto Duarte fala-nos da sua novela ‘Auá’”, *O Diabo*, 21/7/1934.

s.n., “Foi Paris que inventou as pretensões da Itália sobre as vossas colónias”, *Diário de Lisboa*, 22/4/1933.

s.n., “Inaugurada a Ponte Salazar – Cem milhões de europeus viram pela televisão a maior e a mais bela ponte do velho continente” (manchete), *Diário de Notícias*, 7/8/1966.

s.n., “La Mostra del Portugallo a la Fiera di Tripoli”, *La Stampa*, 2/4/1935.

s.n., “Le Ve Congrès international de la critique”, *Le Figaro*, 9/9/1931.

s.n., "Macau 'esteve de fora' da Décima Sétima", *Tribuna de Macau*, Dezembro1983.

s.n., "Memórias públicas da guerra colonial", *Diário de Notícias*, 25/4/2011.

s.n., "Movimento Pró-Colónias – chegou, ontem, ao Porto a delegação da Comissão Central", *O Século*, 24/5/1931.

s.n., "Movimento Pró-Colónias", *Diário de Notícias*, 24/5/1931.

s.n., "Município da Batalha reclama estátua moçambicana de Mouzinho", *Região de Leiria*, 8/8/2012.

s.n., "Museu dos Descobrimentos vai ser criado em Lisboa – anunciou o ministro da Cultura, na Academia de História", *Diário de Notícias*, 14/10/1981.

s.n., "Não faltamos!", *O Século*, 9/6/1931.

s.n., "Notas e impressões do nosso enviado especial", *Diário de Notícias*, 11/5/1929.

s.n., "O ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal fala a 'O Século' da sua missão em Paris", O Século, 7/6/1931.

s.n., "O painel antifascismo", *Diário de Lisboa*, 11/6/1974.

s.n., "O Pavilhão de Portugal foi ontem inaugurado solenemente com a assistência de cerca de 3.000 pessoas...", *Diário de Notícias*, 11/6/1937.

s.n., "O Regresso do Cruzeiro – Os velhos colonos contam-nos as impressões que levam da sua vinda à Metrópole", *Diário de Lisboa* de 12/7/1940.

s.n., "O senhor ministro dos Negócios Estrangeiros regressou ontem a Lisboa tendo confiado ao 'Diário de Notícias' as impressões da sua viagem", *Diário de Notícias*, 16/6/1931.

s.n., "Opera Nazionale Balilla – 1100 jovens italianos chegam a Lisboa e glorificam Camões", *Notícias Ilustrado*, n.º 66, 15/9/1929

s.n., "Péssima Sétima", *Expresso*, 30/7/1983

s.n., "Portugal e o seu Ultramar: A Feira de Amostras de Luanda", *Ilustração*, ano 7, n.º16, 16/8/1932.

s.n., "Portugal está pronto a defender pelas armas a sua presença no Ultramar – escreve o jornal 'l'Aurore'", *Diário de Lisboa*, 9/1/1961.

s.n., "Portugal na Exposição Colonial de Paris", *Diário de Notícias*, 3/5/1931.

s.n., "Portugal na Exposição de Nova York – Um notável discurso de António Ferro", *Diário de Notícias*, 9/6/1939.

s.n., “Portugal na Exposição de Sevilha. A hora devida de justiça”, *Diário de Notícias*,18/5/1929.

s.n., “Portugal na Exposição Internacional de Paris – O que nos disse Francisco Keil do Amaral, o autor do anteprojecto premiado”, *Diário de Lisboa*, 22/9/1936.

s.n., “Portugal no Estrangeiro”, *Notícias Ilustrado*, n.º 307, 29/4/1934.

s.n., “Portugal prestes a cortar relação com antigo símbolo do império”, *Diário Económico*, 8/4/2012.

s.n., “Portugal, depois de descobrir o mundo, acaba de conquistar Paris”, *O Século*, 25/6/1931.

s.n., “Portugueses têm temor da sua própria grandeza – afirmou João Bettencourt, comissário adjunto”, *O Dia*, 26/5/1983.

s.n., “Propaganda cinematográfica de Portugal no estrangeiro”, *O Século*, 12/6/1931.

s.n., “Ramalho Eanes nos Jerónimos – A lição do passado é desafio para hoje” [discurso integral], *Diário de Notícias*, 8/5/1983.

s.n., “Reaparecimento de Bartolomeu – um notável gravador português de grande projecção internacional que expõe hoje em Lisboa”, *Diário de Notícias*, 11/12/1967.

s.n., “Reapreciar os Descobrimentos com os olhos postos no futuro”, *Diário de Notícias*, 8/5/1983.

s.n., “Segundo Coimbra Martins – XVII Não foi ‘economicamente compensadora’”, *Diário Popular*, 19/9/1983.

s.n., “Tipos do Império: Uma exposição de Eduardo Malta inaugurada pelo Chefe de Estado”, *Diário de Lisboa*, 7/9/1940.

s.n., “Trabalhar pela causa do império”, *Diário da Manhã*, 4/6/1934.

s.n., “Uma Entrevista Oportuna – O Director do Secretaria do Propaganda Nacional expõe-nos o seu plano de acção para dar cumprimento ao recente decreto que criou aquele organismo”, *Diário de Lisboa*, 11/10/1933.

s.n., “Uma Entrevista Oportuna – O sr. Ministro das colónias responde às acusações formuladas na imprensa inglesa sobre o trabalho indígena nas colónias portuguesas”, *Diário de Lisboa*, 16/9/1931.

s.n., “Uma representação que se impõe – A bandeira de Portugal vai flutuar na Exposição Internacional de Antuérpia”, *Diário de Lisboa*, 19/3/1935.

s.n., “Vasco Cabral pede aos portugueses – Libertem-se de preconceitos de ordem política e ideológica”, *O Dia*, 29/6/1983.

s.n., *La Vanguardia*, Barcelona, edições de 21/9/1929, 6/10/1929 e 26/10/1929.

s.n.[FERRO, António?] "A Exposição Colonial de Paris", *Diário de Notícias*, 9/5/1931.

SANCHES, Sebastião Formosinho., "Formosinho Sanches, comissário técnico critica a crítica de Pedro Vieira de Almeida", *Diário de Lisboa*, 19/9/1983.

SILVA, Nuno Cardoso da, "O monumento", *O Primeiro de Janeiro*, 14/5/1993.

SIMON, Christine, "Pleins feux chiffres sur Europalia le mecenat des entreprises portugaises...", *Le Soir*, 20/9/1991.

SOROMENHO, Ana, "Entrevista - José-Augusto França", *Expresso - Revista*, n.º2153, 1/2/2014.

TEIXEIRA, Luiz, "10 milhões de negros sob o domínio de Portugal e não ganhamos os jogos olímpicos…", *Notícias Ilustrado*, n.º 224, 25/09/1932.

TRIGOSO, Falcão, "Portugal no estrangeiro – A Exposição Cultural Portuguesa em Paris", *Diário de Notícias*, 19/6/1931.

TRINDADE, Luís, "Que fazer com esta fantasia?", *Público*, 24/9/2010.

VENTURA, Mário, "José Hermano Saraiva: Neste momento há em Portugal um certo crepúsculo de consciência" [entrevista], *Diário de Notícias*, 4/9/1983.

VICENTE, Filipa Lowndes, "'Rosinha' e o império como objeto de desejo", *Público*, 25/8/2013.

VINENT, Antonio de Hoyos y, "En la Exposicion de Sevilla: El remanso espiritual", *ABC*, 18/7/1929.

TEXTOS PUBLICADOS OU CONSULTADOS EM WEBSITES

ALVES, Vera Marques, "O Estado Novo, a Etnografia portuguesa e o Museu de Arte Popular", comunicação apresentada no I Ciclo de Conferências do MAP – "Memória e Activações Patrimoniais", Lisboa, 20 e 21 de Janeiro de 2011 – em linha: http://www.map.imc-ip.pt/data/Etnografia do Regime-Vera Alves.pdf.

BALTAZAR, Maria João, "Exposição Henriquina (1960)", 14/1/2015 – em linha: http://designportugues.pt/pt/arquivo/exposicao-henriquina-1960.

CARREIRO, Carlos, "Porque juntei tanto quadro" – em linha: http://fundacaodomluis.pt/

COSTA, Alda, "Arte e Artistas de Moçambique: falam diferentes gerações e modernidades (1)", em linha: http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/arte-e-artistas-em-mocambique-falam-diferentes-geracoes-e-modernidades-parte-1.

COSTA, Joana Baptista e LEÃO, Marianaão, "Artes Plásticas (1973-1977) Revista mensal de artes plásticas, análise critica, ensaio e informação", 20/12/2008 – em linha: https://teseapuros.wordpress.com/2008/12/20/artes-plasticas-1973-1977-revista-mensal-de-artes-plastica-analise-critica-ensaio-e-informacao/.

COSTA, Nuno Silva, "Ciência, Divulgação e Representação das Colónias" [comunicação apresentada em 19/4/2012 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito do Ciclo de Conferências CEAUP], em linha em: www.africanos.eu.

CRAWFORD, Amy, "Global Empire. The curator of an ambitious new exhibition explains how Portugal brought the world together" – em linha: www.smithsonianmag.com/arts-culture-global-empire-155713710/?no-ist

CRUZ, José de Matos, "Cinema Português – Síntese" – em linha em http://www.instituto-camoes.pt/cvc/cinema/sintese02.html.

CRUZ, José de Matos, "Longe da Guerra – Cinema" - em linha: www.guerracolonial.org.

DALDANISE, Nicoleta, "The intensity of silence. A conversation with Daniel Barroca" – em linha: http://rijksakademie.tumblr.com/post/34693879309/the-intensity-of-silence-a-conversation-with

DOMINGOS, Nuno, "O Tabu da História" (publicado originalmente na ed. portuguesa do *Le Monde Diplomatique*, Maio 2012) – em linha: http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tabu-da-historia

DOMINGOS, Nuno, "O Tabu da História" (publicado originalmente na ed. portuguesa do *Le Monde Diplomatique*, Maio 2012) – em linha: http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tabu-da-historia

FARIA, Nuno, "A imagem, entre aura e vestígio", *Prémio EDP Novos Artistas 2003*, Lisboa: Fundação EDP – em linha: http://danielbarroca.net/text-1/

FARIA, Nuno, texto de apresentação da exposição "Pintura: Suites Monumentais e Algumas Variações" (Centro Internacional das Artes José de Guimarães, Guimarães, 2015) – em linha: http://www.ciajg.pt/_exposicao_2&ct=462&mop=28.

FONTE, Barroso da, "Monumento aos Combatentes do Ultramar – até a ideia lhe querem fanar" – em linha: http://ultramar.terraweb.biz/MonumentoNacionalCombatentesUltramar.htm

FOSCHINI, Beniamino, "Circular Experience", September 2009 – em linha: http://danielbarroca.net/894/.

KUSTER, Brigitta, “Sous les yeux vigilants / Under the Watchful Eyes – On the international colonial exhibition in Paris 1931”, 5/2007, European Institute for Progressive Cultural Policies – em linha em: http://eipcp.net/transversal/1007/kuster/en.

LIN, Maya, “Making the Memorial”, *The New York Review of Books*, 2/11/2000 – em linha: http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/nov/02/making-the-memorial/.

MARCHAND, Bruno, “Depois do Modernismo – A possibilidade de tudo”, Arquivo L+Arte: Fevereiro 2009 – em linha:http://arquivolarte.blogspot.be/2009_02_01_archive.html.

MENDES, Nuno Canas, “O Tratado de Versalhes, a SDN e a política ultramarina portuguesa (1910-1926)” - em linha: delagoabayword.files.wordpress.com.

NICOLAU, Ricardo, “Parfois, le porno c’est bon – Memória, pornografia e cegueira nos últimos filmes de Daniel Barroca””, Março 2005 – em linha: http://danielbarroca.net/text-2/

OLIVEIRA, Ana Balona de, “Ângela Ferreira - Monuments in Reverse”, 7/1/2015 – em linha: http://www.buala.org/pt/a-ler/angela-ferreira-monuments-in-reverse.

PEREIRA, Gonçalo, “Fernanda Reis, repórter intrépida na guerra da Coreia” – em linha: http://ecosferaportuguesa.blogspot.be.

PINHARANDA, João, “Os que vão morrer te saúdam”, 28/8/2013 – em linha: http://danielbarroca.net/os-que-vao-morrer-te-saudam/.

PINTO, António Cerveira, “The archaeology of lost time: Miguel Palma – an interpretive hypothesis”, 2007 - em linha: http://www.nrgallery.com/artistPress.php?id=435.

POMAR, Alexandre, “Luanda 1938” (28/8/2011), e “Luanda 1938 (2)” (30/8/2011) – em linha: http://alexandrepomar.typepad.com.

POMAR, Alexandre, “Luanda: Exposição-Feira de Angola 1938”, em linha: http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/luanda-exposicao-feira-de-angola-1938.

REININHO, Rui., “Crítica”, s.d. – em linha: http://dasartesplasticas.blogspot.pt/2007/05/almada-visita-o-banho-turco-de-pomar.html

RIBEIRO, Margarida Calafate, “Notas sobre ‘Caderno de Memórias Coloniais’”, 26/3/2013 – em linha: http://www.buala.org/pt/a-ler/notas-sobre-caderno-de-memorias-coloniais [acesso 14/9/2014].

RODRIGUES, Ana Salgueiro, “Fantasia? Lusitana? Cinema, História(s de vida) e ética artística em Daniel Blaufuks e João Canijo”, Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário, n.º9, Dezembro 2010, pp.60-79 – em linha: http://www.doc.ubi.pt/09/dossier_rodrigues_ana.pdf

RODRIGUES, Urbano Tavares, "Angola 61: Uma Crónica de Guerra ou a Visibilidade da Última Deriva" – em linha: http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=28296 .

ROSENDO, Catarina, "Lisbon International Show: A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu", Arquivo L+Arte – em linha: http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_06_01_archive.html.

ROSENTHAL, Gisela, "Resistência", *Estilhaço*, Lisboa: Fundação Carmona e Costa/Assírio & Alvim, 2006 – excerto em linha: http://danielbarroca.net/resistencia/

s.n., "Portugal in the Contemporary World", June 24, 2007 – September 16, 2007 – em linha: http://www.si.edu/Exhibitions/Details/Portugal-in-the-Contemporary-World-1134

SCHEFER, Raquel, "Que Farei eu Com Esta Espada? De João César Monteiro (1975). Triturer, digérer et chier la réalité", KIKOKS, Le Blog du GRHED (Groupe de Recherches en Histoire et Esthétique du Cinéma Documentaire), 24 /2/ 2014 - em linha: http://culturevisuelle.org/kinoks/archives/506.

SILVA, Jorge, "Rigor Mortis", 25/10/2012 - em linha: http://almanaquesilva.wordpress.com/category/joao-abel-manta/.

SOUSA, Rocha de, "Contra a morte da inocência", 19/10/2006 – em linha: http://rochasousa02.blogspot.pt/2006/10/contra-morte-da-inocncia.html.

SOUSA, Rocha de, "O guardador de rebanhos", 11/2/2014 – em linha: http://carloscarreiropintor.blogspot.pt [acesso a 22/6/2015].

VAHIA, Liz, "Entrevista – Ângela Ferreira", ArteCapital.Net (revista digital), Maio 2014 – em linha: http://www.artecapital.net/entrevista-167-angela-ferreira

VALE, Paulo Pires do, "Breve Sumário da História do Futuro" – em linha: http://www.vascoaraujo.org/A_Brief_Summary_of_the_History_of_the_Future

WILLS, Denise Kersten, "The Vietnam Memorial's History", *The Washingtonian*, 1/11/2007 – em linha: http://www.washingtonian.com/articles/people/the-vietnam-memorials-history/.

WÜLFFEN, Thomas, "The Archeology of the Reproduction. Comments on the work of Daniel Barroca", *BE#15*, Kunstlerhaus Bethanien – em linha: http://danielbarroca.net/the-archaeology-of-the-reproduction/.

ÁLBUNS E CATÁLOGOS

A História Trágico-Marítima, Lisboa: SNBA / Secção Portuguesa da AICA, 1983.

