

Soleil et Ombres.

Identificação de um discurso historiográfico

Beatriz Casqueiro Salvadina

Dissertação em História da Arte Contemporânea

Fevereiro 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Joana da Cunha Leal.

Agradecimentos

Dirijo a minha primeira palavra de agradecimento à Professora Doutora Joana da Cunha Leal que me orientou para a chegada a este tema e em todo o processo de realização desta dissertação. Agradeço toda a motivação, apoio, entusiasmo, disponibilidade e sobretudo, por toda a paciência.

Agradeço à Professora Doutora Mariana Pinto dos Santos por ter mostrado interesse em acompanhar os desenvolvimentos desta investigação e por se ter disponibilizado para conversar sobre ela e oferecer a sua perspetiva.

Aos meus pais, Ana e Joaquim, pela possibilidade de realizar este mestrado e pelo apoio incondicional nos bons e nos maus momentos. À Maria e à Margarida, que me acompanharam durante todo o meu percurso académico, e com quem partilhei momentos de dúvida e insegurança, mas também de muita animação e alegria. À Beatriz e à Rita pela presença e preocupação.

Soleil et Ombres. Identificação de um discurso historiográfico

Beatriz Casqueiro Salvadina

Resumo

A exposição *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle*, inaugurou a 19 de Outubro de 1987 no Petit Palais, em Paris, com destino a apresentar no estrangeiro a arte produzida em Portugal durante o século XIX, dentro de uma programação dedicada à arte internacional que estaria naquele momento em vigor neste museu. A exposição apresentou mais de 250 obras, distribuídas pelas nove salas cedidas pelo Petit Palais, e coincidiu com uma exposição de arte espanhola intitulada *De Greco a Picasso - Cinq siècles d'art espagnol*, apresentada no mesmo local. José-Augusto França assegurou o comissariado de *Soleil et Ombres*, defendendo a sua vertente histórica e científica, face à dimensão claramente diplomática da mostra espanhola. A obra deste autor é conhecida pela abordagem vertical que faz da arte deste período, a partir da ideia do seu atraso permanente em relação paradigma artístico internacional. Esta dissertação tem como objetivo mostrar como essa abordagem foi ultrapassada na concretização da exposição *Soleil et Ombres*, através de uma análise crítica da sua receção, bem como estudar os seus efeitos a nível político, se a entendermos como uma afirmação do prestígio do país imediatamente depois da sua entrada na Comunidade Económica Europeia.

Palavras-chave: José-Augusto França; Século XIX; Arte Portuguesa; Teoria da Arte; Centro e Periferias

Soleil et Ombres. Identification of a historiographic discourse

Beatriz Casqueiro Salvadinha

Abstract

The exhibition *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle* premiered on October 19th of 1987 at the Petit Palais Museum, in Paris, aiming to present abroad the art produced in Portugal during the 19th century within a program dedicated to international art that was, at the time, part of the action of that museum. This exhibition presented more than 250 artworks, distributed among the nine spaces provided by the Petit Palais, in parallel with an exhibition intitled *De Greco a Picasso - Cinq siècles d'art espagnol*, in that same museum. José-Augusto França was in charge of this project, defending its historical and scientific aspects, in opposition to the clear diplomatic dimension of the spanish exhibition. The work of this author is known for its low regard of the portuguese art in this period, due to its permanent delay in relation to the international artistic paradigm. This dissertation aims to show how this narrative is surpassed in the final product of this exhibition, bearing a critical analysis of its reception, as its effects on a political level, if we understand it as an affirmation of the country's prestige, immediately after their participation in the European Economic Community.

Keywords: José-Augusto França; 19th century; Portuguese Art; Art Theory; Center and Peripheries

Índice

Introdução	7
Capítulo 1. José-Augusto França e a construção de um discurso sobre a arte em Portugal no século XIX	12
1.1. A Arte em Portugal no século XIX	12
1.2. O “longo século XIX” português.....	19
Capítulo 2. <i>Soleil et Ombres</i>: o século XIX português em Paris	25
2.1.O projeto	25
2.2. Trabalhos preparatórios	28
2.3. <i>Anatomia</i> da exposição	32
2.4. Malhoa, Columbano e Rafael	47
Capítulo 3. O século XIX de José-Augusto França: historiografia crítica, curadoria e política	60
Conclusão	84
Bibliografia	87
Anexos	92

Introdução

A presente dissertação tem como objetivo o estudo e a análise da exposição *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle*, apresentada em Paris entre 19 de Outubro de 1987 e 3 de Janeiro de 1988, no Museu do Petit Palais. Pensada e comissariada por uma das mais notáveis figuras da historiografia da arte nacional, José-Augusto França (1922-2021), esta exposição decorreu igualmente de um acordo oficial entre Portugal e França, contando naturalmente com o apoio de vários setores do Estado português e francês, e com a colaboração de diversas instituições, particulares e fundações para a sua organização e sucesso final.

Soleil et Ombres foi uma iniciativa destinada a servir o propósito da divulgação da arte produzida em Portugal no extenso período que correspondeu ao século XIX em Portugal, que até à data seria pouco conhecida a nível internacional. Como tal, esta exposição empenhou-se na exibição de obras de cerca de 50 artistas, portugueses e estrangeiros, que estiveram ativos no país durante todo este período, no sentido de uma tentativa de colocar em evidência o diálogo entre Portugal e a capital do século XIX, a cidade de Paris. Lidamos como uma perspetiva que destaca o protagonismo dos centros, os quais estabeleceram as correntes estéticas e que fixaram o paradigma artístico e cultural, a ser assimilado por outras geografias, ditas periféricas ou marginais. Esta narrativa eurocêntrica e hierarquizada, em cuja construção José-Augusto França desempenhou um papel de elevada importância, tornou-se canónica para a escrita da história da arte em Portugal, nomeadamente no que diz respeito às abordagens dos séculos XIX e XX.

José-Augusto França é uma figura incontornável no contexto da teoria e da crítica de arte em Portugal. Foi ele o responsável pela introdução do ensino da disciplina na universidade através da criação do mestrado em História da Arte e mais tarde da licenciatura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.¹ O seu trabalho pioneiro enquanto historiador continua a fazer parte do programa disciplinar no ensino da história

¹ SANTOS, Mariana Pinto dos. “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência.” In *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, nº 1 (2015): p. 64

da arte, contribuindo para a permanência de algumas das suas práticas, muito particularmente, a ideia de que a arte em Portugal manifesta um atraso endémico em relação a outros centros de desenvolvimento da arte moderna.

Em *Soleil et Ombres*, o autor reintroduz um discurso sobre a arte portuguesa que trocou a Roma clássica pela Paris moderna, berço dos movimentos que protagonizaram a arte do século XIX, e que a ajudaram a definir-se a si própria, uma ideia que é desde logo expressa nas primeiras linhas do catálogo desta exposição, quando discute o momento da revisão crítica das obras do Palácio da Ajuda, que favoreceram tardiamente uma estética neoclássica por oposição a uma gramática barroca que permanecia associada ao gosto de D. Maria I.² Nos seus volumes sobre a *A Arte em Portugal no século XIX*, o mesmo aconteceria com a restante produção, onde estas correntes estéticas entravam e saíam de forma tardia, por vezes elegendo-se protagonistas que se distinguiam pelas especificidades da sua obra. A dificuldade em afastar esta narrativa da abordagem que é feita sobre esta produção em *Soleil et Ombres* revela uma propensão para identificar no discurso desta exposição uma orientação vertical.

O confronto com esta situação é o que justifica o primeiro objetivo desta dissertação: investigar e analisar criticamente todas as componentes da exposição *Soleil et Ombres*, procurando explicitar de que forma é que ela pode ser entendida como uma superação desse discurso canónico sobre a arte portuguesa do século XIX, através de uma revisão das suas metodologias e com conceitos, como o de *centro e periferia*, assim como a sua matriz historicista. Assim sendo, a principal motivação deste trabalho foi a possibilidade de explorar a dimensão paradoxal da organização desta exposição, despoletada pela escolha de reunir em Paris uma exposição de arte em Portugal no período do longo século XIX, da qual a historiografia de França e a historiografia da arte em Portugal tendem a remeter para um posição de subalternidade, que no caso de *Soleil em Ombres* se dilui, provocando o efeito inverso.

Este estudo irá iniciar-se com um primeiro capítulo em que é abordada a narrativa construída por José-Augusto França no seu corpus de obras, com especial enfoque para a *Arte em Portugal no século XIX*, estabelecendo-se uma relação com o seu percurso académico, na academia francesa, e com o seu orientador, Pierre Francastel, que lhe

² FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, p. 20

proporcionou uma formação focada na sociologia da arte. Como tal, serão analisados os conceitos e metodologias que estão na base da perspetiva de uma sociologia da arte e informam o discurso arquitetado pelo historiador. Será igualmente estabelecido um paralelo com a abordagem do longo século XIX desenvolvida por Eric Hobsbawm ao longo de uma trilogia de obras dedicadas a este tema, que como se verá adiante, é igualmente esclarecida por uma conceção eurocêntrica

A segunda parte deste estudo irá corresponder a uma investigação aprofundada sobre a exposição *Soleil et Ombres*. Em primeiro lugar, será abordada a origem do projeto, seguindo-se a formalização da proposta expositiva, através de material bibliográfico recolhido nos arquivos da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, à qual pertence a o espólio documental de José-Augusto França. Algumas das fontes mais importantes para o estudo da exposição presentes neste arquivo foram os diversos “Folhetins Artísticos” que o historiador publicava assiduamente no *Diário de Lisboa*, e onde, entre 1986 e 1987, registou todo o processo da organização desta exposição até à sua inauguração.

Estas publicações periódicas foram igualmente úteis para o desenvolvimento do segundo item deste capítulo, que se focou na descrição de todo o processo de preparação deste projeto, direcionada para a listagem das instituições, particulares e fundações, nacionais e internacionais, que contribuíram com obras do seu acervo para apresentar na exposição, assim como das entidades que ajudaram nos aspetos da sua produção, ao garantir o transporte e também o restauro destas obras. Um terceiro item deste capítulo irá incidir sobre a *Anatomia* da exposição, procurando fazer uma aproximação à quantidade e posicionamento das obras expostas por cada uma das salas cedidas pelo Petit Palais, e pela Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian, onde se apresentou uma mostra complementar a *Soleil et Ombres*, dedicada exclusivamente ao trabalho de Rafael Bordalo Pinheiro.

A última parte deste segundo capítulo é dedicado à análise dos artistas destacados pelo comissário, não só na exposição *Soleil et Ombres*, mas também nas suas obras sobre este período, focando-se especialmente no final do século XIX, onde atuaram artistas como Malhoa e os irmãos Bordalo Pinheiro, considerados por si como algumas das raras exceções de artistas portugueses - que se distinguiam pelo pioneirismo e qualidade do seu trabalho e pela especificidade nacional. Pretende-se assim estabelecer-se uma

comparação direta entre Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro, que o historiador revela pertencerem a pólos opostos da dinâmica cultural e artística do final do século XIX.

O terceiro capítulo procurou debater em profundidade a principal questão de onde parte esta dissertação: a paradoxalidade constatada entre a narrativa vertical de José-Augusto França, e a concretização de uma exposição com o potencial de ser entendida como uma mostra horizontal, onde se verifica a superação de um discurso tendencialmente hierárquico. Portanto, são assim debatidos os reais motivos que poderão ter levado à organização de uma exposição sobre arte do século XIX, de acordo, com a perspetiva que o comissário apresenta em relação à arte deste período, no âmbito da relação com a capital artística da Europa.

Como tal, entre os elementos explorados encontram-se a receção da exposição *Soleil et Ombres* na imprensa nacional e internacional, onde se analisou a polémica levantada pela crítica portuguesa em função da sua relação com a abordagem historiográfica desenvolvida pelo historiador, acabando por penalizar a exposição. Para além disso, foram também discutidos outros itens que possam ter influenciado a criação deste grande empreendimento, com enfoque para a componente crítica e a politização do trabalho de José-Augusto França, bem como a possível inserção da exposição num programa cultural desenvolvido na sequência da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia. Por último, serão também trazidos para este capítulo algumas abordagens críticas da narrativa de França, assim como um conjunto de autores que têm desenvolvido um trabalho centrado na procura de metodologias de trabalho com o objetivo de desconstruir o cânone tradicional, que hoje em dia continua a transmitir valores de hegemonia e hierarquia. O trabalho de Piotr Piotrowski será um dos principais contributos a discutir neste sentido, contrastando com a abordagem vertical construída por França assente no binómio centro/periferia, e a horizontalidade que é detetada no discurso expositivo de *Soleil et Ombres*.

Finalmente, serão apresentadas as considerações finais, onde constará uma análise crítica de toda a informação recolhida no decorrer da dissertação, e onde serão discutidos os seus resultados.

Quanto à metodologia de trabalho, optou-se em primeiro lugar por uma recolha de informação sobre a exposição *Soleil et Ombres*, com recurso às pastas de arquivo da Coleção de José-Augusto França, pertencente à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste

Gulbenkian. Entre estes materiais encontram-se vários recortes de imprensa, nacional e internacional, sobre a exposição, um conjunto de “Folhetins Artísticos”, escritos pelo próprio, destinados ao acompanhamento do seu processo de desenvolvimento e organização, listagens de obras, programas, algum material fotográfico, alguma documentação epistolográfica e uma série de material gráfico, que inclui folhetos, convites e folhas de sala. A organização de todo este material constituiu-se como um dos principais desafios para esta investigação, na medida em que à data em que este processo começou, não existia nenhum tipo de estudo sobre a exposição *Soleil et Ombres*.

A segunda fase de pesquisa incidiu sobre o estudo e análise do percurso académico e historiográfico de José-Augusto França, através de uma leitura e releitura de algumas das suas obras historiográficas, com especial enfoque nos volumes sobre *A Arte em Portugal no Século XIX*, já que é neles que o autor aborda, pela primeira vez, em género de compilação, toda a produção artística desta época, e que a exposição teve como seu principal objetivo mostrar fora de portas. Para esta fase foi também importante a consulta de artigos, obras e dissertações de outros autores que têm vindo a desconstruir a historiografia da arte de França, como destaque para a obra teórica de Mariana Pinto dos Santos, uma das principais autoras a explorar criticamente a obra deste historiador, e as consequências que teve nos desenvolvimentos na historiografia e na crítica de arte portuguesas.