A Idade da Prata, aut. Mário Cabrita Gil, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

A Mesma Origem Nocturna: Esculturas de Rui Chafes no Jardim Botânico, textos de António Filipe Pimentel, Helena de Freitas e Delfim Sardo, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

AAVV, *Catálogo do Prémio de Artes Plásticas União Latina 1996*, Lisboa: CAMJAP-Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

Africânia – José de Guimarães, Almada: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea, 2006.

Álbum Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Porto: Litografia Nacional, 1934.

Álbum Comemorativo da Viagem Presidencial a Moçambique, S.I.: s.n., 1957.

Albuquerque Mendes: Confesso, coord. Cláudia Gonçalves, Porto: Edições Asa / Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

Alexandra do Carmo: Office/Commercial (cat.), texto de David Barro, Lisboa: Carlos Carvalho Arte Contemporânea, 2008

Alfredo Cunha, Naquele Tempo 1970-1995, Lisboa: Contexto, 1995.

Alguns Aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de Cabo Verde, S.Tomé, Moçambique e Angola e da Visita do Chefe do Estado à União Sul-Africana realizadas em Junho, Julho, Agosto e Setembro de 1939, 2 vols., Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940.

Alguns Aspectos da Viagem Presidencial às Colónias de S.Tomé e Príncipe e Angola realizada nos meses de Julho e Agosto de 1938, 2 vols., Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1939.

Almada, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAM, 1984.

Ana Vidigal, textos de Ruth Rosengarten e Luísa Soares de Oliveira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

Ana Vidigal: Menina Limpa Menina Suja, coord. Patrícia Rosas, texto de Isabel Carlos, Lisboa: CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

Anexo ao Álbum da Viagem Presidencial à África em 1939 – Cortejo Alegórico, Festival Nocturno, Iluminações em Lourenço Marques, Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1940.

Ângela Ferreira – Hard Rain Show, org. Jürgen Bock, Lisboa: Colecção Museu Berardo/Centro Cultural de Belém, 2008.

Ângela Ferreira: Casa. Um Retrato Íntimo da Casa Onde Nasci, texto de João Fernandes, Porto: Fundação de Serralves, 1999.

Ângela Ferreira. Em Sítio Algum / No Place At All, textos de Pedro Lapa e Andrew Renton, Lisboa; Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2003.

Anos 70: Atravessar Fronteiras, textos de Raquel Henriques da Silva, Rita Macedo, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

Augusto Cabrita - Europália 91 Portugal: Um Ponto de Vista Fotográfico, coord. Margarida Lages, textos de Nuno Júdice, S.I.: s.n., s.d [Lisboa: Printer Portuguesa, 1993].

Bartolomeu Cid -Exposição de Gravuras, Lisboa: Galeria Gravura, Dezembro 1967.

Batalha de Sombras – Colecção de Fotografia Portuguesa dos Anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, texto de Emília Tavares, V.F.Xira; Câmara Municipal de Vila Franca de Xira/Museu do Neo-Realismo, 2009.

Batalha pelo Conteúdo: Movimento Neo-Realista Português, coord. David Santos, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2007.

Carla Filipe. Da Cauda à Cabeça (cat.), textos de Stephan Dillemuth, Vít Havránek, Pedro Lapa e Pedro G.Romero, Lisboa: Museu Col.ecção Berardo, 2014.

Carlos Carreiro: como visitar a pintura portuguesa sem esquecer o limpa metais coração, texto de Eurico Gonçalves, Lisboa: Galeria São Mamede, 2002.

Catálogo do I Salão dos Independentes, Lisboa: s.n., 1930.

Catálogo do Prémio de Artes Plásticas União Latina 1996, org. Isabel Carlos, Lisboa: CAMJAP-Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

Corpo Impossível (cat.), co-aut. José Gil, Nuno Crespo *et al*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

Correspondência #3 – Ângela Ferreira + Manuel Santos Maia (folha de sala), Lisboa: ArteContempo, 2011.

Costa Pinheiro – Navegadores, Porto: Galeria Fernando Santos, 2001.

Crónica da Viagem do presidente Américo Thomaz à Guiné e Cabo Verde 1968, coord. Dutra Faria e Artur Pedro Gil, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968.

Daniel Blaufuks - Sob Céus Estranhos. Uma História de Exílio, Lisboa: Tinta-da-China, 2007.

Debret – Vasco Araújo (cat.), texto de Ana Cristina Leite, Lisboa: Museu da Cidade, 2010.

Decálogo do Estado Novo, Lisboa: SPN, 1934.

Diário da Viagem do Presidente Américo Thomaz a Moçambique e Ilha do Príncipe 1964, coord. João Patrício, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1965.

Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas da Guiné e Cabo Verde em 1955, coord. Rodrigues Matias, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1956.

Diário da Viagem Presidencial às Províncias Ultramarinas de S.Tomé e Príncipe e Angola em 1954, coord. Rodrigues Matias, vols. I e II, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1955.

Ernesto de Sousa: Revolution my Body, coord. Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider, Lisboa: Centro Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1998.

Exposição Colonial Portuguesa – Guia Oficial do Visitante, ed. Mário Antunes Leitão e Vittorino Coimbra, Porto: s.n., 1934.

Exposição da Vida e da Arte Portuguesas, Lourenço Marques: Ag. Geral do Ultramar, 1956.

Exposição do Mundo Português: Secção Colonial, [S.l.: s.n.], 1940.

Exposição Geral de Artes Plásticas (I), Lisboa: SNBA, 1946.

Exposição Geral de Artes Plásticas (II), Lisboa: SNBA, 1947.

Exposição Geral de Artes Plásticas (III), Lisboa: SNBA, 1948.

Exposição Geral de Artes Plásticas (IV), Lisboa: SNBA, 1949.

Exposição Geral de Artes Plásticas (IX), Lisboa: SNBA, 1955.

Exposição Geral de Artes Plásticas (V), Lisboa: SNBA, 1950.

Exposição Geral de Artes Plásticas (VI), Lisboa: SNBA, 1951.

Exposição Geral de Artes Plásticas (VII), Lisboa: SNBA, 1953.

Exposição Geral de Artes Plásticas (VIII), Lisboa: SNBA, 1954.

Exposição Geral de Artes Plásticas (X), Lisboa: SNBA, 1956.

Exposição Henriquina, Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D.Henrique, 1960.

Exposition Colonial International de Paris (Section Portugaise) – Catalogue Officiel, s.l.: Commissariat Général du Portugal, 1931.

Figurações / Intervenções, texto de Egídio Álvaro, Lisboa: SNBA, 1980.

Guia da Exposição do Mundo Português, Lisboa: Exposição do Mundo Português, 1940.

Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha, Lisboa: Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.

Guide Officiel Exposition Universelle de Bruxelles, Desclée & Co, 1958.

Ilustração & Literatura Neo-Realista, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2008.

João Abel Manta - Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar, Lisboa: Edições O Jornal, 1978.

João Pedro Vale – Nascido a 5 de Outubro, texto de Pedro Lapa, Lisboa: EDIAC/Tugaland, 2008

João Pedro Vale (cat.), texto de Sandra Vieira Jürgens, Porto: Mimesis, 2005.

Joaquim Rodrigo – Catálogo Raisonée, textos de Pedro Lapa e Maria de Jesús Ávila, Lisboa: MNAC-Museu do Chiado, 1999.

José de Guimarães, Arte Perturbadora, aut. José de Guimarães, Porto: Afrontamento, 2000.

KWY, Paris, 1958-1968, coord. Margarida Acciaiuoli, Lisboa: Centro Cultural de Belém/Assírio & Alvim, 2001.

Le Passeur – Filipa César, ensaios de Pedro Lapa e Colin MacCabe, Lisboa, Ellipse Foundation, 2008.

Leilão de Arte Moderna e Contemporânea – 20 de Abril de 2009, lotes 20 e 21, Lisboa: Cabral Moncada Leilões, 2009.

Lisboa, Cidade Triste e Alegre, aut. Victor Palla e Costa Martins , Lisboa: [ed. autores], 1959.

Livre d'Or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931, Paris: Patronage Officiel du Commissariat General de l'Exposition / Fédération des Anciens Coloniaux - Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931.

Manuel Botelho. Confidencial/Desclassificado II: Ração de Combate, texto de João Pinharanda, Lisboa: Fundação EDP/Museu da Electricidade, 2008.

Manuel Botelho. Madrinha de Guerra, texto de João Pinharanda, Lagos: Centro Cultural de Lagos, 2009.

Maria Lusitano/Produktion#3, texto João Pinharanda, Lund: Lunds Konsthall, 2010.

Mário Novais: Exposição do Mundo Português, 1940, textos de Pedro Tamen *et al*, Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian – Arquivo Serviço de Belas Artes, 1998.

Mundo Português – Imagens de uma Exposição Histórica 1940, Lisboa: Edições SNI, 1956.

Negros, co-aut. Elmano da Cunha e Costa, Carlos Eastermann, Bertrand, s.l., s.d [1941]

Néquim – Nuno de Campos (cat.), org. Miguel Amado, Lisboa: Fundação PLMJ, 2008.

NON ou La Vaine Gloire de Commander – Manoel de Oliveira, AAVV, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1993.

Nuno Barreto/Galeria Imaginária, coord. Fernando António Baptista Pereira, Lisboa: Fundação Oriente, 2006.

O Cortejo Colonial. Descrição e Roteiro, Porto: Comissão Organizadora da I Exposição Colonial Portuguesa, 1934.

O Império Português na 1ª Exposição Colonial Portuguesa, Álbum-Catálogo, Porto: Tipografia Leitão, 1934.

O Padrão dos Descobrimentos – Belém - 1960, Lisboa: Ministério das Obras Públicas/Com. Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império, 1960.

Olímpico (cat.), ed. Carla Filipe, Porto: Salão Olímpico, 2003.

Os Anos 40 na Arte Portuguesa, 6 vols., AAVV, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Outra Vez Não. Eduardo Batarda, textos de João Fernandes, Eduardo Batarda e Mariana Pinto dos Santos, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves/Assírio & Alvim, 2011.

Paula Rego, textos de João Fernandes, Ruth Rosengarten e Marco Livingstone, Porto: Museu de Serralves, 2004.

Paula Rego, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997.

Paula Rego, textos de Helena de Freitas, Yves Bonnefoy, Philippe Dagen e Marco Livingstone, Paris: Foundation Calouste Gulbenkian/Casa das Histórias Paula Rego, 2012.

Pavilhão de Portugal – Exposição Mundial de Lisboa de 1998, Lisboa: Parque Expo'98, 1998.

Perspectiva: Alternativa Zero, coord. João Fernandes e Maria Ramos, Porto: Fundação de Serralves, 1997.

Portugal [Guide du Pavillon du Portugal], s.n.,, s.d.

Portugal 1934, s.l: Edições SPN, 1934.

Portugal em Sevilha: Catálogo da Exposição Cultural da Época dos Descobrimentos, texto de José de Figueiredo, [s.l.:s.n., 1929].

Professores, coord.Ana Gomes da Silva, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2010.

Res Pública: 1910 e 2010 Face a Face, coord. Leonor Nazaré e Rita Lopes Ferreira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

Revista de Imprensa/Presidência do Conselho de Ministros, 6 vols., Lisboa: Comissariado para a XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, [1981-1983].

Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa 1926-1956, Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional, 1956.

Rui Chafes: Durante o Fim, textos de Manuel Castro Caldas e Rui Chafes, Lisboa/Sintra: Assírio & Alvim / Sintra Museu de Arte Moderna, 2000.

Sá Nogueira: Uma Retrospectiva, textos de Raquel Henriques da Silva, Maria de Jesús Ávila, Idalina Conde e Rui Afonso Santos, Lisboa: Museu do Chiado, 1998.

Salomé Lamas: Paraficção (folha de sala), org. João Ribas, Porto: Museu de Serralves, 2015.

Selos das Colónias Portuguesas, Porto/Lisboa: Afinsa, 2008.

Surrealismo em Portugal, 1934-1952, textos de Maria de Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado, Lisboa: Museu do Chiado, 2001.

The Return of the Real: Manuel Santos Maia (cat.), org. David Santos, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-realismo, 2010.

The Return of the Real: Miguel Palma (cat.), org. David Santos, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2009.

The Return of the Real: Paulo Mendes (cat.), texto de David Santos, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2008.

Troca de Olhares/Exchanging Visions, org. Isabel Carlos, Lisboa: Instituto Camões, 2007.

Um Realismo Cosmopolita: O Grupo KWY na Colecção de Serralves, textos de Catarina Rosendo e Suzanne Cotter, Porto: Fundação de Serralves, 2015.

Uma arte do Povo, pelo Povo e para o Povo: neo-realismo e artes plásticas, coord. David Santos, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2007.

Vasco Araújo, texto de John Welchman, Lisboa: ADIAC/Corda Seca, 2007.

Vasco Araújo: Botânica (cat.), texto de Emília Tavares, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, 2015.

ROMANCES E OUTRAS OBRAS DE CARÁCTER LITERÁRIO (selecção)

ABELAIRA, Augusto, *A Cidade das Flores*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1980.

ANTUNES, António Lobo, *As Naus*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

ANTUNES, António Lobo, *D'este viver aqui neste papel descripto. Cartas da Guerra*, org. Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.

ANTUNES, António Lobo, *Os Cus de Judas*, Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BREYNER, Sophia de Mello, *O Nome das Coisas*, Lisboa: Moraes Editores, 1977.

CARDOSO, Dulce Maria, *O Retorno*, Lisboa: Tinta-da-China, 2011.

CARVALHO, Mário de, *Os Alferes*, Lisboa: Caminho, 1989.

CASTRO, Fernanda de, *Ao Fim da Memória*, vol. II (1939-1987), Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2006.

DUARTE, Fausto, *Auá – Novela Negra*, pref. Aquilino Ribeiro, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1934.

FRANÇA, José-Augusto, *Natureza Morta*, Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

GALVÃO, Henrique, *O Velo d'Oiro*, Lisboa: Livraria Popular, 1933 [4ª edição].

INSO, Jaime do, *China*, Lisboa: Museu Marítimo de Macau/Livros do Oriente, 1999.

JORGE, Lídia, *A Costa dos Murmúrios*, Alfragide: Publicações Dom Quixote, 1995.

PESSOA, Fernando, *Pessoa Inédito*, coord. Teresa Rita Lopes, Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

PESSOA, Fernando, *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional*, recolha de textos Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão, Lisboa: Ática, 1979.

PIRES, José Cardoso, *De Profundis, Valsa Lenta*, Lisboa: Dom Quixote, 1997.

REMARQUE, Erich Maria, *Uma Noite em Lisboa*, trad. Luís Coimbra, Parede: Edições Saída de Emergência, 2010 [1962].

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Carta a um Refém*, Lisboa: Grifo, 1995 [Gallimard, 1944].

SOROMENHO, Castro, *Terra Morta*, Lisboa: Arcádia, 1961.

SOUSA, Rocha de, *Angola 61: Uma Crónica de Guerra ou a Visibilidade da Última Deriva*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

VIEIRA, Luandino, *Luuanda*, Lisboa: Caminho, 2008 [17ª edição].

FILMOGRAFIA (selecção)

48 (2009), real. Susana de Sousa Dias.

A Idade Maior (1991), real. Teresa Villaverde.

A Noite Saiu à Rua (1987, curta-metragem de animação), real. Abi Feijó.

A Revolução de Maio (1937), real. António Lopes Ribeiro.

Águas Mil (2009), real. Ivo Ferreira.

Brandos Costumes (estr. 1975), real. Alberto Seixas Santos.

Capitães de Abril (2000), real. Maria de Medeiros.

Chaimite (1953), real. Jorge Brum do Canto.

Fado Lusitano (1995, curta-metragem de animação), real. Abi Feijó.

Fantasia Lusitana (2012), real. João Canijo.

Inferno (1999), real. Joaquim Leitão.

NON ou a Vã Glória de Mandar (1990), real. Manoel de Oliveira.

O Feitiço do Império (1940), real. António Lopes Ribeiro.

Os Demónios de Alcácer-Kibir (1976), real. José Fonseca e Costa.

Que Farei eu com esta Espada? (1976), real. João César Monteiro.

Tabu (2012), real. Miguel Gomes.

Terra de Ninguém (2012), real. Salomé Lamas.

Um Adeus Português (1986), real. João Botelho.

BASES DE DADOS, REPOSITÓRIOS E WEBSITES (selecção)

Arquivo Científico Tropical / Repositório Digital - http://actd.iict.pt

Arquivo Pessoa - http://arquivopessoa.net

Assembleia da República / Debates Parlamentares - http://debates.parlamento.pt

Blog de Alexandre Pomar - http://alexandrepomar.typepad.com

Blog de Jorge Silva - http://almanaquesilva.wordpress.com

Blog de Manuel Santos Maia - http://manuelsantosmaia-alheava.blogspot.pt

Blog Literatura Colonial Portuguesa - http://literaturacolonialportuguesa.blogs.sapo.pt

Casa Comum/Fundação Mário Soares - http://CasaComum.org

Centro Virtual Camões - http://cvc.instituto-camoes.pt

Cinema Português / Univ.Beira Interior - http://www.cinept.ubi.pt/pt/

Depósito de Dissertações e Teses Digitais - http://dited.bn.pt

Europália Arts Festival – http://europalia.eu

Hemeroteca Digital - http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt

Liga dos Combatentes - http://www.ligacombatentes.org.pt/

Os Filhos da Guerra Colonial: Pós-Memória e Representações - http://www.ces.uc.pt/projectos/

Portal das Memórias de África e do Oriente - http://memoria-africa.ua.pt

Presidência da República - www.presidencia.pt

Repositório Digital da Universidade de Lisboa - http://repositório.ul.pt

Repositório Digital IUL-ISCTE - http://repositorio-iul.iscte.pt

Sapo / Especial Guerra Colonial - http://noticias.sapo.pt/especial/guerra_colonial/

Veteranos da Guerra do Ultramar - http://ultramar.terraweb.biz/

ARQUIVOS E BIBLIOTECAS (consulta de fontes manuscritas e impressas)

Arquivo da Administração do Porto de Lisboa

Arquivo da Fundação António Quadros

Arquivo DGEMN-Instituto da Habilitação e Reabilitação Urbana.

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

Biblioteca Mário Sottomayor Cardia – FCSH/UNL

Biblioteca Municipal de Lisboa – Palácio Galveias

Biblioteca Nacional de Portugal

Casa da Achada – Centro Mário Dionísio

Cinemateca Portuguesa

Museu Nacional de Arte Antiga

Sociedade de Geografia de Lisboa

Sociedade Nacional de Belas Artes

LEGISLAÇÃO

Acto Colonial, Decreto n.º 18.570 de 8 de Julho de 1930.

Constituição Política da República Portuguesa, de 2 de Abril de 1976.

Constituição Política da República Portuguesa, de 21 de Agosto de 1911.

Constituição Política da República Portuguesa, de 22 de Fevereiro de 1933.

Convenção anti-esclavagista de Saint-Germain-en-Laye, Setembro de 1919.

Decreto n.º 12.485, de 13 de Outubro de 1926.

Decreto n.º 17 717, de 6 de Dezembro de 1929.

Decreto n.º 18.475 de 17 de Junho de 1930.

Decreto n.º 21.001, de 14 de Março de 1932.

Decreto n.º 22.783, de 29 de Junho de 1933.

Decreto n.º 22.987, de 28 de Agosto de 1933.

Decreto n.º 27.423, de 30 de Dezembro de 1936.

Decreto n.º 9944, de 29 de Julho de 1924.

Decreto nº 27. 269, de 24 de Novembro de 1936.

Decreto Régio de 25 de Janeiro de 1906.

Decreto-Lei n.º 169/75, de 31 de Março de 1975.

Decreto-Lei n.º 23 054, de 25 de Setembro de 1933.

Decreto-Lei n.º 23.228, de 15 de Novembro de 1933.

Decreto-Lei n.º 23.229, de 15 de Dezembro de 1933.

Decreto-Lei n.º 26.539, de 23 de Abril de 1936.

Decreto-Lei n.º 26.739, de 27 de Junho de 1936.

Decreto-lei n.º 30.374, de 10 de Abril de 1940.

Decreto-Lei n.º 33.545, de 23 Fevereiro de 1944.

Decreto-Lei n.º 332-A/89 de 27 de Setembro de 1989.

Decreto-Lei n.º 34.133, de 24 Novembro de 1944.

Decreto-Lei n.º 34.173, de 6 de Dezembro de 1944.

Decreto-Lei n.º 35.395, de 26 Dezembro de 1945.

Decreto-Lei n.º 38.727, de 23 Abril de 1952.

Decreto-Lei n.º 391/86, de 22 de Novembro de 1986.

Decreto-Lei n.º 41.517, de 3 de Fevereiro de 1958.

Decreto-Lei n.º 42.837, de 9 de Fevereiro 1960.

Decreto-Lei n.º 46.254, de 19 de Junho de 1965.

Decreto-Lei nº 208/78, de 27 de Julho de 1978.

Deliberação Camarária (Câmara Municipal de Lisboa), de 6 de Julho de 1933.

Deliberação Camarária (Câmara Municipal do Porto), de 30 de Dezembro de 1937.

Despachos do Ministério dos Negócios Estrangeiros-Gabinete do Ministro, *Diário da República*, n.º 182, II Série, 8/8/1980.

Diploma Legislativo Colonial Nº 43, de 30 Setembro de 1924.

Edital Municipal (Câmara Municipal de Lisboa), de 19 de Junho de 1933.

Lei n.º 16-A/2002, de 31 de Maio de 2002.

Lei n.º 2.027, de 18 de Fevereiro de 1948.

Lei n.º 39/83, de 2 de Dezembro de 1983.

Orçamento Geral e Proposta de Lei das receitas e despesas ordinárias e extraordinárias do Estado na Metrópole para o ano económico de 1926-1927.

Pacto da Sociedade das Nações, 1919.

Parecer do Conselho Superior das Colónias, publicado juntamente com o Acto Colonial (Decreto n.º 18.570 de 8 de Julho *1930*).

Portaria n.º 13593, de 5 Julho de 1951.

Portaria n.º 17.601, de 20 de Fevereiro de 1960.

Portaria n.º 18.539, de 17 de Junho de 1961 .

Portaria n.º 18.545, de 23 de Junho de 1961.

Portaria n.º 23.315, de 17 de Abril de 1968.

Portaria n.º 4565, de 9 Janeiro de 1926.

Portaria n.º 8.098, de 6 de Maio de 1935.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abel, Ventura, 356
Abelaira, Augusto, 263, 538
Abercrombie, Stanley, 356
Abramov, Y., 234
Abreu, Augusto Cancela de, 257
Abreu, José Guilherme, 249, 376, 377, 381, 508, 510
Abreu, Maria Filomena C., 45, 508
Abreu, Mário Sampaio de, 125
Acciaiuoli, Margarida, 7, 36, 37, 38, 41, 49, 71, 73, 78, 79, 82, 93, 94, 103, 149, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 188, 195, 197, 198, 199, 200, 217, 232, 254, 259, 261, 275, 276, 281, 289, 433, 435, 489, 490, 498, 501, 503, 507, 508, 535
Acconci, Vito, 304
Aço, Rui, 353
Afonso de Portugal, Príncipe (D.), 335, 337
Afonso Henriques (D.), 30, 31, 169, 176, 185, 281
Afonso IV (D.), 186
Afonso V (D.), 105, 181, 335
Afonso VI (D.), 438
Afonso, José, 284, 340
Afonso, Nadir, 225, 228
Afonso, Sarah, 52, 160, 184, 308
Afonso, Simonetta Luz, 391, 392, 498
Agamben, Giorgio, 8, 299, 325, 406, 487, 498
Ageron, Charles-Robert, 119, 120, 127, 128, 498
Agostinho, Artur, 221
Aguiar, Dimas de, 159
Aguiar, João, 209
Aguiar, Maria José, 308
Alarcão, Branca de, 141
Albino, Teresa, 15, 493
Albuquerque, Afonso de, 112, 124, 137, 139, 145, 159, 160, 166, 324, 344, 416
Albuquerque, Ernesto de, 80
Albuquerque, Joaquim Mouzinho de, 16, 41, 47, 53, 137, 139, 217, 218, 422, 526
Albuquerque, Luís de, 345
Aldemira, Varela, 105, 257
Alegre, Manuel, 283, 284
Alexandre, Regina, 309
Alexandre, Valentim, 13, 14, 17, 19, 20, 21, 203, 498, 510
Alge, Barbara, 152, 508
Allen, Woody, 317
Almeida, Américo Chaves de, 34
Almeida, António Victorino d', 321
Almeida, Bernardo Pinto de, 280, 281, 365, 367, 414, 415, 416, 490, 498, 499, 514
Almeida, David de, 353
Almeida, Duarte de, 335
Almeida, Francisco de, 324
Almeida, Helena, 308, 364
Almeida, João Antero de, 380
Almeida, João Bento d', 309
Almeida, João Charters de, 175, 366
Almeida, João de, 34, 116
Almeida, Joaquim Bento d', 274
Almeida, José Simões de, 31, 217
Almeida, Leopoldo de, 176, 185, 186, 233, 241, 249
Almeida, Miguel Vale de, 400, 499
Almeida, Moreira de, 163
Almeida, Pascoal de, 66
Almeida, Patrícia Bento d', 209, 508
Almeida, Pedro Vieira de, 347, 519, 528
Almeida, Santos de, 239, 241
Almeida, Saúl de, 190
Alphen, Ernst van, 458, 460, 465, 487
Alvão, Domingos, 95, 97, 140, 167
Álvaro, Egídio, 307, 308, 309, 310, 490, 499, 516, 535
Alves, Carlos, 102
Alves, Clara Ferreira, 342, 344, 348
Alves, Cristina, 440, 499

Alves, Dario, 299, 309
Alves, Isabel, 306
Alves, Júlio, 423
Alves, Luís de Meneses, 159
Alves, Margarida Brito, 490
Alves, Maximiano, 125, 159, 161
Alves, Vera Marques, 187, 528
Alvess, Manuel, 309
Amado, Jorge, 304
Amado, Leopoldo, 52
Amado, Miguel, 468, 536
Amaral, Diogo Freitas do, 341
Amaral, Fernando Pinto do, 283, 519
Amaral, Francisco Keil do, 126, 166, 214, 274, 527
Amarante, Estêvão, 87, 137
Ameal, João, 31, 34, 148, 196
Amélia (D.), 126
Américo, Mário, 353
Amor, Manuel Antunes, 81, 191, 490
Amorim, António, 137
Amorim, Cláudia, 326, 510
Amorim, João Eugénio de, 171
Anahory, Eduardo, 195, 240
Anchieta, padre, 137
Anderson, Benedict, 1, 2, 487
Andrade, Carlos Rebelo de, 103
Andrade, Eugénio de, 270, 276, 340
Andrade, Freire de, 137
Andrade, Guilherme Rebelo de, 103, 126
Andre, Carl, 431
André, Paula, 418, 510
Annunzio, Gabriele D', 152
Antão, Nelson Moreira, 60, 510
Antoni, Janine, 450
António (Santo), 161
António, Lauro, 320
António, Lino, 74, 106, 125, 160, 167, 184
Antunes, António Lobo, 312, 314, 322, 323, 324, 325, 326, 333, 418, 451, 459, 499, 506, 538
Antunes, Joana Lobo, 451, 459, 499, 538
Antunes, Maria J. Lobo, 451, 459, 499, 538
Appadurai, Arjun, 479, 487
Aragão, Francisco, 54
Aragon, Louis, 127
Araújo, António, 332, 333
Araújo, Filipe, 445
Araújo, Roberto, 161, 163, 184, 190, 195, 240, 246
Araújo, Vasco, 193, 411, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 507, 534, 538
Archer, Maria, 45, 53
Areal, António, 307, 308
Arena, Giovanni, 185, 205, 510
Arenas, Fernando, 285
Arendt, Hannah, 444
Assac, Jacques Ploncard d', 1, 490
Assmann, Jan, 404, 405, 499
Aswin, Ruth, 137
Augé, Marc, 433, 490
Augel, Moema Parente, 55, 490
August, Bille, 425
Aurélio, José, 298
Avedon, Richard, 275
Ávila, Maria de Jesús, 272, 282, 283, 298, 499, 535, 537
Ayres, António, 61
Ayres, Cristóvão, 163
Ayres, Frederico, 225, 233
Ayres, João, 225, 233
Azaña, Manuel, 155, 304
Azevedo, Alves de, 85, 519
Azevedo, António, 167
Azevedo, Armando, 299, 309
Azevedo, Cândido do Carmo, 81
Azevedo, Fernando de, 237, 268, 353
Azevedo, Guilhermina de, 53

B

Babo, Maria Augusta, 217, 275, 289, 433, 435, 489, 503, 507
Badger, Gerry, 94, 275
Baecque, Antoine de, 337, 499
Baião, António, 107
Baker, Josephine, 64, 65, 496
Balla, Giacomo, 147
Baltazar, Maria João, 247, 528

Bancel, Nicolas, 119, 128, 514
Bandarra, Gonçalo Anes, 438
Bandeira, Miguel, 196, 512
Bandeira, Sá da, 137
Baptista, Alçada, 251, 282
Baptista, César Moreira, 222, 239
Baptista, Manuel, 283
Barão, Ana Luísa, 307, 310, 499
Barata, Martins, 106, 186, 196
Barbosa, Ricardo Corrêa, 311
Barbosa, Tamagnini, 76, 102
Barco, Diego Iturriaga, 394
Barradas, Acácio, 345, 348, 519
Barradas, Jorge, 70, 72, 73, 74, 75, 84, 106, 125, 141, 167, 168, 197, 501, 517
Barreira, Carlos, 308
Barreira, João, 107
Barreiros, Eduardo, 458, 490
Barreiros, Luís, 458, 490
Barreto, António, 349, 350, 362, 402, 464, 490, 519
Barreto, Bissaya, 141, 196
Barreto, Eduardo Salvação, 227
Barreto, José, 35, 510
Barreto, Mello, 101
Barreto, Nuno, 400, 401, 536
Barrias, José, 356
Barro, David, 470, 499, 532
Barroca, Daniel, 461, 462, 463, 464, 465, 529, 530, 531
Barros, Augusto, 309
Barros, Eurico de, 433, 519
Barros, João de, 53
Barros, José da Silva, 165
Barros, Leitão de, 82, 94, 95, 106, 126, 153, 186, 218, 479, 482, 520
Barros, Victor, 222, 490
Barroso, Marta, 303, 519
Barthes, Roland, 8, 29, 88, 107, 443, 459, 487, 499
Basili, Mauricio, 135
Bastide, Roger, 263, 264
Bastos, José da Silva, 169
Bastos, José Gomes, 226
Bastos, Manuel, 445
Bastos, Maria Luísa, 246
Bastos, Ruy Calçada, 226, 233
Batalha, Fernando, 171
Batarda, Eduardo, 301, 302, 303, 304, 314, 317, 353, 501, 505, 507, 536
Baussant, Michèle, 379, 499
Bayer, Herbert, 94
Beaton, Cecil, 275
Bebiano, Bacelar, 101
Beckmann, Max, 303
Belard, Francisco, 346, 519
Belasco, David, 436
Bello, Mendes, 104
Belo, João, 18, 21
Belo, Ruy, 251
Benjamin, Walter, 8, 88, 487, 499
Benoit, Francine, 245
Benoliel, Joshua, 95, 113, 364
Bensaúde, joaquim, 100
Bensaúde, Ricardo, 161
Bergman, Ingmar, 317
Bermudes, Adães, 100
Bernaschina, Paulo, 82, 505
Bertholo, René, 232, 308
Bertolucci, Bernardo, 317
Bethencourt, Francisco, 4, 13, 39, 41, 171, 291, 293, 294, 327, 360, 409, 410, 415, 417, 482, 483, 485, 487, 500, 502, 505
Bettencourt, Albuquerque, 161
Bettencourt, Henrique, 167
Bettencourt, João, 342, 348
Beuys, Joseph, 305
Bhabha, Homi K., 428, 490, 500
Biberstein, Michael, 365
Bierce, Ambrose, 301
Bieri, Peter, 425
Blanchard, Pascal, 119, 128, 402, 490, 514
Blaufuks, Daniel, 364, 475, 476, 478, 522, 530, 534
Bobone, Octávio, 95
Boccione, Umberto, 304
Bock, Jürgen, 430, 533
Böcklin, Arnold, 302