Por último, procurou-se abrir o campo de leitura a um conjunto mais vasto de autores internacionais que têm vindo a visitar os esquemas e as metodologias da historiografia da arte tradicional, com o objetivo de a desconstruir, apresentando outro tipo de propostas, que possam constituir-se como alternativas à história da arte vertical. Ainda que muitas delas direcionem o seu foco para o estudo das narrativas sobre a arte moderna, não deixam de ser fontes de extrema relevância para a interrogação das práticas historiográficas de José-Augusto França e em relação à sua visão sobre a arte do século XIX, ou da história da arte portuguesa em geral, que contribuíram para a perpetuação de um discurso vertical e eurocêntrico.

Capítulo 1

José-Augusto França e a construção de um discurso sobre a arte em Portugal no século XIX

1.1. A Arte em Portugal no século XIX

O projeto da exposição *Soleil et Ombres* foi concebido por José-Augusto França, uma das mais proeminentes figuras da crítica e da historiografia da arte portuguesa durante o século XX, a quem coube igualmente o seu comissariado. Nascido em 1922, França iniciou a sua obra historiográfica ainda jovem, com uma primeira publicação em 1949³, escrevendo simultaneamente crítica de arte no *Horizonte* e na *Seara Nova*. Em 1950 criou e dirigiu as revistas *Córnio*, (*Uni, Bi, Tri, Tetra e Pentacórnio*)⁴ dois anos mais tarde abriu a Galeria de Março e em 1956 publicou o seu primeiro estudo monográfico sobre Amadeu de Souza Cardoso.⁵

O precoce interesse pela historiografia da arte, incentivado pela participação no meio artístico e cultural em Portugal desde o final da década de 40,⁶ favoreceu em 1959, a atribuição de uma bolsa estudo pelo governo francês, que o levou a Paris, primeiro à Sorbonne e depois à École des Hautes Études e a Pierre Francastel (1900-1970)⁷. Dessa aprendizagem resultaram algumas das suas mais célebres publicações: a sua tese de

³ Com a publicação de FRANÇA, José-Augusto, *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, Lisboa: Cadernos Surrealistas, 1948

⁴ Ver CRUA, Catarina, *Revistas Corno: Modernidade e discurso crítico na cultura portuguesa da primeira metade do Século XIX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Comunicação e artes, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

⁵ Entrevista com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva, “Entrevista com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva”, in *Revista de História da Arte*, Lisboa: Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, nº 1, 2005, p. 7

⁶ SALGUEIRO, Ana Rita. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961). José-Augusto França e a Perspetiva Sociológica.*, p. 7

⁷ Historiador da arte francês. Professor na Universidade de Estrasburgo onde trabalhou investiu na sua investigação sobre a sociologia e arte, tornando-se em 1948 professor de Sociologia da Arte na École des Hautes Études. Entre as suas principais obras encontram-se *Art et Sociologie* (1948), *Peinture et Société* (1952) e *Art et Technique aux 19e et 20e siècles* (1956).

especialização em sociologia da arte intitulada *A Arte e a Sociedade Portuguesa do Século XX*, e, a sua tese de doutoramento *Une Ville des Lumières: la Lisbonne de Pombal*⁸ (1965), um estudo sobre a reconstrução da cidade de Lisboa e da Baixa Pombalina, que fora altamente criticada do ponto de vista do seu valor artístico pela historiografia da arte nacional, e à qual França proporcionou uma mais completa análise. Nesta publicação França reconheceu-lhe o seu valor artístico e patrimonial, legitimado por se tratar de um projeto urbanístico, numa perspetiva que levou à classificação da Baixa Pombalina como Imóvel de Interesse Público.⁹

A formação de França junto de Pierre Francastel permitiu-lhe consolidar o discurso que viria a construir nas suas obras canónicas sobre *A Arte em Portugal no século XIX e XX*, três volumes dedicados ao estudo exaustivo da arte em dois séculos, e que simbolizaram um ponto de viragem na escrita da história da arte portuguesa. Segundo Rita Salgueiro¹⁰, foi no desenvolvimento desse empreendimento que se formalizou a passagem para um discurso académico, “dentro de um esquema de objetividade científica e metodológica”, legitimada pela referência sistemática a factos sociais e históricos.¹¹ Este discurso de base sociológica, serve-se de terminologias específicas, como “factos artísticos”, diretamente retiradas da proposta da sociologia da arte desenvolvida por Francastel na obra intitulada *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*, onde afirma que “um facto cultural reflecte ao mesmo tempo valores sociais e propõe valores à sociedade: ele verifica, isto é, constata e torna verdadeiro”.¹² Partindo desta premissa francasteliana, José-Augusto França compromete-se a alterar a escrita da história da arte dos séculos XIX, afastando-se das propostas tradicionais e privilegiando uma abordagem, que passa

⁸ Edição portuguesa foi publicada no mesmo ano com o título *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*.

⁹ LEAL, Joana Cunha, “Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina, um percurso pela crítica e pela história da arte portuguesa” in *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n.º 21 setembro 2004, p. 6, 14

¹⁰ Investigadora em doutoramento no departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

¹¹ SALGUEIRO, Ana Rita. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961). José-Augusto França e a Perspetiva Sociológica.*, p. 11

¹²SANTOS, Mariana Pinto dos. “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência.” In *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, nº 1 (2015): p. 66

por uma análise mais completa do papel da arte na sociedade portuguesa de Oitocentos, pretendendo-se não apenas um estudo da arte, mas uma “história da vida artística”¹³.

Esta análise deverá então servir-se de uma cumplicidade entre as disciplinas da história e da sociologia, explorando a obra de arte como um fenómeno dinâmico que deve ser olhado “em função de uma rede de dados complexos”¹⁴, atendendo tanto à produção e ao consumo das obras de arte, como também à sua dimensão específica e à sua própria ação na sociedade. Para que isto aconteça, o autor acrescenta que a história da arte deve fazer-se acompanhar de uma outra disciplina: a crítica de arte. Crítico, o historiador da arte será capaz de atingir a visão total do objeto, e assim, detetar a sua dimensão autónoma. Por outras palavras, a eleição de um *facto artístico* não está apenas dependente dos seus aspetos de produção e consumo, mas também, da sua capacidade de influir o meio social. Concebendo a obra de arte como um produto de uma determinada sociedade, que é por ela consumido, a sua receção, quer seja positiva ou negativa, terá sempre repercussões - sendo uma das principais o desenvolvimento do gosto - o que significa que, neste domínio, ela deixa de ser apenas um produto, para ser também um elemento transformador. Esta ideia resume-se na capacidade de conjugar a crítica e a história, sendo que a crítica terá como função revelar o papel “criador” da obra de arte, e a história analisar as condições da sua receção.¹⁵ Para o autor, a consciência desta especificidade é o que leva à compreensão de que a obra de arte possa “antecipar a evolução social geral, ou definir-se a níveis cuja profundidade seja dificilmente captável pelos instrumentos culturais de que dispõe o público contemporâneo”.¹⁶ Mariana Pinto dos Santos¹⁷ afirma

¹³ “A história da arte que acompanhe este debruçar dos historiadores sobre a realidade da arte portuguesa do século XIX, indispensável que é, não pode, porém, definir-se da maneira tradicional por que a historiografia da arte em Portugal se em definido – mas sim tentar tomar o seu lugar num novo complexo de conhecimento que a pesquisa sociológica está caracterizando. (...) ela não pode ser uma decoração desenhada sobre um pano de fundo económico-histórico-social. Pintar despachadamente um tal plano e sobre ele perfilar as actividades artísticas (...) é sem dúvida cómodo – mas profunda e perigosamente errado, como visão problemática e como método de pesquisa. Entre os planos interessados no viver social processa-se uma dialética permanente – e novos instrumentos de trabalho se tornam necessários para cumprimento de um novo programa cultural.” In FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, p. 10, 11

¹⁴ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 11

¹⁵ SANTOS, Mariana Pinto dos. “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência.” In *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, nº 1 (2015): p. 71

¹⁶ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, p. 10

¹⁷ Historiadora de Arte e curadora independente doutorada em História e Teoria pela Facultat de Belles Arts, da Universidade de Barcelona. É investigadora no instituto de História da Arte na Faculdade de

que é esta mistura da história da arte e da crítica de arte, que especializa o historiador e lhe permite ter a capacidade de eleger os “factos artísticos”, ou seja, das obras de arte, de acordo com o seu grau de civilização e da sua aproximação a Paris.