Boden, Pamela, 268
Bodenstein, F., 185, 205, 510
Bois, Yves-Alain, 311, 487
Bonifácio, João, 474, 519
Bonnefoy, Yves, 411, 536
Boretski, A., 234
Borges, Vasco, 163
Bosch, Hieronymus, 416
Botas, Mário, 353
Botelho, Carlos, 124, 167, 184, 240, 358
Botelho, João, 319, 321, 322, 425, 540
Botelho, Manuel, 5, 446, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 465, 471, 484, 505, 535
Botelho, Teixeira, 159
Botequilha, Henrique, 519
Botequilha. Henrique, 294
Botto, António, 276
Bourgeois, Louise, 450
Boxer, Charles R., 291, 342, 490
Braga, Avelino, 274
Braga, Maria Ondina, 419, 500
Braga, Teófilo, 39
Bragança, José V. de, 32, 500
Bragança, Nuno de, 251
Branco, Camilo Castelo, 335
Branco, Cassiano, 196, 197, 431
Branco, Domingos Soares, 249
Branco, Fernando, 115, 117, 119, 122, 526
Branco, João de Freitas, 241
Branco, José Mário, 339, 422
Branco, Luís de Freitas, 107
Branco, Miguel, 365
Brandão, Alípio, 190, 227, 233
Brandão, Fiama Hasse Pais, 283
Brandão, José, 331
Brandão, Pedro, 381
Brandão, Raul, 20
Brassaï, 275
Braudel, Fernand, 337
Bravo, Manuela, 396
Brazão, Eduardo, 239, 243, 500
Brée, Álvaro de, 175
Breton, André, 127
Breyner, Gonçalo de Melo, 190, 192, 193
Breyner, Sophia de Mello, 251, 283, 292, 538
Briand, Aristide, 115
Brison, Isabel, 485
Brito, Bernardo Gomes de, 319
Brito, Casimiro de, 283
Brito, J.M. Brandão de, 21, 24, 46, 100, 292, 487
Brito, João de, 31
Brito, Miguel Fialho de, 74
Brochado, Costa, 244
Bronze, António, 226
Brookshaw, David, 419, 500
Brown, Adam D., 402, 403, 447, 449, 454, 457, 511, 514
Brugioni, Elena, 407, 504
Bruno, Armando, 141
Buchloh, Benjamin, 168, 311, 487, 500
Buckiet, Melvin Jules, 326
Buigas, Carlos, 181
Burmester, Alexandre, 390
Burmester, Gerardo, 353, 354, 365
Bustorff, Maria João, 357

C

Cabanas, Carla, 484
Cabral, Alexandre, 270
Cabral, Amílcar, 201, 304, 348, 463, 484
Cabral, Augusto, 225
Cabral, Gonçalo, 85
Cabral, Jorge, 339
Cabral, Manuel Villaverde, 392, 500
Cabral, Pedro Álvares, 166, 322, 323, 359, 375, 410, 416
Cabral, Pedro Caldeira, 331
Cabral, Sacadura, 41, 80, 99, 185, 477
Cabral, Vasco, 202, 348
Cabrilho, João Rodrigues, 174
Cabrita, Augusto, 274, 366, 533
Caetano, Marcelo, 12, 28, 34, 85, 216, 291, 336, 425, 471
Cahen, Michel, 296, 398, 500
Calado, Jorge, 364
Calapez, Pedro, 356
Calatrava, Santiago, 387

Caldas, Manuel Castro, 365, 395, 537
Caldas, Sousa, 108, 137, 141, 144, 233
Calém, António, 133, 134, 142
Calhau, Fernando, 287, 355
Calle, Mónica, 314
Calvet, Carlos, 274, 353, 364
Calvino, Italo, 304, 326
Camacho, Brito, 52, 53, 54, 55
Câmara, Filomeno da, 22, 60, 72
Câmara, Tomás Leal da, 125, 141
Camarinha, Guilherme, 167, 228
Camões, Luís Vaz de, 26, 30, 41, 53, 58, 104, 111, 139, 144, 147, 166, 185, 301, 323, 324, 334, 335, 349, 353, 390, 394, 413
Campana, Ermindo, 147, 514
Campino, António, 219, 227, 228
Campira, Vasco, 225, 233
Campos, Agostinho de, 31, 100, 130, 519
Campos, Alexandra, 482, 519
Campos, José Torres, 389
Campos, Luís de, 87
Campos, Nuno de, 468, 469, 536
Campos, Raúl, 190
Canavarro, Pedro, 342, 345, 348, 519
Canavilhas, Gabriela, 357
Candeias, Ana Filipa, 299, 500, 533
Canelas, Álvaro, 71, 227
Canijo, João, 478, 479, 530, 539
Cantinho, Manuela, 205, 206, 510
Canto, Jorge Brum do, 217, 320, 539
Canto, Violante do, 263
Cão, Diogo, 111, 124, 138, 148, 169, 217, 219, 244, 323
Capelo, Hermenegildo Brito, 15, 53, 69, 70, 112, 491
Caraça, Bento de Jesus, 242
Cardia, Mário Sottomayor, 251
Cardina, Miguel, 291, 510
Cardoso, Alberto, 274
Cardoso, Carlos, 434
Cardoso, Dulce Maria, 473, 474, 538
Cardoso, João Sousa, 414, 500
Cardoso, Margarida, 314, 445
Cardoso, Maria A. de Mesquita, 161
Cardoso, Mário, 141
Cardoso, Norberto Vale, 445
Cardoso, Rui, 234, 491
Cargaleiro, Manuel, 233
Carlos V, 156
Carlos, Frei, 126
Carlos, Isabel, 430, 431, 500, 532, 533, 537
Carlu, Jacques, 208
Carmo, Alexandra do, 469, 470, 499, 532
Carmo, Carlos do, 320
Carmo, Garizo do, 226
Carmo, Mário do, 233
Carmona, Óscar, 35, 37, 45, 48, 86, 87, 90, 91, 94, 95, 100, 101, 104, 117, 135, 141, 142, 144, 150, 151, 159, 167, 169, 170, 171, 176, 184, 185, 194, 197, 203, 211, 215, 220, 478
Carneiro, Alberto, 365, 367
Carneiro, António, 108
Carneiro, Sá, 308
Carqueja, Bento, 34
Carreira, João, 103, 376
Carreiro, Carlos, 299, 309, 353, 354, 416, 417, 528, 533
Carrilho, Manuel Maria, 357
Carrisso, Luís Wittnich, 82, 141
Cartier-Bresson, Henri, 275
Carvalhais, Stuart, 169
Carvalho, Alberto Ponce de, 180
Carvalho, Alfredo Le Mattre de, 247
Carvalho, Francisco Guedes de, 380
Carvalho, Jaime de, 163
Carvalho, José, 333
Carvalho, José de, 356
Carvalho, José Luís Brandão de, 141
Carvalho, José Rentes de, 484
Carvalho, Lima de, 289
Carvalho, Luiz, 297
Carvalho, Mário de, 423, 538
Carvalho, Paula Torres de, 344, 515
Carvalho, Paulo de, 221
Carvalho, Rita, 56, 500
Carvalho, Rodrigo Guedes de, 445
Carvalho, Rosa, 365
Carvalho, Silva, 216

Carvalho, Simões de, 214, 216
Casimiro, Augusto, 20, 53, 55, 56
Casqueiro, Pedro, 365
Cassavetes, John, 317
Castello-Lopes, Gérard, 274
Castelo, Cláudia, 91, 92, 161, 212, 213, 491, 501
Castilho, João, 273
Castrim, Mário, 301
Castro, Adelino Lyon de, 274
Castro, Alberto Ponce de, 137, 138
Castro, Augusto de, 113, 154, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 491
Castro, Baltazar da Silva, 258
Castro, Fernanda de, 52, 53, 256, 257, 538
Castro, Fernão Pacheco de, 348, 349, 519
Castro, Ferreira de, 53, 75, 242
Castro, Fidel, 303
Castro, Francisco de Mello e, 249
Castro, Lourdes, 232, 277, 283, 451
Castro, Luís Vieira de, 187
Castro, Machado de, 371
Castro, Manuel Silveira e, 103, 104, 114, 117, 118, 122, 124, 126, 134, 183, 257, 525
Castro, Maria João, 73, 501
Castro, Silveira e, 501
Castro, Vera, 356
Catroga, Fernando, 360
Cayolla, Júlio, 158, 159, 160, 165, 183, 184
Celant, Germano, 355
Céline, Louis-Ferdinand, 326
Cerdeira, Teresa Cristina, 420
Cerejeira, António, 37, 45, 61, 176, 187, 249
Cértima, António de, 284
Cesaire, Aimé, 201, 229, 272
César, Amândio, 221
César, Filipa, 470, 483, 484, 535
César, Oldemiro, 103, 105, 113, 519
Cesariny, Mário, 268, 272
Chacon, Vamireh, 32, 155, 491
Chafes, Rui, 365, 367, 395, 532, 537
Chagas, Frederico Pinheiro, 274
Chamber, Ian, 407, 487, 502
Chamberlain, Austen, 38, 152
Chamberlain, Houston Stewart, 39
Chamberlain, Joseph, 120
Char, René, 127
Chaudhuri, Kirti, 4, 13, 41, 171, 291, 293, 294, 327, 417, 485, 487, 500, 502, 505
Chaves, Jorge Ferreira, 273, 274
Chaves, Jorge Matos, 240
Chaves, Luís, 206
Chaves, Raul Ferreira, 125
Chaves, Rita, 285
Chermayeff, Peter, 390
Chilcote, Ronald H., 130, 491
Chimulkar, R., 233
Chissano, Joaquim, 202, 374
Cid, Pedro, 236
Cidade, Hernâni, 241
Cienfuegos, Camilo, 303
Cinatti, Ruy, 85, 213, 284
Cintra, Luís Miguel, 334, 422
Coelho, Alexandra Prado, 420, 519
Coelho, Carlos, 73
Coelho, Fernando Pinto, 299, 309
Coelho, Manuel Dias, 332, 519
Coelho, Monteiro, 374
Coelho, Pereira, 137
Coelho, Ruy, 153
Coelho, Sanches, 126
Coelho, Teresa Dias, 298
Coimbra, Vittorino, 138, 534
Colaço, Amélia Rey, 137, 144, 153
Colaço, Jorge, 100, 106
Colin, Paul, 153
Collin-Thiébaut, Gérard, 378
Colombo, Cristóvão, 101, 174, 186, 361, 368, 369, 370, 373, 386
Coman, Alin, 402, 403, 447, 449, 454, 457, 501, 511, 514
Comte, Augusto, 39
Conde, Idalina, 282, 499, 537
Constant, Daniel, 227
Contreiras, Aníbal, 85, 144
Cordeiro, Luciano, 15
Correa, Natividade, 309
Correia, António Emílio, 218
Correia, António Mendes, 39, 212

Correia, António Peixoto, 219
Correia, Armando, 138, 180
Correia, João Freire, 80
Correia, Joaquim, 377
Correia, Joaquim Alves, 31
Correia, Manuel, 274
Correia, Martins, 184, 233
Correia, Maximino, 82
Correia, Mendes, 241
Correia, Pacheco, 220
Correia, Pinheiro, 95
Corte-Real, Miguel, 124
Cortesão, Armando Zuzarte, 20, 51, 52, 54, 82, 110, 111, 112, 113, 114, 128, 244, 491
Cortesão, Jaime, 20, 100, 113
Corvo, Andrade, 137
Cossío, Francisco, 170
Costa, Afonso, 18
Costa, Alda, 225, 226, 273, 491, 529
Costa, Alexandre Alves, 356
Costa, António da, 106, 124, 167, 169, 217
Costa, António Firmino da, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 496
Costa, Augusto da, 33, 34, 35, 36, 491
Costa, Beatriz, 103
Costa, Correia da, 520
Costa, Daciano da, 245, 247
Costa, Elmano da Cunha e, 61, 78, 91, 92, 93, 190, 501, 536
Costa, Ferreira da, 55, 218, 229, 270
Costa, Filipe, 317, 491
Costa, Firmino Marques da, 86, 90, 91, 170, 221
Costa, Gomes da, 124, 137, 180
Costa, Joana Baptista, 307, 529
Costa, João Bénard da, 251, 317, 318, 335, 336, 337, 491, 501
Costa, João Martins da, 78
Costa, João Paulo Oliveira e, 16
Costa, José Fonseca e, 318, 320, 424, 539
Costa, José Manuel da, 239
Costa, Luís Filipe, 321, 423
Costa, Luís Sousa, 251
Costa, Manuel Gomes da, 20, 46
Costa, Noronha da, 306, 353
Costa, Nuno Silva, 142, 146, 196, 491, 511, 529
Costa, Pedro, 368
Costa, R., 516
Costa, Vasco Vieira da, 171
Costa-Gavras, Constantin, 317
Cotrim, João Paulo, 300, 520
Cotrim, João Pedro, 38, 508
Cotter, Suzanne, 232, 537
Couceiro, Henrique Paiva, 16, 32, 34, 137, 217
Coutinho, Albano Portocarrero de Almeida, 257
Coutinho, Azevedo, 34
Coutinho, Fernando Pereira, 221
Coutinho, Gago, 41, 80, 99, 104, 112, 159, 185, 304, 477
Coutinho, Isabel, 421, 520
Couto, João, 107, 165, 254, 257, 258, 260
Couto, Maria de F. Morethy, 207, 511
Coward, Noël, 262
Cramez, Jorge, 422
Craveirinha, José, 285, 502
Cravinho, João, 251
Crawford, Amy, 368, 529
Crespo, Nuno, 533
Crevel, René, 127
Crockaert, Paul, 187
Croft, José Pedro, 365
Cruz, Cristiano, 70, 73
Cruz, Gastão, 283
Cruz, José de Freitas, 410
Cruz, José de Matos, 79, 80, 81, 87, 316, 317, 318, 320, 321, 339, 491, 515, 529
Cruz, Manuel, 184
Cruz, Manuel Braga da, 27, 94, 511
Cruz, Maria A. Lima, 153
Cruz, Pedro, 227
Cruz, Regino, 390
Cruzeiro, Manuela, 288, 496
Cuadrado, Perfecto E., 272, 537
Cunha, Alfredo, 293, 297, 417, 471, 485, 532
Cunha, Amadeu, 65, 68, 159, 516
Cunha, António Cardoso e, 389
Cunha, Augusto, 48, 147, 148, 149, 516
Cunha, Fernando, 331
Cunha, Ferreira da, 95

Cunha, Manuel Barão da, 284
Cunha, Paulo Carvalho, 273
Cunha, Paulo Veríssimo, 207
Cunha, Rosalina da Silva, 342
Cunha, Tristão da, 62
Cunhal, Álvaro, 183, 250, 424
Curti, Lidia, 407, 487, 502
Curto, Diogo Ramada, 360
Cutileiro, João, 245, 287, 288, 353
Cutileiro, José, 247
Cuyvers, Luc, 388