França entende que a história da arte não deve debater-se apenas sobre uma mera apreciação das obras, a elaboração de inventários, ou em biografias dos artistas, mas sobretudo pelo reconhecimento de que a obra de arte se realiza por “efeito de certas forças, interiores e exteriores, para agir no quadro dessas e doutras forças.”¹⁸. No caso do período que esta dissertação abarca, o século XIX, o historiador explica que as ideias estéticas (do neoclassicismo ao naturalismo), resultaram de uma determinada produção artística, mas também agiram nela, ao afastar-se das ideias estéticas anteriores. Assim, torna-se indispensável para interrogar estas ideias, não só as fontes literárias que as exprimiram, mas também toda uma cultura geral, que se traduz na organização de exposições, no processo associativo dos artistas e também na organização de coleções, quem as realiza, onde e porquê. No âmbito desta perspetiva, e para o caso da arte portuguesa, esta leitura é sobretudo importante atendendo à raridade destes eventos, que se prendem com as possibilidades económicas da sociedade e dos artistas, com a existência ou falta de compradores, dos eventuais apoios do Estado, através dos museus e da proteção institucional dos artistas, e dos programas do ensino.¹⁹ A interrogação de todos estes fatores, é o que permite ao historiador a encaixar a sua abordagem no âmbito da sociologia da arte, fazendo ainda convergir na sua abordagem a crítica de arte com a história.

Este foco sociológico permitirá justificar alguns pontos chave do discurso historiográfico de França. Um dos principais é a sistemática comparação com os modelos estrangeiros: a circulação de artistas, a frequência dos contactos e as condições em que são estabelecidos, tornam-se catalisadores para a entrada do que designa como “influências”, esclarecendo muitos aspetos relativamente ao consumo e à produção das

Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde é também professora convidada. Entre as suas principais obras encontram-se o livro *Vanguarda & Outras Loas* (2007), e diversos artigos publicados teoria da arte e artistas portugueses do século XX. É também uma das investigadores principais do projeto PIM – Modernismos ibéricos e o Imaginário Primitivista.

¹⁸ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, p. 12

¹⁹ *Ibidem*

obras de arte.²⁰ Enquanto historiador e crítico, tratará de eleger os factos artísticos utilizando o critério da maior ou menor proximidade relativamente à produção do centro artístico e cultural por excelência, neste caso, Paris. Se a arte também é entendida como um fator de civilização, e se na sua dimensão autónoma tem a função de civilizar, ela é simultaneamente responsável pela ausência de civilização, e conseqüentemente pelo seu próprio atraso e pela sua incapacidade de corresponder ao modelo fixado.

Nos diversos estudos que desenvolveu sobre a obra de J.-A. França, Mariana Pinto dos Santos explica como os volumes sobre a *A Arte em Portugal no século XIX e XX*, e não só, se tornaram obras canónicas para a escrita da história da arte portuguesa servindo de fonte para a historiografia posterior. A autora ilustra esta situação com o constante recurso a conceitos como Romantismo, Iluminismo, entre outros, que se reportam ao ideal artístico, ao “espírito do tempo”, que é, na sua perspectiva, totalmente orientado pelos modelos parisienses.²¹

Por outro lado, Mariana Pinto dos Santos nota também como narrativa do atraso já tinha sido um assunto explorado pelos intelectuais do início do século XIX. Por exemplo, Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), explicava os factos artísticos considerando dimensões extra-artísticas, e por isso, ao admitir uma decadência geral na arte portuguesa, acabava por atribuí-la a fatores externos, ou seja, não artísticos.²² Outro exemplo seria o Conde Atanazy Raczyński (1788-1874), ministro do rei da Prússia, com uma formação académica centro europeia e com obra já publicada sobre a história da arte moderna na Alemanha. Chegado a Portugal em 1842 demonstrou desde logo interesse na arte portuguesa, não demorando até ao desenvolvimento de um estudo intitulado *Les Artes en Portugal. Lettres Adressés a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et Accompagnées de Documents e Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal* (1846)²³. Trata-se de um trabalho que introduziu uma rutura na historiografia da arte em Portugal

²⁰ FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX* p. 13

²¹ SANTOS, Mariana Pinto dos. “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência.” In *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, nº 1 (2015):, p. 68

²² SANTOS, Mariana Pinto dos. “On Belatedness. The shaping of portuguese art history in modern times” in *Artium Quaestiones*, nº 30, p. 39

²³ Estudo desenvolvido em vinte e oito cartas dirigidas à Sociedade Artística e Científica de Berlim, publicados em Paris em 1846.

à época, na medida em que combinou a independência crítica com o rigor metodológico, procurando obter uma imagem global da história da arte portuguesa.²⁴ Para José-Augusto França, o estudo de Raczynski foi efetivamente o primeiro a consolidar uma base crítica sobre a arte em Portugal, “publicando documentos negligenciados, mostrando erros, insuficiências, pretensões, de investigadores, de artistas e de colecionadores”²⁵. Este estudo sugere também a ideia do atraso da arte portuguesa, que estaria ainda longe de atingir o nível artístico de outros países. Por tudo isto, não surpreende que França o tivesse em conta como um dos mais completos historiadores da arte em Portugal, sobretudo por via da sua formação, de “um gosto clássico temperado por um elevado idealismo alemão, afim de certos movimentos românticos, mas mantendo perante eles, uma gravidade afinal romana”²⁶.