D

Dabholkar, R., 233
Dacosta, António, 268
Dagen, Philippe, 411, 536
Daldanise, Nicoleta, 462, 529
Dantas, Júlio, 183, 187
Darnton, John, 358, 520
Darwin, Charles, 39
David, Émile, 133
Davis, Oliver, 3
Day, Beth, 253
Debret, Jean-Baptiste, 437, 438
Delabarre, Edmund Burke, 124
Delacroix, Eugène, 75, 299
Delanoe, Bertrand, 379
Delfín, Martin, 294, 520
Delgado, Humberto, 44, 214, 240, 250, 252, 253, 277
Denuit, Desiré, 170
Derrida, Jacques, 427, 444, 501
Devos, Rika, 235, 501
Dias, Adalberto, 356
Dias, Bartolomeu, 359, 373
Dias, Bruno Peixe, 299, 498
Dias, Carlos Afonso, 274
Dias, Cristina, 421
Dias, Fausto Bordallo, 331, 340
Dias, Gastão Sousa, 52, 159
Dias, Jill, 66, 516
Dias, Jorge, 209, 212
Dias, Manuel Graça, 356, 370, 371, 517
Dias, Margot, 209
Dias, Rosa, 418, 504
Dias, Susana de Sousa, 466, 467, 468, 512, 539
Dickinson, Emily, 454
Dillemuth, Stephan, 471, 533
Dinis (D.), 32
Dinis, Salazar, 95, 126
Dionísio, Mário, 237, 251, 264
Dixo, João, 299, 307, 309
Döblin, Alfred, 475, 478
Dodeigne, Eugène, 378
Doisneau, Robert, 275
Domingos, Nuno, 473, 529
Domingues, António, 268
Dorfles, Gillo, 413
Dornelas, Afonso, 185
Doubov, V., 234
Douglas, Louis, 64
Doumer, Paul, 115
Dourado, Cipriano, 270
Dreyer, Carl, 275
Duarte (D.), 246
Duarte, Agostinho, 287
Duarte, António, 161, 167, 184, 217, 233, 240, 247
Duarte, António Júlio, 364
Duarte, Fausto, 61, 62, 63, 64, 285, 508, 525, 538
Duarte, Filipe, 314
Duarte, Gonçalo, 232, 353
Duarte, Luís Rosa, 221
Duarte, Marco D. Carrola, 207
Duarte, Teófilo, 216
Dubech, Lucien, 167
Duchamp, Marcel, 305
Dulles, John Foster, 303
Dyke, Woodbridge Strong van, 83
Dylan, Bob, 291, 434

E

Eanes, António Ramalho, 328, 339, 342, 343, 358
Eastermann, Carlos, 91, 536
Eça, Pereira d', 137
Eduardo VIII (Príncipe de Gales), 136

Eduardo, Mário, 141
Eisenman, Peter, 356
Eisenstadt, Alfred, 275
Eisenstadt, Schmuel, 486, 487
Eisenstein, Sergei, 94, 317
El Greco, 401
Elias, Helena, 181, 208, 511
Elkins, James, 406
Ell, Astrid, 404, 487, 499
Elouard, Paul, 127
Eloy, Mário, 160, 308
Emílio, Rodrigo, 284
Emin, Tracey, 451
Enders, Armelle, 212, 501
Enes, António, 16, 36, 53, 137
Escada, José, 251, 282
Escobar, Pêro, 217, 485
Estêvão, Elias, 225
Estevão, Jacob, 225
Esteves, Vicente Joaquim, 125
Eufémia, Catarina, 304

F

Fabergé, Peter Carl, 437, 438
Faenza, Roberto, 425
Fajardo, Paulo César, 445
Falcão, Vítor, 154
Fanon, Frantz, 201, 405, 406, 435, 491
Faria, António, 272, 317, 319, 320
Faria, Dutra, 219, 220, 221, 533
Faria, Estrela, 160, 167, 184, 226
Faria, Nuno, 413, 462, 529
Faria, Paulo Bandeira, 445
Farinha, Fernando, 304
Farinha, Luís, 130, 515
Farrère, Claude, 54
Faulkner, William, 326
Faustino, Francisco, 333
Fazenda, Rosa, 353
Feijó, Abi, 424, 539
Fellini, Federico, 275, 317
Féria, Lourdes, 332, 520
Fernandes, J.Santa-Rita, 356
Fernandes, João, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 309, 411, 430, 501, 502, 533, 536, 537
Fernandes, José Lobo, 226
Fernandes, José Manuel, 171, 216, 356, 502, 512
Fernandes, Luís, 167
Fernandes, Moisés da Silva, 294
Fernandes, Vasco da Gama, 242, 520
Fernandez, Sérgio, 356
Fernando II (D.), 335, 398
Ferrand, Teresa, 309
Ferrão, Hugo, 412, 511
Ferraz, Ivens, 21, 116
Ferreira, Ana Paula, 338, 409, 415, 419, 495, 500, 503, 504
Ferreira, Ângela, 395, 396, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 439, 501, 503, 515, 530, 531, 533
Ferreira, António, 445
Ferreira, António Mega, 385, 386, 387, 388, 389, 516, 517
Ferreira, Armando, 198
Ferreira, Beatriz, 221
Ferreira, Claudino, 362
Ferreira, Claudino Cristóvão, 359, 360, 384, 387, 388, 389, 390, 396, 398, 508
Ferreira, David O. R., 18, 513
Ferreira, Emília, 414
Ferreira, Eurico, 218
Ferreira, Ivo, 426, 539
Ferreira, João J. Brandão, 16, 517
Ferreira, José Gomes, 270, 276
Ferreira, José Medeiros, 289, 312, 326, 327, 328
Ferreira, Manuel, 264, 520
Ferreira, Paulo, 163, 167, 184
Ferreira, Rita Lopes, 537
Ferreira, Sara Afonso, 260
Ferreira, Vergílio, 320
Ferreira, Vítor Matias, 385, 491
Ferreira, Vítor Ventura, 112, 125, 161
Ferreira-Pereira, Laura C., 366, 516
Ferreirinha, Felisberto, 273
Ferro, António, 9, 11, 12, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 48, 52, 56, 65, 68, 71, 72, 74, 77, 78, 79, 84, 86, 92, 93, 94, 95, 103, 104, 107, 108, 109, 114, 116, 122, 125, 126, 127, 146,

148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 180, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 195, 200, 239, 241, 254, 256, 257, 479, 490, 491, 492, 495, 502, 520, 521, 525, 526
Feuser, Wilfried F., 266, 511
Feyo, Salvador Barata, 175
Feyo, Salvador Barata, 161, 166, 167, 175, 177, 184, 237
Figueira, António, 228
Figueira, Jorge, 355, 492
Figueiredo, Fidelino de, 34
Figueiredo, Francisco, 236
Figueiredo, Isabela, 420, 421, 519
Figueiredo, José de, 73, 100, 105, 106, 113, 126, 521, 537
Figueiredo, Leonor, 294, 492
Figueiredo, Paulo de, 467, 468
Figueiredo, Propércia de, 53
Filipe, Carla, 440, 471, 499, 533, 536
Filipe, Frederico, 48
Filipe, Patrícia Trindade, 306, 508
Filipe, Rui, 61, 233
Flaherty, Robert J., 83
Fogu, Claudio, 121, 502
Fonseca, Alexandre T. dos Santos, 141
Fonseca, Ângelo da, 233
Fonseca, António Tomás da, 31
Fonseca, Artur Simões da, 159
Fonseca, Manuel da, 320
Fonseca, Martinho da, 105, 125
Fonseca, Quirino da, 186, 244
Fonte, Barroso da, 380, 381, 521, 529
Fontoura, Miguel, 492
Ford, John, 337
Fortes, Vítor, 309
Foschini, Beniamino, 463, 529
Foster, Hal, 311, 406, 408, 429, 487
Foucault, Michel, 8, 435, 502
Fraga, Augusto, 218
França, José-Augusto, 4, 38, 66, 68, 70, 71, 73, 104, 239, 240, 251, 254, 255, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 271, 287, 288, 319, 352, 488, 492, 503, 515, 521, 528, 538
Francastel, Pierre, 2
Francés, José, 108
Franco, Artur Bonnevile, 208
Franco, Francisco, 66, 104, 123, 125, 148, 159, 160, 161, 166, 167, 176, 249
Franco, Francisco (general), 155, 156, 170, 177, 495
Franz, Teresinha Sueli, 410, 511
Frazão, José P. Franco (2º Conde de Penha Garcia), 239
Freire, Corina, 153
Freire, José, 226
Freire, Manuel, 284
Freire, Manuel Carlos, 465, 521
Freire, Natércia, 284
Freitas, António Domingues de, 133
Freitas, Frederico de, 153
Freitas, Lima de, 233, 307
Freitas, M. Helena de, 306, 395, 411, 507, 532, 534, 536
Freitas, Vicente de, 116
Freyre, Gilberto, 161, 212, 213, 245, 420
Frias, Beatriz, 141
Fuchs, Rudi, 355
Furtado, Cardoso, 80
Furtado, Joaquim, 423

G

Gabriel, Maria, 353
Gaetan, 356, 365
Gageiro, Eduardo, 297, 471
Gaivão, Zica, 356
Galhano, Fernando, 209
Galhardo, Eduardo, 137
Gallop, Rodney, 152
Galloti, Jean, 123
Galopin, Marcel, 98, 492
Galvão, Henrique, 44, 45, 46, 48, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 71, 72, 74, 76, 77, 96, 97, 116, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 146, 167, 188, 189, 190, 191, 193, 195, 198,

227, 252, 253, 254, 278, 410, 435, 461, 471, 492, 494, 502, 509, 510, 513, 515, 516, 538
Galvão-Telles, João Bernardo, 181, 497
Gama, Vasco da, 166, 237, 247, 323, 359, 361, 375, 385, 386, 393, 416
Gamboa, Tomás, 163
Gameiro, Roque, 108, 113, 125
Gameiro, Rui, 106, 167, 174
Gandhi, Mahatma, 211
Gandra, Hernâni, 273, 300
García, Amparo Graciani, 104, 511
Garcia, António, 247, 509
Garcia, Arnaldo Ressano, 77, 183
Garcia, Conde de Penha (José C. Franco Frazão), 57, 110, 114, 183
Garcia, José L. L., 47, 48, 55, 502, 508
Garcia, José Penha, 153, 236, 515
García-Villaraco, Teresa Cascudo, 394, 502
Garrett, Almeida, 335
Garrido, Álvaro, 149, 502
Gaspar, Henrique Augusto, 125
Gaspar, Susana, 445
Gauguin, Paul, 68, 75
Gaxotte, Pierre, 187
Geada, Eduardo, 319, 424
George, Frederico, 197, 240, 245, 247, 248
Gersão, Teolinda, 419, 504
Gil, Artur Pedro, 219, 220, 221, 533
Gil, Carlos, 297
Gil, José, 435, 436, 441, 442, 479, 492, 502, 533
Gil, Mário Cabrita, 356, 532
Gillet, G., 236
Gillet, Louis, 126, 521
Gilroy, Paul, 427, 428, 492, 502
Ginet, René, 85
Glass, Philip, 394
Gobineau, Joseph, 39
Goddard, Jean-Luc, 434
Godinho, Sérgio, 318
Godinho, Vitorino Magalhães, 360
Goebbels, Joseph, 43
Gomes, Adelino, 280, 521
Gomes, Américo, 139, 141
Gomes, André, 306
Gomes, Augusto, 246
Gomes, Augusto Ferreira, 30
Gomes, Carlos Matos, 314
Gomes, Dordio, 78, 125, 167, 228, 232
Gomes, Francisco Costa, 339
Gomes, Inês, 421
Gomes, Luísa Costa, 394
Gomes, Manuel João, 301
Gomes, Miguel, 472, 540
Gomes, Pinharanda, 284
Gomes, Rui Luís, 242
Gomes, Sérgio B., 94, 521
Gomes, Soeiro Pereira, 242, 263
Gonçalves, Antero de, 221
Gonçalves, António Manuel, 373, 492
Gonçalves, Cláudia, 414, 415, 532
Gonçalves, Eurico, 307, 310, 353, 354, 416, 521, 533
Gonçalves, José Carlos, 390
Gonçalves, Nuno, 104, 259, 416, 417, 418, 504
Gonçalves, Rui Mário, 259, 307, 488
Goya, Francisco de, 403
Graça, Almeida, 273
Graça, Fernando Lopes, 297
Graça, Francis, 153
Graça, João Luís Carrilho da, 356, 390
Grão Vasco, 69, 230
Gregotti, Vitorio, 367
Grilo, Francisco Monteiro, 118, 122, 123, 125, 127, 492
Grilo, João Mário, 422
Grimm, Hans, 511
Gross, Anthony, 279
Grosso, João, 333
Guedes, Amâncio *Pancho*, 216, 223, 225
Guedes, Miguel, 390
Guerner, Jorge, 119
Guerra, Jorge, 364
Guerra, Ruy, 316
Guerreiro, Carlos, 340
Guimarães, Dórdio, 319
Guimarães, José de, 353, 354, 366, 412, 413, 414, 532, 535
Guimarães, Sérgio, 433

Guiral, J.M. Lanzarote, 205
Gungunhana, 16, 217, 432
Gusmão, Adriano de, 182
Gusmão, Manuel, 394, 502

H

Halbwachs, Maurice, 2, 403, 404, 444, 459, 488
Hall, Stuart, 407, 428, 429, 502
Halpern, Manuel, 426, 521
Harris, Jonathan, 2, 488
Hatherly, Ana, 299
Havránek, Vít, 471, 533
Heitor, Jorge Máximo, 221
Helgesson, Stefan, 285, 502
Henda, Kiluanji Kia, 485
Hendrix, Jimi, 333
Henrique, (Infante D.), 32, 41, 103, 104, 111, 123, 124, 125, 133, 139, 148, 159, 166, 167, 174, 186, 208, 210, 219, 233, 237, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 296, 304, 323, 373, 375, 377, 417, 509, 521, 534
Henriques, António Lagoa, 246
Henriques, Isabel Castro, 65, 69
Henriques, Luís Louzã, 418, 510
Herculano, Alexandre, 30, 31, 319, 346
Herrero, Luís Dias Amado, 73, 102, 105, 106, 107, 521
Hespanha, António, 361, 362
Hessler, Julie, 5, 489
Hiribarren, Vincent, 16, 513
Hirsch, Marianne, 443, 492
Hirst, William, 457, 501, 511
Hitler, Adolf, 24, 37, 43, 83, 93, 131, 150, 178, 179, 200, 495
Hobsbawm, Eric, 14, 40, 488, 492
Hockney, David, 303, 358, 416
Hodeir, Catherine, 118, 492
Hoet, Jan, 365
Hofstadter, Richard, 39
Hohlfeldt, Antonio, 50, 511
Holde, Valda, 475
Holloway, Memory, 410, 411, 503, 511
Homero, 435
Horta, Félix, 102, 111
Horta, Maria Teresa, 283
Horta, Victor, 362
Huntington, Samuel P., 296, 492

I

Indovina, Francesco, 385, 491
Inso, Jaime do, 56, 57, 58, 77, 102, 492, 517, 538
Iofan, Boris, 162, 172
Irons, Jeremy, 425
Isabel (Rainha Santa), 333, 477
Isabel II, 220
Isidoro, Jaime, 307
Ivens, Roberto, 15, 53, 69, 70, 112, 491, 509

J

Jaeckin, Just, 317
Jameson, Fredric, 311, 408, 488
Jardim, Jorge, 223
Jasmin, 356
Jenkins, Mark, 368, 521
Jerónimo, Miguel Bandeira, 222, 327, 492
Jesus, Quirino de, 22, 493
Jesus, Tatiana Sousa de, 61, 62, 64, 494, 508
Joana de Áustria (D.), 288
João I (D.), 181, 246
João II (D.), 181, 390
João III (D.), 181
João IV (D.), 438
João VI (D.), 32, 437
João XXII (Papa), 32
João XXIII (Papa), 249
João, Maria Isabel, 41, 493
John, Walter, 227
Johnson, Christopher D., 404, 493
Jones, Thomas Dillen, 133
Jorge V, 100
Jorge, Alice, 298
Jorge, Lídia, 314, 315, 411, 419, 445, 484, 538
Jorge, Luiza Neto, 283
José, Herman, 333
Joyce, James, 230, 326

Jubelin, Narelle, 433
Júdice, Nuno, 366, 533
Judt, Tony, 5, 488
Júlio, José, 226, 232
Júnior, Abílio N. dos Santos, 117
Júnior, Joaquim dos Santos, 206
Júnior, Joaquim Pereira, 87
Júnior, Ventura, 141
Junqueiro, Guerra, 17, 40
Jürgens, Sandra Vieira, 478, 535
Justo, José Miranda, 306

K

Kandinsky, Wassily, 401
Kansteiner, Wulf, 121, 502
Kast, Pierre, 319
Kaufman, Alan, 326
Kaye, Andrew L., 80, 511
Keil, Alfredo, 33
Keil, Maria, 168, 174, 196, 214, 233
Kennedy, John F., 253
Khavessian, Edouard, 221
Kimmelman, Michael, 368, 521
Kipling, Rudyard, 15, 54
Klee, Paul, 75
Klobucks, Anna M., 411
Klucis, Gustav, 434
KOESTLER, Arthur, 179, 475
Kolling, Andreas, 457, 501
Kopke, Manuel, 54
Koppel, Jonathan, 457, 511
Korrodi, Camilo, 197
Korrodi, Ernesto, 197
Kradolfer, Fred, 125, 159, 165, 167, 176, 184, 197, 240, 247
Krauss, Rosalind, 311, 408, 485, 487, 511
Kubitschek, Juscelino, 50, 220, 250
Kuin, Simon, 148, 150, 512
Kunts, Reinhold, 227
Kuster, Brigitta, 128, 530

L

Labanyi, Jo, 338, 503
Labbé, Edmond, 165
Laborinho, Ana Paula, 57
Lacasa, Luis, 162
Lacerda, Aarão de, 68, 503
Lacerda, Abel de, 141
Lacerda, Francisco de, 105
Lacerda, Jerónimo de, 135, 141
Lacerda, João de, 141
Lacombe, Gabriel, 221
Lages, Margarida, 366, 533
Lalande, Maria, 137
Lamas, Salomé, 467, 468, 469, 523, 537, 540
Lanhas, Fernando, 228, 307, 308, 309
Lanzarote, J.M., 185, 510
Lapa, Álvaro, 353, 356, 365
Lapa, Manuel, 198, 237, 245, 246
Lapa, Pedro, 277, 278, 395, 430, 431, 432, 433, 434, 470, 471, 478, 503, 533, 535
Lapa, Querubim, 226, 240, 298
Laprade, Albert, 120
Leal, Francisco da Cunha, 22, 116
Leal, José Bação, 283, 284, 445
Lean, David, 263
Leão X (Papa), 176, 198, 372
Leão, Mariana, 307, 529
Lebow, Richard Ned, 121, 502
Lebre, António, 141
Lefort, Claude, 3
Leiria, Mário Henrique, 268
Leiria, Seabra, 219, 220
Leitão, Joaquim, 187, 423, 539
Leitão, Mário Antunes, 138, 534
Leite, Ana Cristina, 437, 534
Leite, Ana Mafalda, 285
Leite, Serafim, 159
Lemaire, Sandrine, 119, 514
Leme, João Câmara, 240
Lemoine, Bertrand, 162, 493, 512
Lemos, Fernando, 277
Lencastre, Filipa de, 246
Lencastre, Júlio Garcez de, 64, 517

Leonard, Yves, 212, 503
Leone, Eduardo Metzer, 410
Leonel, Daniel, 465, 522
Leoni, Riccardo, 197
Lessa, Almerindo, 213
Letria, Joaquim, 221
Levenson, Jay A., 368
Lévi-Strauss, Claude, 213
Lewis, Michael, 457, 501
Lhote, Andre, 275
Lichtervelde, Baudouin de (Conde), 110
Lima, A.Belém, 356
Lima, Costa, 163
Lima, Henrique Linhares de, 183
Lima, Isabel Pires de, 351, 357
Lima, Joaquim A. Pires de, 212
Lima, Manuel, 184
Lima, Rodrigues, 183
Lima, Veva de, 53
Lin, Maya, 379, 530
Lingis, Alphonso, 3
Lino, António, 181, 190, 249
Lino, Raul, 119, 121, 122, 123, 124, 127, 138, 179, 188, 257, 522
Lisboa, Maria Manuel, 411, 493
Lissitzky, El, 94
Livingstone, Marco, 411, 536
Llinas, S.de, 108, 522
Lobo, José Huertas, 182, 274
Lobo, Paula Ribeiro, 217, 254, 289, 397, 433, 435, 503, 512
Lochery, Neill, 178, 179
Lopes, Acácio Benamor, 141
Lopes, Adriano Sousa, 74, 126
Lopes, Bertina, 226, 233
Lopes, David, 159
Lopes, Fernando, 247, 297, 319, 339
Lopes, Francisco Craveiro, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 227, 231, 241
Lopes, Gérard Castello, 364
Lopes, joaquim, 108
Lopes, Leão, 426
Lopes, Luís Vidal, 319
Lopes, Manuel, 270, 272, 320
Lopes, Norberto, 53, 112, 113, 515, 522
Lopes, Oscar, 251
Lopes, Peão, 219, 227
Lopes, Teixeira, 139
Lopes, Teresa Rita, 30, 538
Loti, Pierre, 54
Loureiro, Carlos, 133
Lourenço, Eduardo, 5, 16, 17, 30, 31, 32, 250, 251, 261, 268, 269, 288, 294, 295, 325, 326, 328, 340, 341, 484, 488, 503, 515
Lourenço, Manuel dos Santos, 251, 515
Lucena, Armando de, 257
Lucena, Manuel de, 149, 251, 493
Ludgero, Inácio, 297
Luís (D.), 31
Luís Filipe (D.), 80, 89
Lumumba, Patrice, 278, 304
Lupi, Luís, 221
Lupi, Miguel Ângelo, 69
Lusitano, Maria, 472, 505, 536
Luz, Adriano, 314
Lyautey, Louis Hubert, 115, 119, 120, 127
Lyautey, Louis Hubert Gonzalve, 114, 118
Lyotard, Jean-François, 311, 355, 493

M

MacCabe, Colin, 470, 535
Macdonald, Scott, 467, 512
Macedo, Ana Gabriela, 285, 493
Macedo, Ana M. Aguiar, 381, 522
Macedo, António de, 218
Macedo, Diogo de, 66, 67, 68, 124, 125, 137, 142, 159, 161, 206, 241, 257, 493, 517
Macedo, Helder, 279, 280, 419, 420, 503, 515
Macedo, Jorge Borges de, 182, 342, 345
Macedo, Rita, 533
Machado, António Pinto, 163
Machado, Francisco Vieira, 158, 184
Machado, José Sousa, 365, 515
Madeira, João, 162, 493
Madureira, Manuela, 226
Magalhães, Fernão de, 166
Magalhães, Joaquim Romero, 324, 361, 362, 503

Magritte, René, 401
Maia, Canto da, 125, 166, 167, 175
Maia, Manuel Santos, 439, 440, 441, 442, 507, 533, 537, 540
Maior, José Joaquim Emídio, 125
Malangatana, 223, 226, 230
Malato, João José, 236
Malhoa, José, 108
Malkine, George, 127
Malraux, André, 109
Malta, Eduardo, 60, 61, 78, 141, 142, 161, 167, 169, 194, 232, 434, 493, 527
Maluda (Ribeiro, Maria de Lourdes), 226
Mamede, Eduardo Paes, 331, 340
Mann, Erika, 475, 478
Mann, Heinrich, 475
Manso, Francisco, 253, 388, 426
Manta, Abel, 106, 125, 167
Manta, João Abel, 298, 300, 301, 424, 522, 535
Manuel I (D.), 112, 124, 126, 139, 176, 181, 198, 246, 281, 372, 394
Manuel II (D.), 126
Manuel, Henrique, 353, 354
Marchand, Bruno, 354, 355, 356, 357, 530
Margarido, Alfredo, 230
Marinetti, Filippo Tommaso, 152
Marinho, Luísa, 284, 445
Mariz, Vera Félix, 204, 205, 207, 208
Marmeleira, José, 476, 522
Marques, Bernardo, 56, 121, 124, 153, 167, 184, 232, 233, 238, 240
Marques, Bruno, 281
Marques, Carlos, 61
Marques, Luísa Pacheco, 369, 370
Marques, Ofélia, 52
Marques, Oliveira, 15, 16, 196, 262, 488, 493
Márquez, Garcia, 326
Martin, John, 175
Martin, Leslie, 357
Martinez, Lídia, 309
Martinho, Francisco Palomanes, 155, 505
Martinho, Luísa Isabel, 418, 510
Martinho, Vergílio, 301
Martins, Ana Cristina, 15, 493
Martins, António Coimbra, 344, 345, 351, 352, 357
Martins, Artur Pires, 273
Martins, Costa, 275, 364, 504, 535
Martins, Guilherme d'Oliveira, 251, 503
Martins, João, 95
Martins, João C., 309
Martins, Jorge, 308
Martins, José Ferreira, 56
Martins, Leonor Pires, 69, 70, 493, 503
Martins, Moisés de Lemos, 196, 512
Martins, Oliveira, 319, 346
Martins, Rui Cardoso, 172, 493
Massis, Henri, 187
Mastroianni, Marcello, 425
Mata, António Antunes da, 82, 83
Mata, Inocência, 285
Mata, José Caeiro da, 243, 244, 245
Mateus, António Lopes, 170
Mateus, Catarina, 91, 92, 501
Mateus, Nuno, 367
Matias, Rodrigues, 213, 215, 231, 534
Matisse, Henri, 68, 75
Matos, José Norton de, 19, 113, 137, 263, 265
Matos, José Sarmento de, 366, 369, 517
Matos, Lúcia Almeida, 289, 493
Matos, Maria Leonor Correia de, 53
Matos, Patrícia Ferraz de, 40, 277, 494, 512
Matos, Rogério de, 233
Matos, Sérgio Campos, 155, 512
Mattoso, José, 17, 33, 201, 289, 312, 324, 327, 328, 337, 345, 347, 348, 393, 487, 496, 503, 522
Maurois, André, 187
Maxime, Alexandre, 127
Mayer, Ruy, 113
McNamara, Robert, 303
Medeiros, António, 145, 504
Medeiros, Maria de, 425, 539
Medeiros, Paulo de, 407, 408, 419, 504
Medina, Henrique, 176, 232, 258
Medina, Jacinto da Silva, 214
Meireles, Luísa, 482, 522
Meireles, Quintão, 101, 252, 304

Meireles, Vanise, 137
Meirelles, Victor, 207, 409, 410, 511
Mello, Thomaz de (Tom), 78, 160, 167, 184, 188, 240, 247
Melo, Alexandre, 394, 450, 494, 515
Melo, Cândido Palma de, 273
Melo, João de, 283, 314, 494
Melo, Lopo Vaz de Sampaio e, 77, 114, 141
Melo, Manuel Homem de, 165
Melville, Herman, 230
Mendes, Adelino, 124, 127, 522
Mendes, Albuquerque, 299, 309, 365, 414, 415, 498, 500, 501, 532
Mendes, Aristides de Sousa, 113, 154, 178, 469
Mendes, João, 218
Mendes, José Maria Vieira, 438
Mendes, Nuno Canas, 17, 18, 19, 101, 102, 530
Mendes, Paulo, 476, 477, 537
Mendini, Alessandro, 356
Mendonça, Henrique Lopes de, 33, 107
Mendonça, Henrique Monteiro de, 114
Menéres, Clara, 288, 289, 290, 298, 353
Menez, 240, 298
Menezes, Filipe Ribeiro de, 18, 510
Mercier, Pascal, 425
Merewether, Charles, 427, 494, 501
Merleau-Ponty, Maurice, 3, 488
Mesquita, Armando, 184
Mesquita, José, 95
Mestre, Vítor, 356
Metelo, Verónica Gulander, 307, 508
Miguéis, José Rodrigues, 276, 504
Miguel, Telma, 389
Milheiro, Ana Vaz, 171, 192, 216, 494, 512
Mira, Catarina, 1
Mirzoeff, Nicholas, 3, 488, 504
Mitchell, W.J.T., 3, 379, 464, 504, 512
Mohammad, Mulei, 324
Molder, Jorge, 366
Moller, Helge B., 120
Mondlane, Eduardo, 202
Moniz, Botelho, 215
Moniz, Egas, 18, 237, 242
Monsaraz, Alberto de, 27, 28, 34
Montalvor, Luís de, 67, 159, 160, 184, 493
Monteiro, Alcindo, 333
Monteiro, António Pardal, 249, 260
Monteiro, Armindo, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22, 25, 37, 40, 49, 60, 90, 115, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 139, 141, 142, 145, 148, 151, 155, 164, 184, 194, 495, 504, 516
Monteiro, J.Charters, 356
Monteiro, João César, 318, 319, 531, 539
Monteiro, Nuno Gonçalo, 324, 506
Monteiro, Porfírio Pardal, 160, 166, 183, 208, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 509
Monteiro, Robles, 144
Monteiro, Rosa, 410, 512
Montês, António, 410
Montez, Paulino, 166, 208, 257
Moore, Henry, 358
Moraes, Cunha, 89
Moraes, Wenceslau de, 53, 319, 363
Morais, Cristóvão de, 288, 417
Morais, Graça, 299, 309, 353, 418
Morais, José Domingos, 251
Morais, Marcelo de, 240
Morais, Marcos Alexandre de, 372, 512
Morão, Maria Paula, 30, 538
Moreira, Adriano, 201, 213, 215, 241, 494
Moreira, Albano, 108
Moreira, F.de Almeida, 68, 504
Moreira, Henrique, 125, 141, 197
Moreira, Manuel, 274
Moreira, Mimoso, 74, 517
Moreira, Óscar, 227, 233
Mota, António da Costa, 104
Mota, António da Costa (sobrinho), 104, 124
Mota, Avelino Teixeira da, 244, 247, 345
Mota, Francisco Teixeira da, 60, 130, 494
Mota, Viana da, 113
Moura, Eduardo Souto de, 356, 392
Moura, F. Pereira de, 241
Moura, Jacinto de, 102
Moura, José de, 410, 472
Moura, Leonel, 355, 356, 365, 390
Moura, Vasco Graça, 361, 369, 385, 386, 387
Mourão, Catarina, 426

Mourão-Ferreira, David, 275, 276, 341
Mulei Abd-al-Malik, 324
Müller, Jan-Werner, 128, 494
Múrias, Manuel, 28, 29, 91, 139, 146, 159, 161, 183, 185, 187, 196, 459, 494
Murnau, Friedrich Wilhelm, 83, 318, 473
Murteira, Mário, 251
Musgrave, Victor, 282
Mussolini, Benito, 37, 43, 93, 116, 121, 122, 131, 135, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 185, 204, 263, 512, 514, 522
Mutemba, Agostinho, 225

N

Nabokov, Vladimir, 326
Nadal, Emília, 298, 353
Nakamura, Julião de, 422
Namer, Gérard, 403
Namora, Fernando, 320
Nascimento, Domingos, 129
Nascimento, Elisa Noronha, 307, 310, 499
Navajas, Carlos Zubeldia, 394
Navarro, Carlos Arias, 294
Nazaré, Leonor, 537
Negreiros, Almada, 17, 73, 102, 114, 144, 160, 183, 184, 192, 197, 232, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 276, 303, 305, 308, 346, 358, 365, 401, 416, 431, 471, 477, 513, 515, 532
Nemésio, Vitorino, 244
Neto, Agostinho, 201, 250
Neto, Arquimedes de Melo, 263
Neto, Ernest, 368
Neto, Sérgio, 494
Neves, Bruno, 297
Neves, José, 299, 498
Neves, Mário Viçoso das, 239
Ngon, Chiu Shiu, 191
Nicolau, Ricardo, 463, 530
Nietzsche,Friedriche, 39
Noa, Francisco, 55, 512
Nogueira, Carlos, 353
Nogueira, Franco, 23, 150, 156, 211, 494
Nogueira, Isabel, 355, 494
Nogueira, José Manuel Freire, 296, 494
Nogueira, Paulo, 370, 517
Nogueira, Rolando Sá, 282, 298, 390, 499, 537
Nora, Pierre, 384, 488, 498, 506
Norcross, Frances, 454
Norcross, Louise, 454
Norte, Amália de Proença, 53
Norton, Luiz, 141, 194, 493
Nouvel, Jean, 205
Novais, Horácio, 95, 237, 239, 240
Novais, Mário, 95, 161, 167, 169, 239, 240, 241, 274, 394
Nozolino, Paulo, 364
Nunes, Adelino, 166
Nunes, Adérito Sedas, 251, 291, 474, 512
Nunes, Alberto, 31
Nunes, Emmerico, 125, 160, 167, 184
Nunes, Herculano, 125
Nunes, Margarida Grácio, 356
Nunes-Ferreira, Nuno, 471, 472
Nunning, Ansgar, 404, 487, 499
Nye Jr., Joseph S., 351, 494