Mariana Pinto dos Santos lembra ainda a relevância do discurso intitulado *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, proferido por Antero de Quental em 1871. Antero é uma referência central para José-Augusto França, que dele se considera subsidiário. No discurso, Antero de Quental aponta como auge do espírito peninsular o período que se estende da Idade Média até ao início da Renascença. Entre os motivos que influenciaram essa magnificência o autor enumera o acompanhamento do movimento intelectual na Europa medieval, ao nível da filosofia, escolástica e da teologia; o pioneirismo nos estudos geográficos, motivados pelo início das “descobertas”; as reformas das universidades, com a substituição da escolástica pela filosofia neoplatónica; o aparecimento de novas formas literárias, onde são destacados Camões e Cervantes; e finalmente os avanços ao nível da arte, como o aparecimento da arquitetura manuelina, e a consolidação de uma escola de pintura espanhola, protagonizada por artistas como Murillo, Velázquez e Ribera. Quanto à decadência, ela seria desencadeada pela crise política de 1580, após a morte de D. Sebastião, que leva à união das coroas. Esta situação fragilizou Portugal enquanto nação a vários níveis. Eis as três causas desta decadência na perspectiva de Quental: 1) a transformação do catolicismo após o Concílio de Trento; 2) a

²⁴ ROSMANINHO, Nuno, *A Historiografia Artística Portuguesa de Raczynski ao dealbar do Estado Novo (1846-1935)*, p. 3

²⁵ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 389

²⁶ *Ibidem*, p. 391

instauração de uma monarquia absolutista; 3) o “desenvolvimento das conquistas longínquas”.²⁷

Um último aspeto destacado pela autora é a dependência de países estrangeiros, e neste caso específico da Inglaterra, como uma consequência deste declínio. Portugal cai numa situação de fragilidade com a independência do Brasil, o que levou à viragem do seu projeto colonial para África, e depois com o Ultimato Britânico (1890) que obrigou a retirada dos portugueses nos territórios de interesse britânico. Todos estes fatores teriam contribuído para que o país ficasse à margem de uma Europa civilizada. Estes traumas acabaram por motivar o desenvolvimento de duas correntes intelectuais na cultura portuguesa. De um lado surgia uma corrente nacionalista, a par dos desenvolvimentos da historiografia que era construída no estrangeiro, associada ao aparecimento dos Estados-Nação motivada pelos sentimentos de patriotismo e da preocupação de definir uma identidade coletiva.²⁸ A segunda, uma corrente autocrítica, onde se inclui o discurso de Antero de Quental, e mais tarde, o do próprio José-Augusto França.²⁹

O discurso de França acaba por ser legitimado por todos estes fatores: ora por via dos seus antecedentes na historiografia da arte anterior; ora devido à sua formação na particular versão da sociologia da arte de Pierre Francastel, na qual, tal como sugere Mariana Pinto dos Santos, procurava ancorar o seu reconhecimento.³⁰ Em suma, a sua escrita da história da arte é marcada por um entendimento da cultura e arte portuguesas medidas em comparação com Paris. Seguindo os termos desta comparação vertical, a arte produzida em Portugal sai sempre prejudicada pela distância revelada na falha de inscrição em valores de civilização pré-definidos segundo padrões determinados por outra realidade.

²⁷ Discurso proferido por Antero de Quental na primeira sessão das Conferências Democráticas, 27 de Maio de 1871: “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, s.p.

²⁸ LOCHER, Hubert, “The idea of Cultural Heritage and the Canon of Art” in *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, nº 23 (2014), p. 34

²⁹ SANTOS, Mariana Pinto dos. “On Belatedness. The shaping of portuguese art history in modern times” in *Artium Quaestiones*, nº 30, p. 52

³⁰ “O discurso produzido nestes trabalhos tem em vista colmatar as deficiências historiográficas no campo da cultura e da arte portuguesas. Mas é também um discurso pensado em função da audiência específica a que se destina – a academia francesa – e de que o autor quer o reconhecimento enquanto historiador de arte”. In SANTOS, Mariana Pinto dos. “Estou atrasado! Estou atrasado! — Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia”. In *Representações da Portugalidade*. Lisboa, Portugal: Caminho, 2011, p. 233

Apesar da condição trágica que atribui à arte portuguesa, França não deixa identificar alguns casos de sucesso, legitimados pela sua capacidade de ultrapassar as “negras circunstâncias da fatalidade de ser português”³¹, ao definirem um percurso singular no contexto nacional. Estes artistas, mesmo condicionados pelo isolamento/condição periférica do sítio onde trabalham, não só conseguiam satisfazer, ou equiparar-se, ao paradigma internacional, como também lhes era atribuída uma especificidade nacional. A convivência destas duas posturas revela a paradoxalidade do discurso que França foi mantendo ao longo de várias décadas, não só no que diz respeito à arte do século XIX, mas também ao século XX.

1.2. O “longo século XIX” português

Nos dois volumes sobre a arte do século XIX, José-Augusto França apresenta uma visão panorâmica deste período, definida por um vasto número de capítulos e subcapítulos, que começam na situação pós-Terramoto de 1755 e terminam nas primeiras décadas do século XX. Argumentando que os limites da centúria são insuficientes para definir historicamente início e o fim do século³², o autor propõe um recuo até à segunda metade do século XVIII, o que o leva até 1777, data da queda do Marquês de Pombal e daquilo que considera o final do período Iluminista.

Esta perspetiva vai ao encontro da noção do “longo século XIX”, formulada por Eric Hobsbawm (1917-2012)³³ na sua célebre trilogia dedicada a este período: *A Era das*

³¹ SANTOS, Mariana Pinto dos. “Estou atrasado! Estou atrasado! — Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia”. In *Representações da Portugalidade*. Lisboa, Portugal: Caminho, 2011, p. 235

³² “(...) Inúmeros são os factores que determinam a definição de um século e várias disciplinas os dilucidam e propõem. (...) Os elementos visíveis imediatamente se contrariam e arrumam nas datas que lhes competem; outros há, porém, mais subtis, que exigem uma mais difícil análise, capaz de vencer as contradições expressas, ou escondidas, nas mesmas datas. O tempo histórico diversifica-se, assim, no seu dinamismo essencial – e define-se num sistema de forças que explodem ou se equilibram, se estruturam, destruturam e reestruturam. É neste processo que temos de surpreender momentos de viragem que permitem marcar começos ou fins de períodos convencionalmente identificados com séculos do calendário” in FRANÇA, José-Augusto *A arte em Portugal no século XIX*, p. 13

³³ Historiador britânico e uma das principais referências para História da Arte Contemporânea Foi membro da Academia Britânica e da Academia Americana das Ciências e das Artes e agraciado com o grau de doutor honoris causa por diversas universidades. Entre as suas principais obras encontra-se a trilogia sobre

Revoluções (1962), *A Era do Capital* (1975) e *A Era do Império* (1987). Nesta obra histórica, Hobsbawm procura compreender o século XIX e o seu lugar na história, assim como “explicar o mundo em processo de transformação” e “traçar as raízes do nosso atual retorno ao solo do passado”³⁴, propondo a sua leitura como um todo e não como uma junção de eventos, ao contrário do que o que a história muitas vezes obriga. Estes volumes ocuparam-se assim de contar a história “longo século XIX”, uma ideia não premeditada até à conclusão do segundo livro, e organizam-se segundo um eixo central: o triunfo e a transformação do capitalismo.

Hobsbawm vai assim situar o início do século entre 1789 e 1848, período em que se processa o que designa como uma “dupla revolução”³⁵ – a Revolução Industrial Britânica e revolução política franco-americana -, tida como elemento catalisador da passagem para a esfera moderna, porque garantiu a possibilidade de produção ilimitada e do crescimento económico, assim como a criação de instituições públicas ao serviço da sociedade burguesa, começando no contexto europeu e propagando-se depois para o mundo, ainda que a sua abordagem seja bastante eurocêntrica.³⁶ A disseminação da economia capitalista pelo mundo, expressada na ideologia do liberalismo foi o tema do segundo volume, que trataria de cobrir o período das revoluções de 1848 até à crise da década de 1870. Por fim, no último volume acabaria por expor os efeitos das contradições internas do progresso até ali descrito, que dominaram a partir de 1875.

Para o historiador, esta foi uma época de paz sem precedentes na história, mas também onde se geraram as causas que levaram às guerras mundiais: se por um lado foi uma época de crescente estabilidade social entre as economias industriais mais desenvolvidas, por outro, foi também uma época em que surgiram movimentos organizados da classe operária com vista a derrubar o capitalismo.³⁷ A Era do Império foi

o “longo século XIX” - *A Era das Revoluções* (1962), *A Era do Capital* (1975) e *A Era do Império* (1987) – e o livro *A Era dos Extremos* (1994)

³⁴ HOBBSAWM, Eric J., *A Era do Império*, p. 9

³⁵ HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções*, p. 11

³⁶ “Uma vez que a dupla revolução teve lugar numa parte da Europa, e que os efeitos mais óbvios e imediatos se fizeram sentir ali, é inevitável que esta obra se vá ocupar sobretudo da história regional. Inevitável também porque a revolução mundial que se propagou a partir da dupla cratera da Inglaterra e da França tomou inicialmente a forma de uma expansão Europeia” in HOBBSAWM, Eric J., *A Era das Revoluções*, p. 13

³⁷ HOBBSAWM, Eric J., *A Era do Império*, p. 21

um período de paradoxos que levaram à “morte iminente de um mundo e à necessidade de outro”³⁸. Mais do que uma visão panorâmica do século XIX, esta trilogia tem vindo a ser percecionada como um marco para a historiografia do século XX, continuando a ser universalmente elogiada e tornando-se efetivamente numa obra canónica.³⁹

Ao revisitar estas obras, a historiadora Anette Schlimm⁴⁰ considera que na perspetiva de Hobsbawm, o mais importante na construção de uma abordagem histórica era trazer novas perspetivas para discussões antigas. Schlimm crê que o desenvolvimento de uma história sobre o longo século XIX foi regida por esta ideia, argumentando que o que está sobre discussão não é o fechamento do debate sobre o século XIX:

“This method can be discerned in the trilogy under discussion here, which is not a synthesis in the sense of capping off the debate, but rather a synthesizing attempt that is intended to raise question rather than to answer them once and for all”.⁴¹

Quanto ao longo período que a obra se refere, a autora entende a periodização histórica definida pelo autor como uma ferramenta interpretativa, que organiza o tema que se propõe a tratar através do destaque para certos eventos em detrimento de outros⁴², assim como França também fez para definir o acontecimentos que marcam o início e o final do século. Para o historiador, o último quartel de setecentos evidenciava uma “sobreposição de (...) padrões sobreviventes e de outros atuais”⁴³, isto é: se os valores do tardo-barroco ainda sobreviviam, sobretudo associados ao reinado de D. Maria I, ao mesmo tempo, detetavam-se já indícios de uma abertura ao gosto neoclássico pela

³⁸ HOBBSAWM, Eric J., *A Era do Império* p. 22

³⁹ SCHLIMM, Anette, “The Guerrilla Historian: Eric J. Hobsbawm and the Long Nineteenth Century”. In *German Historical Institute London Bulletin*, Vol 41, Nº 2 (2019), p. 96

⁴⁰ Professora assistente no Instituto de História Contemporânea na Universidade Pública de Munique. Doutorada em História Contemporânea pela Universidade de Oldemburgo em 2011.

⁴¹ SCHLIMM, Anette, “The Guerrilla Historian: Eric J. Hobsbawm and the Long Nineteenth Century”. In *German Historical Institute London Bulletin*, Vol 41, Nº 2 (2019), p. 98

⁴² *Ibidem*, p. 99

⁴³ FRANÇA José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 30

burguesia pombalina.⁴⁴ Esta circunstância só viria a ser alterada com o reinício da obra do Palácio da Ajuda, em 1802, e com a resolução dos problemas de gosto, concretizada numa passagem de um estilo pombalino pragmático, e tardo-barroco, para um academismo neoclássico, neste caso, trazido de Itália pelo arquiteto José da Costa e Silva (1747-1819), junto do italiano Francesco Saveri Fabri (1761-1817), que favoreciam o “neoclassicismo italianizante ao barroco tardio”.⁴⁵ O mesmo aconteceu com o limite do final do século: a análise é atrasada até primeira década do século XX, começa a definir-se a evolução urbanística das cidades e a expressão total do naturalismo na pintura e na escultura.

Todos os aspetos sociais, culturais e artísticos entre estes dois limites são, assim, objeto de um trabalho de pesquisa e compilação, que como explica no final do prefácio da obra, segue uma vertente documental, através de fontes coevas, citando autores da época, que ocorre paralelamente à crítica estética dos objetos artísticos. Neste processo as datas são também um dos elementos de maior importância para José-Augusto França, essencialmente por duas razões: 1) são elas que permitem o estabelecimento de uma rede cronológica que coloca os factos e as obras ordenados no tempo; 2) são elas que, ligadas entre si, estabelecem as prioridades, atrasos, sincronias e diacronias.⁴⁶ São também elas que, ajudam a situar no tempo os designados “modelos estéticos” – *Neoclassicismo, Romantismo e Naturalismo* – e que permitem a arrumação dos factos nestes modelos.

Esta perspetiva da história da arte e a sua aplicação metodológica permanecem ao longo da carreira de José-Augusto França, com pequenos acertos, mas mantendo sempre as suas linhas orientadoras, não só no âmbito da crítica e da historiografia, mas também nas diversas exposições que José-Augusto França que organizou e profetou, muitas delas reafirmando este discurso e contribuindo para a sua persistência, como foi o caso de *Soleil et Ombres*

Voltando à análise de Schilmm, a autora destaca que o período que vai da dupla revolução até à Primeira Guerra Mundial é unificado pela transformação histórica, cujas alterações revolucionárias são apresentadas por uma série de capítulos que mostram o panorama da Europa em momentos particulares. Para Hobsbawm, o principal resultado

⁴⁴FRANÇA José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX* p. 14

⁴⁵Ibidem, p. 95

⁴⁶Ibidem, p.15

do século XIX foi o aparecimento do sistema capitalista, sendo ele a base do processo da transformação global que se deu neste período, não só a nível económico, mas em todos os elementos em que se inclui atividade social e humana. Mas apesar da importância que lhe atribui, a sua análise do século XIX não é apenas limitada ao desenvolvimento de uma economia capitalista e industrial, insistindo também em reconhecê-lo como o período em que desenvolveram outros aspetos como, a política, e o progresso intelectual e cultural.⁴⁷

A trilogia de Hobsbawm, à semelhança do estudo de França, também se transformou numa obra canónica para historiografia do século XIX, embora já tenha sido revista por abordagens mais recentes, nomeadamente ao nível das metodologias utilizadas. Anette Schlimm nota que muitas destas revisões se têm centrado em aspetos como o da história global, que é especialmente relevante para este trabalho. De acordo com a historiadora, a ainda que a perspetiva de Hobsbawm se detenha brevemente noutras regiões do mundo, não deixa identificar a origem destas forças transformadoras na Europa, resultando numa abordagem eurocêntrica:

“This Eurocentrism was not a mistake, or unconscious, but central to an approach that saw the English-French dual revolutions as a historical force for the whole world. Actors in the non-European regions of the world come off badly in Hobsbawm’s books. Moreover, a world orientation towards a European-American centre is not an outcome of the nineteenth century, but its starting point. This clearly distinguishes Hobsbawm’s approach to world history from the global history narratives that have had such success in recent years.”⁴⁸

Este é mais um dos paralelismos com a perspetiva de França acerca da produção do século XIX. Tal como Hobsbawm identifica a origem das transformações do século XIX na Europa, e em particular no caso franco-britânico, José-Augusta França também entende Paris como o ponto de origem do paradigma artístico, com todas as condições que possibilitam a fluidez dos movimentos, que surgem uns a seguir aos outros, e que irradiam

⁴⁷ SCHLIMM, Anette, “The Guerrilla Historian: Eric J. Hobsbawm and the Long Nineteenth Century”. In *German Historical Institute London Bulletin*, Vol 41, Nº 2 (2019), p. 103

⁴⁸ *Ibidem*, p. 106-107.

para as regiões marginais, sendo que no caso da arte do século XIX em Portugal, essa assimilação vem sempre atrasada.