O

Ó, Jorge Ramos do, 37, 46, 495
O'Reilly, Sally, 446, 506
O'Neill, Alexandre, 268, 276, 319
Ole, António, 369
Oliveira, Adriano Correia de, 284, 340
Oliveira, Alberto de, 183, 192
Oliveira, Alfredo de, 110
Oliveira, Álvaro Veiga de, 236
Oliveira, Ana Balona de, 430, 530
Oliveira, Barradas de, 221
Oliveira, Emília de, 87
Oliveira, Ernesto Veiga de, 209, 342
Oliveira, Fernando de, 141
Oliveira, Fialho de, 221
Oliveira, Francisco de, 63
Oliveira, Inês, 423
Oliveira, J.Américo d', 236
Oliveira, José Carlos de, 423
Oliveira, José Osório de, 53, 54, 517

Oliveira, Luísa Soares, 532
Oliveira, Madalena, 196, 512
Oliveira, Manoel de, 319, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 421, 441, 499, 501, 503, 504, 536, 539
Oliveira, Manuel de, 192
Oliveira, Manuel de, 193
Oliveira, Manuel de (Fotografia Portugália), 141
Oliveira, Pedro Aires, 14, 16, 19, 25, 26, 296, 495
Oliveira, Rita Veleda, 269
Oliveira, Teresa, 389
Orlan, 307
Ornato, G. Z., 151, 522
Ornelas, Aires de, 137
Ors, Eugénio d', 38, 116, 152, 187
Orta, Garcia de, 324, 390, 397
Osório, Henrique Mouton, 138
Osório, Paulo, 113, 121, 122, 123, 126, 522
Oswald, P.J., 263
Ottolini, Raquel Gameiro, 113
Owen, Hilary, 411, 419, 504

P

Pacheco, Ana R. R. de Assis, 255, 256, 509
Pacheco, Carneiro, 161
Pacheco, Duarte, 44, 135, 180, 255, 256, 257, 389, 498
Pacheco, Fernando Assis, 283, 519
Pacheco, Rui Preto, 286
Paciência, João, 356
Paço, Afonso do, 206
Padilha, Laura Cavalcante, 269, 285
Paiva, António de, 240
Paiva, João de, 485
Palla, Victor, 225, 228, 274, 275, 364, 504, 535
Palma, Miguel, 5, 446, 447, 448, 449, 455, 460, 465, 469, 506, 530, 537
Palolo, António, 298, 356
Pamplona, Fernando de, 60, 170, 488
Pankhurst, Shawn S., 145, 504
Panofsky, Erwin, 2
Parr, Martin, 94, 275
Parsi, Jacques, 336, 337, 504
Pascoaes, Teixeira de, 17, 40
Pasolini, Pier Paolo, 317
Passos, Joana, 407, 504
Pastor, Artur, 240
Pastoureau, Michel, 32, 495
Patersen, Álvaro Valadas, 274
Patrício, João, 220, 221, 534
Paula, Rui Mendes, 236
Pauli, Hertha, 475
Paulo, Carlos, 253
Paulo, Fernando, 418, 504
Paulo, Heloísa, 55, 497, 502
Pavia, Cristovam, 251
Pavia, Ribeiro de, 270, 271, 304
Paxton, Robert O., 5, 489
Payne, Stanley, 495
Payo, Manuel San, 161
Pedreirinho, José Manuel, 376, 515
Pedro I (D.), 281
Pedro II (D.), 438
Pedro VII (D.), 194
Pedro, Ana Maria Rosário, 53, 55, 62, 509
Pedro, António, 27, 66, 251, 268
Pedrosa, Patrícia Santos, 197, 504
Peixinho, Jorge, 299
Pelayo, Jorge, 68, 71, 517
Pena-Rodríguez, Alberto, 157, 158, 513
Pepetela (António C. Pestana dos Santos), 202
Perdigão, José de Azeredo, 20, 306, 357, 358
Pereira, Artur, 80
Pereira, Benjamim, 209
Pereira, Bernardo Futscher, 147, 151, 154, 155, 158, 178, 495
Pereira, Carlos, 125
Pereira, Carlos da Rocha, 233
Pereira, Ezequiel, 232
Pereira, Fernando António Baptista, 401, 536
Pereira, Gonçalo, 50, 530
Pereira, José da Rocha, 125
Pereira, José de Fontes, 50
Pereira, José E. Vitória, 125
Pereira, José Fernandes, 287, 489
Pereira, José Leite, 393
Pereira, José N. Câmara, 353
Pereira, José Pacheco, 382

Pereira, Júlio, 331
Pereira, M.J., 522
Pereira, Maria da Conceição Meireles, 39, 505
Pereira, Maria de Fátima S.G.Marques, 89, 509
Pereira, Michel T. Alves, 356
Pereira, Moniz, 268
Pereira, Nuno Álvares (D.), 324
Pereira, Paulo, 489, 507
Pereira, Pedro Teotónio, 28
Pereira, Teresa Matos, 69, 226, 227, 228, 229, 230, 238, 271, 272, 277, 287, 305, 505, 509
Pereira, Vítor Ventura, 125
Peres, Damião, 241, 244, 247
Peres, Fernando, 273
Peres, Luis M. Solla de Andrade, 60, 116, 253, 254, 509
Peres, Manuel, 274
Peres, Nuno Cardoso, 251
Peres, Phillis, 285, 495
Perestrelo, Cid, 255
Péret, Benjamin, 127
Perez, Rogério, 73, 86, 107, 517, 522
Pernes, Fernando, 259, 371, 515
Pessanha, Camilo, 276
Pessoa, Alberto José, 273, 300
Pessoa, Ana S. Costa, 247, 248, 509
Pessoa, Fernando, 11, 17, 30, 34, 35, 36, 40, 230, 233, 245, 276, 284, 289, 308, 319, 358, 364, 366, 390, 415, 510, 522, 523, 538
Piacentini, Marcelo, 162
Piano, Renzo, 369
Piçarra, Maria do Carmo, 79, 81, 82, 84, 495
Picasso, Pablo, 68, 401, 403
Picchio, Luciana Stegagno, 342
Pierre, Michel, 118, 492
Pimenta, Eduardo, 54
Pimenta, Fernando Tavares, 277, 505
Pimentel, António Filipe, 395, 532
Pimentel, Irene Flunser, 178, 467, 468, 495, 523
Pimentel, Joana, 80, 82, 83, 85, 505, 513
Pimentel, Manuel C., 29, 505
Pimentel, Rui, 228, 264
Pina, José de, 319
Pina, Luís de, 81
Pinharanda, João, 302, 356, 357, 376, 455, 456, 461, 463, 472, 505, 523, 530, 535, 536
Pinheiro, Columbano Bordallo, 32, 100, 108, 126
Pinheiro, Costa, 232, 280, 281, 298, 308, 309, 415, 416, 417, 499, 521, 533
Pinheiro, Fernando, 309
Pinheiro, José Francisco, 330
Pinheiro, Raphael Bordallo, 432
Pino, José, 233
Pintassilgo, Maria de Lurdes, 239
Pinto, Alberto Oliveira, 54, 513
Pinto, António Cerveira, 355, 356, 446, 530
Pinto, António Costa, 94, 155, 222, 297, 327, 492, 495, 505
Pinto, Augusto, 73
Pinto, Cândido Costa, 232, 268
Pinto, Cecília Supico, 458
Pinto, Fernão Mendes, 53, 272, 319, 323, 331
Pinto, J.L.Leiria, 56, 517
Pinto, Jaime da Silva, 221
Pinto, Jaime Nogueira, 381, 523
Pinto, Jorge Silva, 225
Pinto, Manuel Joaquim, 125
Pinto, Pedro Corte Real, 239
Pinto, Rocha, 356
Pinto, Serpa, 15, 53, 69, 112, 137, 160
Pio XII (Papa), 176
Pires, Francisco Lucas, 343, 351
Pires, Jorge Pereirinha, 330
Pires, José Cardoso, 301, 320, 439, 539
Pires, Mariano, 258
Pires, Pedro, 202
Pires, Rui, 229
Pires, Rui Pena, 293, 294, 505
Pita, António Pedro, 272
Platão, 39
Polak, André, 234
Polak, Jean, 234
Polanski, A., 234
Pollack, Sydney, 473
Pomar, Alexandre, 90, 91, 170, 171, 342, 345, 346, 347, 357, 364, 375, 376, 406, 523, 530, 540
Pomar, Júlio, 225, 228, 264, 271, 298, 308, 366

Pomar, Vítor, 356
Pombal, Marquês de, 133, 485
Pombo, Sérgio, 309, 356
Pompidou, Georges, 304
Pontes, Joana, 425
Poppe, Manuel, 251
Porfírio, José Luís, 455, 505
Portas, Nuno, 251, 319, 389, 515
Portela, Artur, 73, 108, 109, 163, 352, 523
Portinari, Candido, 207, 228, 257, 258, 263, 304, 409
Porto, Nuno, 277, 505
Porto, Silva, 126, 137, 219
Portugal, Pedro, 365
Possoz, Mily, 184, 232
Poulot, D., 185, 205, 510
Praça, Afonso Emílio, 221
Preminger, Otto, 317
Preto, Francisco Rolão, 27, 39, 94, 132, 495
Proença, Pedro, 365, 390
Proença, Raul, 20
Prost, Antoine, 384, 506
Puccini, Giacomo, 436
Pye, Michael, 326
Pynchon, Thomas, 326

Q

Quadros, António (Lucena), 232
Quadros, Jânio, 50
Quaresma, José, 418
Queiroga, Jorge, 314
Queiroga, Perdigão, 215, 221
Queirós, António Eça de, 147, 148, 149, 151, 163, 165, 168, 170, 239
Queirós, Carlos de Barros, 221
Quental, Antero de, 17, 36, 40, 319
Quintanar, Marquês de, 187
Quintas, Ana Maria, 47
Quintinha, Julião, 53, 55, 56, 233, 523

R

Raby, D. L., 253, 513
Rafael (de Urbino), 147
Rainha Ginga, 485
Ramalho, Chorão, 197
Ramalho, Maria Irene, 436, 495, 507
Ramalho, Rosa, 232
Ramos, Afonso, 290, 506
Ramos, Artur, 320
Ramos, Jacinto, 218
Ramos, Jorge Leitão, 217, 218, 248, 316, 317, 334, 335, 422, 423, 424, 425, 426, 489
Ramos, José Joaquim, 273
Ramos, Maria, 537
Ramos, Rui, 17, 33, 42, 324, 390, 489, 506
Ranger, Terence, 40, 488
Raposo, Hipólito, 27, 34, 54, 304
Rasquilho, Rui, 342, 346, 348
Rasteiro, A., 95
Rato, Vanessa, 369, 395, 523
Rato, Vanessa Alexandra E.F., 509
Reagan, Ronald, 311
Real, José Troufa, 356
Real, Miguel, 328, 515
Rebelo, Domingos, 161
Rebelo, Nuno, 390
Rebelo, Pequito, 27, 34
Rebocho, Joaquim, 184
Redinha, José, 238, 277, 512
Redol, Alves, 242, 263, 270
Regaleira, Vasco, 171, 190, 191, 192, 194
Regatão, José Pedro, 394, 495
Rego, José Lins do, 187
Rego, Paula, 277, 279, 282, 308, 365, 409, 410, 411, 416, 472, 477, 493, 496, 503, 506, 511, 536
Reininho, Rui, 417, 530
Reis, António, 292
Reis, Carlos, 230, 272
Reis, Fernanda Lima dos, 50, 51, 517, 530
Reis, Mário, 192
Reis, Paulo, 430, 450, 515, 523
Reis, Paulo Campos dos, 445
Reis, Pedro Cabrita, 365
Reis, Raúl, 95
Reis, Soares dos, 31, 180

Reis, Veloso, 187
Relógio, Francisco, 226, 309
Remarque, Erich Maria, 178, 539
Renoir, Pierre-Auguste, 75, 275
Renton, Andrew, 432, 533
Resende, Júlio, 225, 228, 232, 240, 246
Resendes, Mário Bettencourt, 524
Revez, Natasha F.M.Paulino, 95, 509
Reyes, Alberto García, 372, 524
Rhodes, Cecil, 227
Ribalta, Jorge, 495, 500
Ribas, João, 468, 537
Ribeirinho (Francisco Lopes Ribeiro), 87
Ribeiro, António de Sousa, 495
Ribeiro, António Lopes, 84, 85, 86, 87, 90, 94, 95, 157, 162, 196, 218, 246, 248, 517, 524, 539
Ribeiro, António Máximo, 125
Ribeiro, António Pinto, 357, 393
Ribeiro, António Sousa, 436, 444, 495, 507, 513
Ribeiro, Aquilino, 20, 62, 242, 335, 538
Ribeiro, Cristina Almeida, 109, 495
Ribeiro, Gabriel Mithá, 294, 495
Ribeiro, Henrique Lages, 296
Ribeiro, Isabel, 414
Ribeiro, Juliano, 170
Ribeiro, Manuela Tavares, 149, 502
Ribeiro, Margarida Calafate, 250, 266, 269, 283, 284, 285, 286, 289, 290, 313, 315, 338, 409, 415, 418, 419, 420, 443, 444, 459, 488, 495, 496, 500, 503, 504, 506, 513, 530
Ribeiro, Nelson, 42, 43, 44, 45, 46, 496
Ribeiro, Orlando, 213, 241
Ribeiro, Queiroz, 289
Ribeiro, Rogério, 270
Ribeiro, Serra, 95
Ricoeur, Paul, 4, 403, 444, 459, 460, 489
Riquier, G., 235
Rivera, Miguel Primo de, 61, 100, 101, 108, 116
Rivoirad, Philippe, 163, 493
Robles, Gil, 155
Roçadas, José Alves, 16, 137
Rocha, Hugo, 137, 221
Rocha, José, 167, 184, 240
Rocha, Juan José, 136
Rocha, Luís Da, 309
Rocha, Luís Filipe, 319, 320, 422
Rocha, Mário, 221
Rocha, Paula Cristina, 372, 512
Rocha, Paulo, 218, 319
Rocha, Pedro, 299, 309
Rocheta, Maria Isabel, 30, 538
Rodchenko, Alexander, 94
Rodrigo, Joaquim, 277, 278, 308, 309, 416, 477, 503, 535
Rodrigues, Ana Duarte, 73, 489, 501
Rodrigues, Ana Salgueiro, 478, 530
Rodrigues, António dos Reis, 251
Rodrigues, António Simões, 143, 161, 489
Rodrigues, Armindo, 276
Rodrigues, Filipe da Conceição, 125
Rodrigues, Francisco Castro, 216, 273
Rodrigues, José, 286, 364, 504
Rodrigues, José Damião, 16
Rodrigues, José Maria, 107
Rodrigues, Manuel, 240
Rodrigues, Manuel Sarmento, 214, 215, 241
Rodrigues, Maria Amélia, 53
Rodrigues, Sebastião, 240, 273
Rodrigues, Urbano Tavares, 412, 531
Rodrigues, V., 95
Rogers, Warren, 253
Rohe, Mies van der, 109
Romero, Pedro G., 471, 533
Romualdo, José, 309
Roosevelt, Franklin D., 172
Rosa, Manuel, 365
Rosado, Garcia, 100
Rosas, Fernando, 12, 21, 24, 27, 38, 39, 46, 48, 100, 200, 201, 276, 292, 487, 492, 496, 513
Rosas, Patrícia, 532
Roseman, Sharon R., 145, 504
Rosendo, Catarina, 232, 305, 355, 531, 537
Rosengarten, Ruth, 410, 411, 450, 454, 455, 496, 506, 532, 536
Rosenthal, Gisela, 463, 531
Roseta, Pedro, 357
Rosmaninho, Nuno, 207, 513
Ross, Edward, 19

Rothberg, Michael, 8, 203, 407, 489
Rothwell, Philip, 419
Rouch, Jean, 434
Rozeira, Maria da Fonseca, 141
Rubim, Gustavo, 261, 513
Ruella, António Pedro, 300
Ruivo, Ana, 287, 289, 506, 533
Ruivo, Mário, 387
Ryan, James R., 89, 506

S

S. Francisco Xavier, 161, 191
Sá, Ana Lúcia, 269
Sá, César de, 82
Sá, João Alves de, 125
Sá, Salvador Correia de, 219
Sá, Tiago Moreira de, 293, 496
Saavedra, Thomaz O. P. da Cunha, 207
Sabino, Maria do Rosário Marques, 40
Sadoul, Georges, 127
Said, Edward, 405, 406, 435, 496
Saint-Exupéry, Antoine de, 179, 478, 539
Salazar, Abel, 228, 242
Salazar, Ana, 332, 371
Salazar, António de Oliveira, 1, 12, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 60, 61, 72, 79, 81, 82, 86, 87, 93, 94, 95, 107, 114, 115, 116, 121, 126, 128, 132, 135, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152,153, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 198, 200, 203, 211, 213, 215, 216, 220, 223, 228, 240, 241, 242, 243, 248, 250, 252, 254, 255, 256, 263, 275, 279, 280, 282, 291, 297, 300, 301, 313, 318, 348, 411, 424, 444, 469, 471, 476, 477, 478, 480, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 506, 507, 508, 513, 514, 525, 535
Saldanha, Túlia, 309
Salgado, Dinis, 95
Salgado, Manuel, 367, 390
Salgado, Sebastião, 367
Salvado, João Paulo, 362
Sampaio, Ernesto, 301
Sampaio, Fausto, 61, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 191, 233, 401, 497, 501
Sampaio, Jorge, 251, 382, 383
Sanches, Manuela Ribeiro, 419, 496, 506
Sanches, Rui, 365
Sanches, Sebastião Formosinho, 236, 342, 345, 347, 528
Sánchez-Gómez, Luis Ángel, 33, 101, 511, 513
Sancho I (D.), 276
SanPayo, Manuel Alves de, 85
SanPayo, Nuno, 238
Santarém, João de, 485
Santa-Rita, Guilherme de, 308
Santos, Alberto Seixas, 317, 539
Santos, António, 249
Santos, Bartolomeu Cid dos, 277, 279, 280, 290, 353, 503, 533
Santos, Boaventura de Sousa, 288, 360, 436, 496, 507
Santos, David, 441, 448, 477, 507, 533, 537, 538
Santos, Francisco, 95
Santos, João C. Abreu dos, 383
Santos, João Moreira dos, 496
Santos, Jorge, 245
Santos, José Carlos, 245
Santos, Júlio, 160, 167
Santos, Marcelino dos, 202
Santos, Maria de Lourdes Lima dos, 360, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 496
Santos, Maria Margarida, 125
Santos, Mariana Pinto dos, 301, 302, 306, 496, 507, 536
Santos, Mário Beja, 459
Santos, Paula, 390
Santos, Regina, 184
Santos, Reinaldo dos, 107
Santos, Roberto dos, 141
Santos, Rui Afonso, 74, 75, 100, 197, 282, 499, 507, 537
Santos, Vanda, 340, 497
Santos, Vítor Pavão dos, 345

São Miguel (Arcanjo), 176
Saraiva, António José, 342, 346, 519
Saraiva, José Hermano, 349, 528
Saramago, José, 326, 510
Sardinha, António, 28, 39
Sardo, Delfim, 395, 532
Sarlo, Beatriz, 443, 444, 497
Sarmento, Julião, 354, 355, 356, 365
Sarume, António Manoel, 141
Sasportes, José, 357
Savarese, Eric, 379, 497
Schefer, Raquel, 318, 531
Schlageter, Albert Leo, 373
Scott, A.O., 473
Seabra, António Saragga, 209
Seabra, Jorge, 218, 317, 321, 497
Seara, Augusto, 82, 83
Sebastião (D.), 31, 186, 281, 287, 288, 318, 324, 335, 336, 353, 413, 417, 477, 503, 506, 521
Segurado, Jorge, 103, 166, 173, 174, 188, 197, 239, 515
Seignobos, Robin, 16, 513
Seixas, Cruzeiro, 227, 229, 230, 268, 272, 287
Seixas, Miguel Metelo de, 181, 497
Selassié, Hailé, 220
Selvagem, Carlos, 53, 54, 129
Semedo, Alice, 307, 310, 499
Semedo, Artur, 319
Semke, Hein, 161, 184, 233
Sena da Silva, António, 274, 364
Sena, António, 91, 275, 276, 364, 497
Sena, Jorge de, 85, 251, 276, 277, 283, 319, 422, 424
Senghor, Leopold, 201
Sepúlveda, Manuel de Sousa de, 324
Sepúlveda, Pedro, 30, 514
Sequeira, Domingos, 31
Sequeira, Gustavo Matos, 137
Serén, Maria do Carmo, 134, 136, 137, 139, 140, 143, 497
Sereno, Adelaide Maria Monteiro, 40
Sérgio, António, 100, 329
Sérgio, Octávio, 141
Serpa, Luís, 354, 355, 356, 357
Serra, Afonso, 221
Serrão, Joel, 261, 507
Serras, Susana, 486, 487
Sert, Josep Lluís, 162
Sert, Josep Maria, 258
Seurat, Georges, 275
Shoedsack, Ernest B., 83
Silva, Abel Pereira da, 125
Silva, Agostinho da, 30
Silva, Alberto Vaz da, 251
Silva, Ana Gomes da, 537
Silva, Aníbal Cavaco, 342, 359, 365
Silva, António, 87
Silva, António Duarte, 21, 23, 223, 514
Silva, António José da, 323
Silva, Augusto Alves da, 364
Silva, Augusto Santos, 357
Silva, Cândido da, 125
Silva, Cristino da, 206
Silva, Ernesto de Oliveira e, 148
Silva, Fernando d'Almeida e, 423
Silva, Fernando Emygdio da, 192
Silva, Fernando Matos, 218, 320, 423
Silva, Francisco Conceição, 282
Silva, Germano Alves da, 80
Silva, Gomes da, 207, 257
Silva, Helena Vaz da, 251
Silva, Jaime, 299, 309
Silva, João Augusto, 78, 108, 169
Silva, João da, 111, 113
Silva, João Matos, 321
Silva, João P. Esteves da, 331
Silva, Jorge, 52, 300, 531, 540
Silva, Jorge Alves da, 321
Silva, José A. Soares da, 144, 196, 509
Silva, José Costa, 203
Silva, José Freitas da, 221
Silva, Leonel Banha da, 231
Silva, Luís Cristino da, 75, 166, 185, 204, 205, 206, 207, 208, 249
Silva, Manuel Costa e, 319
Silva, Manuel Deniz, 65, 514
Silva, Maria Augusta, 230
Silva, Nuno Cardoso da, 381, 528

Silva, Raquel Henriques da, 282, 289, 298, 493, 499, 533, 537
Silva, Ribeiro e, 125
Silva, Roberto, 227
Silveira, Maria de Aires, 75, 77, 497
Silvino (Vieira?), 184
Simão, José Veiga, 382
Simões, Duarte Nuno, 251
Simões, João, 187, 273
Simões, José, 217, 274
Simões, Rui, 316
Simon, Christine, 528
Sissé, Mamadú, 142
Siza Vieira, Álvaro, 356, 391, 507
Skapinakis, Nikias, 298, 299, 308, 483
Sluizer, George, 326
Smith, Francis, 167
Soares, António, 100, 167
Soares, Eduardo, 221
Soares, Mário, 32, 251, 293, 295, 382, 474, 540
Sobrado, Maria Teresa Solano, 101, 514
Sobral, José Manuel, 40, 483, 484, 497, 514
Sobral, Maria da Luz, 53
Sonrel, P., 236
Soromenho, Ana, 267, 528
Soromenho, Castro, 55, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 272, 511, 515, 539
Sousa, Albano Neves e, 61, 214, 219, 227, 228, 229, 233, 286
Sousa, Alberto Augusto de, 148
Sousa, Alberto da Silva e, 141
Sousa, Alexandra L. Dixo, 244, 509
Sousa, Ângelo de, 226, 298, 307, 356, 365
Sousa, Bela de, 227
Sousa, Bernardo Vasconcelos e, 324, 506
Sousa, Ernesto de, 272, 298, 299, 305, 306, 307, 310, 324, 360, 365, 382, 393, 496, 507, 516, 534
Sousa, Gonçalo de, 246
Sousa, Jorge Pedro, 50
Sousa, Julião Soares, 277, 505
Sousa, Luís de (Frei), 218
Sousa, Mário Paiva de, 221
Sousa, Melo e, 374
Sousa, Pereira de, 297
Sousa, Rocha de, 307, 310, 412, 416, 511, 531, 539
Soutinho, Alcino, 356
Souto, Helena, 98, 497
Soutomaior, Jorge, 253
Souza-Cardoso, Amadeo de, 68, 240, 308, 358, 364, 413, 416
Speer, Albert, 162
Spencer, Herbert, 39
Spínola, António de, 292, 497
Spratley, Ricardo, 133
Stahl, Max, 400
Steichen, Edward, 276
Steinbeck, John, 230
Sternberg, Josef von, 83
Stone, Charles B., 402, 403, 447, 449, 454, 514
Stone, E.D., 234
Stora, Benjamin, 378, 402, 490, 497

T

Tabucchi, António, 425
Tagarro, José, 52, 56, 125
Taínha, Manuel, 236, 273
Takamado, 374
Tamagnini, Eusébio, 212
Tamen, Pedro, 251, 536
Tancons, Claire, 453, 507
Tangui, Yves, 127
Taquelin, Mara, 69, 70, 509
Tavares, A. Segadães, 391
Tavares, Célia Gonçalves, 60, 510
Tavares, Domingos, 356
Tavares, Emília, 274, 435, 533, 538
Tavares, Miguel Sousa, 382, 393, 421
Tavares, Sallete, 307
Tavares, Silva, 31
Taveira, Tomás, 356
Tê, Carlos, 371
Teixeira, Anjos, 108
Teixeira, Daniel Joaquim Campos de Sousa, 468
Teixeira, José Monterroso, 364
Teixeira, Luiz, 95, 97, 113, 240, 528

Teixeira, Nuno Severiano, 32, 327, 497
Telmo, José Cottinelli, 177, 181, 182, 185, 186, 206, 207, 249
Tengarrinha, José, 50, 497
Teves, Vasco Hogan, 221
Thatcher, Margaret, 311
Thirion, André, 127
Thomaz, Américo, 50, 219, 220, 221, 222, 223, 240, 250, 280, 288, 377, 484, 533, 534
Ticiano (Vecelli), 147
Tinoco, José Luís, 236
Tojal, Raúl, 197
Tomás, Fernandes, 82
Torga, Miguel, 284
Torgal, Luís Reis, 21, 23, 34, 87, 277, 497, 498, 502, 505, 507
Torres, Alexandre Pinheiro, 272, 286
Torres, Eduardo Cintra, 299, 514
Torres, Marília, 309
Toscano, Francisco, 53
Toussaint, Denise, 227
Travassos, Joaquim, 227
Tréfaut, Sérgio, 425
Trigo, Mário, 445
Trigoso, Falcão, 108, 126, 528
Trigueiros, Luís Forjaz, 163, 241
Trindade, Ângela, 233
Trindade, Luís, 479, 528
Tropa, Alfredo, 319
Truffaut, François, 317
Trusz, Alice Dubina, 80, 509
Tschofen, Paul, 136
Tudela, José, 221, 396

U

Unik, Pierre, 127
Uribe, Jorge, 30, 514

V

Vahia, Liz, 430, 531
Vaissier, Reinaldo, 95
Valada, Paulo, 145
Valadas, Jorge, 184
Valadim, Eduardo, 137
Vale, João Pedro, 368, 417, 477, 478, 503, 535
Vale, Paulo Pires do, 438, 439, 531
Valente, Vasco Pulido, 251, 342
Valente, Vasco Rebelo, 257
Valério, Nuno, 129, 498
Valéry, Paul, 36, 38, 152, 187
Varejão, Adriana, 369
Varela, Arthur, 353, 354
Varela, Raquel, 299, 498
Vargaftig, Nadia, 121, 514
Vargas, António Pinho, 394, 502
Vargas, Getúlio, 50, 179
Vasconcelos, Abeilard de, 141
Vasconcelos, António-Pedro, 251, 314, 315, 422
Vasconcelos, Cristina, 275, 507
Vasconcelos, Ernesto de, 15, 100, 107, 114
Vasconcelos, Faria de, 20
Vasconcelos, Maurício de, 236
Vasconcelos, Teixeira de, 53
Vaz, Euclides, 217
Vaz, Fátima, 308
Vaz, Luís Mendes, 221
Vecchi, Roberto, 250, 283, 313, 315, 488, 496, 498
Veiga, A.J.Motta, 241
Velez, João Paulo, 384, 385, 387, 390, 399, 498
Veloso, Francisco, 85
Veloso, Rui, 329, 330, 371, 372
Ventura, Armando, 163
Ventura, Mário, 349, 528
Ventura, Reis, 284
Verde, Cesário, 276
Verdi, Giuseppe, 435
Verheij, Gerbert, 509
Vermeer, Johannes, 275
Vernet, Horace, 409
Vertov, Dziga, 94
Vespeira, Marcelino, 238, 268, 271, 298
Veyrat-Masson, Isabelle, 402, 490
Viana, Eduardo, 364
Viana, Eurico Sales, 188
Viana, José, 232

Vicente (S.), 309, 335, 368, 417, 418
Vicente, Arlindo, 53, 160, 304
Vicente, Filipa Lowndes, 56, 89, 142, 498, 500, 506, 507, 528
Vicente, Filomena, 390
Vicente, Gil, 276
Vicente, Lourenço, 390
Vicente, Manuel, 356, 390
Victor Emanuel III (Rei), 185
Vidigal, Ana, 446, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 458, 460, 465, 506, 532
Vieira da Silva, Maria Helena, 66, 277, 304, 364
Vieira, Afonso Lopes, 31, 34, 130
Vieira, Álvaro Siza, 391, 392
Vieira, Ana, 308, 353
Vieira, Egas José, 371
Vieira, Egas Vidigal, 450
Vieira, João, 298, 355, 396, 417, 418
Vieira, Jorge, 226, 240, 246, 247, 272
Vieira, Luandino, 202, 285, 286, 502, 513, 539
Vieira, Manuel Luís, 144
Vieira, Nuno Sousa, 465
Vieira, Padre António, 30, 334, 335, 437, 438, 441
Vieira, Patrícia, 86, 87, 514
Vieira, Rita Gaspar, 465
Vieira, Rita Sousa, 465
Vieira, Rui, 445
Vilar, Rui, 363
Vilhena, Rodrigo de, 274
Villaret, João, 137
Villaverde, Teresa, 422, 539
Vinent, Antonio de Hoyos y, 104, 528
Viret, Emile-Louis, 163, 164
Viriato, 335
Vital, Fezas, 242

W

Walden, Ruth, 153
Walker, Kara, 437
Wall, Jeff, 457
Wallenstein, Carlos, 245
Walsh, Raoul, 337
Wandschneider, Miguel, 306, 507, 534
Warburg, Aby, 404, 493
Warhol, Andy, 467
Waterkeyn, André, 234
Weegee, 275
Welchman, John, 434, 507, 538
Wenders, Wim, 433
Wenner, Christopher, 400
Wentzel, Volkmar, 223, 516
Whistler, James Abbott McNeill, 75
Wilder, Billy, 317
Wills, Denise Kersten, 379, 531
Wilson, Robert, 394
Worm, Júlio, 141
Wright, James D., 457, 501
Wülffen, Thomas, 463, 531

X

Xana, 390
Xavier, Caldas, 137, 303
Xavier, Francisco, 323

Y

Yeco, Miguel, 309

Z

Zarco, Gonçalves, 104
Zeiger, Henry A., 253
Zenha, Salgado, 251