Capítulo 2

Soleil et Ombres: o século XIX português em Paris

2.1. O Projeto

J.-A. França dedicou uma série de “Folhetins Artísticos”⁴⁹ ao planeamento desta exposição sendo que logo, no primeiro, publicado em Março de 1986, esclarece os motivos que justificavam a origem deste projeto. Neste texto, o historiador desenvolve uma reflexão sobre as saídas da arte portuguesa para o estrangeiro no decurso do século anterior, destacando apenas as três iniciativas que, nos seus contornos específicos, agiram no sentido de a promover fora de portas: 1) a exposição de pintura portuguesa do século XIX organizada por José de Figueiredo no âmbito da Exposition Coloniale de 1931 no Museu Jeu de Paume em Paris; 2) a exposição dedicada ao pintor Domingos António Sequeira organizada por Reynaldo dos Santos em Londres, no ano de 1956; e 3) uma iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian que levou o naturalismo português a Paris, Bruxelas e Madrid, em 1967.⁵⁰

Foi ao constatar o quase total desconhecimento da arte portuguesa de Oitocentos, que França que se confrontou com a necessidade de organizar um projeto com vista mostrá-la em toda a sua extensão – incluindo “neoclássicos, românticos e naturalistas, tanto quanto impressionistas e académicos”⁵¹ –, enquadrando-a no movimento de revalorização da arte do século XIX ocidental, e afirmando a sua posição no diálogo artístico dos grandes centros culturais. Paris era o palco deste movimento, constituindo-se para si como um caso paradigmático pelo investimento das suas instituições culturais num panorama geral da arte europeia, onde Portugal poderia agora marcar o seu lugar, sobretudo após a entrada na Comunidade Económica Europeia (1986). Mas esta preferência justificou-se essencialmente pelo papel que a cidade de Paris desempenhou

⁴⁹ Rubrica de crítica de arte no Diário de Lisboa escrita por José-Augusto França de 1968-1987. Vários Folhetins Artísticos foram dedicados ao acompanhamento dos preparativos desta exposição.

⁵⁰ FRANÇA, José-Augusto, “O século XIX português em Paris”, p. 2

⁵¹ *Ibidem*

na formação de uma cultura artística europeia, que no caso particular português se traduziu numa “tentativa” de acompanhar as “correntes românticas, as naturalistas e os simbolistas”, nomeadamente através dos artistas que ali estudaram, “fizeram vida e carreira, receberam prémios e satisfizeram encomendas”.⁵²

Quanto à instituição cultural para acolher esta iniciativa, o Petit Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) surgiu como a principal possibilidade. Criado em 1902, este museu especializado em arte do século XIX era, na década de 80, um dos espaços mais investidos no desenvolvimento de uma programação internacional, realizando várias mostras de arte europeia num curto espaço de tempo. Para além disso, José-Augusto França mantinha uma amizade de longa data com a sua diretora, Thèrese Burolet, cujo trabalho notabiliza ao referi-la como “a maior especialista francesa da pintura de Oitocentos.”⁵³ o que acabou por tornar a conjuntura ainda mais favorável. Aliás, a ideia desta iniciativa foi-lhe sugerida por França na sequência de uma visita à retrospectiva de José Malhoa em 1983, na Fundação Calouste Gulbenkian. A proposta foi imediatamente aceite por Burolet, percebendo que o seu encaixe na programação do museu seria mais do que pertinente.

Após a aprovação do projeto, a exposição foi oficializada como parte do acordo cultural entre Portugal e França, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura, pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros e pelo Ministério das Relações exteriores de França através da Association Française d'Action Artistique. Nomeado comissário, França contou também com a colaboração de outras instituições portuguesas. No âmbito científico tonava-se indispensável a colaboração da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova Lisboa, a que França estava vinculado, e a partir da qual orientava os investigadores formados em arte contemporânea. A sua colaboração seria indispensável, por exemplo, na construção do catálogo. A Fundação Calouste Gulbenkian, para a qual França também trabalhava, como diretor do seu Centro Cultural Português, seria outra das instituições parceiras neste projeto: não só a nível financeiro, tendo ajudado com os custos da exposição, mas também pela incorporação desta atividade no âmbito da sua programação cultural. O maior destaque cabe à disponibilização de uma

⁵²Artigo com entrevista a José-Augusto França conduzida por Diamantino Bravo, “Arte portuguesa do século XIX faz «Sol e Sombras» em Paris” in *Jornal de Notícias*, 24 Novembro de 1987, p.10

⁵³ FRANÇA, José-Augusto, “Portugal-Paris-XIX”, s.p.

parte das instalações do seu Centro Cultural Português para a apresentação de uma pequena mostra de Rafael Bordalo Pinheiro, pensada como complemento à exposição principal, e para a organização de um grande colóquio sobre a o século XIX português, com vista a acompanhá-la. Indispensável também seria a cooperação dos museus e coleções nacionais para o empréstimo das obras que seria pedida e com estas “certamente podendo contar-se, numa boa vontade que os interesses nacionais”.⁵⁴

E assim, entre exposições do simbolismo nórdico e de Winterhalter, ficaria a exposição de arte portuguesa que, com o potencial para afirmar o prestígio português na Europa, deveria levar as peças de maior qualidade, sem qualquer economia de meios, para que pudesse ser mostrável em Paris, a par do que os outros países têm feito.⁵⁵ *Soleil et Ombres – Sol e Sombras* – foi o título escolhido para designá-la, por onde “O «Sol» é o que se espera da pátria portuguesa e «Sombras», no plural, o que ela muitas vezes oferece”⁵⁶. Numa entrevista para o Jornal e Letras, o historiador revisita o significado deste título:

“O sol, um sol popular e radioso que está em Malhoa e nos costumes que ele põe em cena, as sombras que estão na psicologia e nas máscaras de personagens de Columbano, a partir do seu grupo do Leão (1985), presente nesta exposição, e que vai, se quisermos como significado, até ao retrato quase mortuário já do poeta Antero de Quental.”⁵⁷

O projeto da exposição previa, à semelhança do que foi feito nos volumes referentes à *Arte em Portugal no século XIX*, o desenho de um panorama da arte deste período, baseando-se, como seria de esperar, na cronologia nela proposta. A perspetiva do longo século XIX ultrapassava os limites estritos da centúria de Oitocentos, tanto para trás, como para a frente. Apesar de apontar culturalmente o seu começo no momento da análise

⁵⁴ FRANÇA, José-Augusto, “O século XIX português em Paris”, p. 2

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ FRANÇA, José-Augusto, “À beira da exposição”, s.p

⁵⁷ Artigo com entrevista a José-Augusto França conduzida por Virgílio de Lemos, “José-Augusto França: «Não nos incomoda a vizinhança espanhola» in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 Novembro 1987, p. 20

crítica dos planos para o Palácio da Ajuda, em 1801, uma exposição de arte oitocentista implicava um regresso até ao final do século XVIII, a artistas como Vieira Portuense (1765-1805) e Domingos António Sequeira (1768-1837), que foram figuras de transição e agentes na chegada de novas ideias em relação às propostas setecentistas.⁵⁸ A mesma coisa aconteceria com a passagem do século XIX para o XX.⁵⁹ Entre o início e o fim do período que França sugere para o longo século XIX, estariam muitos outros artistas, com obras de suportes diversificados, acompanhadas de imagens, esquemas e documentação histórica necessária à sua contextualização.

2.2. Trabalhos preparatórios

Com inauguração prevista para Outubro de 1987, os trabalhos preparatórios ocorreram durante vários meses, contando com o envolvimento de vários particulares e instituições. Como foi anteriormente referido, José-Augusto França foi desde logo nomeado comissário, nomeando depois Lucília Verdelho da Costa⁶⁰ como comissária adjunta. O trabalho de ambos incluía a escolha das peças a figurar na exposição. Foram então seleccionadas 256 peças, pertencentes a museus, palácios nacionais, fundações e associações privadas, colecionadores, e outras entidades como a Presidência da República e o antigo Ministério do Exército e da Marinha, que “compreenderam a importância desta iniciativa” entendida a sua cooperação como um “ato cultural”.⁶¹ Embora a maioria dos

⁵⁸ FRANÇA, José-Augusto, *Arte portuguesa do século XIX*, p. 20; pp. 24-26

⁵⁹ “Em vão pensaríamos estabelecer uma cisão cerca de 1900-1910, vendo nessa data morrer um século e anunciar-se o seguinte (...) a alteração, como vimos, foi mínima, e por cima de uma imagética de circunstância, importada de França e dissolvida numa incompetência antiga para produzir pintura de história; e “A permanência de Oitocentos é através de Malhoa que tem de ser medida: ele é a caução da coerência do Portugal e da sua continuidade no século XX” in FRANÇA, José-Augusto, *A arte em Portugal no século XIX*, p. 360, 361.

⁶⁰ Historiadora e crítica de arte especializada em arte do século XIX. Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa em 1995 e sob a orientação de José-Augusto França. A sua dissertação foi iniciada em 1987, no ano da inauguração desta exposição e intitulava-se *Alfredo de Andrade. Da Pintura à Invenção do Património* (Lisboa, Editora Vega, 1997). Entre as restantes obras publicadas destacam-se as seguintes: *Ernesto Korrodi: 1889-1944. Arquitectura. Ensino e Restauro do Património* (Lisboa, Editorial Estampa, 1997); *25 Séculos de Cerâmica* (Lisboa, Editorial Estampa, 2000); *Cantarias Artísticas de Lisboa* (Lisboa, Inapa, 2000); *Fialho d'Almeida. Um decadente em revolta* (Lisboa, Editora Frenesi, 2004).

⁶¹ FRANÇA, José-Augusto “Uma exposição em marcha”, p. 3

empréstimos viessem de instituições nacionais, verificou-se também a colaboração de instituições estrangeiras, como adiante se verá.

A investigação produzida para a exposição teve como momento de grande relevância descoberta a pintura do *Milagre de Ourique* (1793) de Domingos António Sequeira no Musée Louis-Philippe de Eu, dada como desaparecida no Brasil, para onde embarcou em 1807. Pelo que à data terá sido apurado, a obra viajou para a Normandia através dos Orleans, onde permaneceu, integrando depois a coleção do Musée de Eu, já sem qualquer identificação. Esta descoberta, feita pelo próprio comissário, foi, como diz, uma “surpresa do ofício”, que esta exposição não poderia ignorar, sobretudo pela sua alegada importância na evolução artística de Sequeira. Assim, esta pintura foi restaurada com o apoio dos Musées de France, do Musée de Eu e do Petit Palais para integrar esta exposição - o que, segundo o comissário, mostrava o interesse e empenho do Estado francês naquela mostra.⁶²

De Domingos António Sequeira vieram também obras do Museu do Louvre, como um estudo para a *Alegoria à Casa-Pia*, e do Victoria and Albert Museum de Londres, algumas peças em representação da baixela de Wellington. O então recentemente criado Musée d’Orsay colaborou por sua vez com um empréstimo de uma obra de Sousa Pinto. Mas a maioria das obras viria naturalmente de coleções portuguesas, com cerca de 50 provenientes do Museu de Arte Contemporânea (MNAC). O Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) contribuiu igualmente com significativos empréstimos, sobretudo no âmbito da representação de Sequeira, cuja qualidade dependeu da cooperação da Casa de Palmela. No caso de Vieira Portuense foi fundamental o contributo de coleções privadas e da British Association do Porto. Contou-se também com a colaboração de outras importantes coleções, com grande parte das restantes obras vindas do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), do Museu José Malhoa, e de outras coleções como a do Palácio de Queluz, da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, do Hospital da Marinha e da Fundação Cupertino Miranda.

No que toca à obtenção de todas estas obras e da disponibilidade dos seus proprietários na sua cedência, o comissário não deixa de salientar o interesse das instituições em contribuir para um bem comum:

⁶² FRANÇA, José-Augusto, “Portugal-Paris-XIX”, s.p.

“em todas elas o acolhimento foi imediato, ou quase, e sempre movido pela consciência do interesse cultural da iniciativa – e da sua importância nacional, neste ponto das relações entre Portugal e uma Europa em que importa afirmar a presença simbólica, se a ela se quer mesmo pertencer. E no caso especial da França, para além da massa anónima dos que por lá labutam e aos quais uma tal exposição pode dar motivo de justo orgulho (...).”⁶³

Com a seleção das obras encerrada, seguia-se a sua limpeza e restauro, para qual foi determinante a colaboração do Instituto José de Figueiredo, que examinou detalhadamente todos os quadros e procedeu aos trabalhos necessários com a ajuda Instituto Português do Património Cultural que garantiu o controlo das operações entre os museus e a entidade encarregada do restauro.⁶⁴

Quanto às restantes entidades envolvidas na organização e na concretização deste projeto, destaca-se a Fundação Calouste Gulbenkian pelo enquadramento da exposição no âmbito da sua ação cultural, nomeadamente através do seu Centro Cultural Português, do qual J.-A. França era também diretor. Aqui se prolongaria a exposição do Petit Palais, com uma pequena mostra dedicada a Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), intitulada *Rafael Bordalo Pinheiro et la société de son temps – Rafael Bordalo Pinheiro e a Sociedade do seu tempo* – que por pertencer ao final do período cronológico definido, poderia aqui gozar do desenvolvimento necessário, apresentando litografias, cerâmicas e jornais humorísticos.⁶⁵

Foi também no Centro Cultural Português,⁶⁶ que se realizou um colóquio internacional sobre o século XIX português de três dias⁶⁷ – 5, 6 e 7 de Outubro – como complemento à exposição, reunindo contribuições de especialistas portugueses e estrangeiros com reflexões históricas e sociológicas sobre as mais diversas áreas da

⁶³ FRANÇA, José-Augusto, “Portugal-Paris-XIX”, s.p.

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ FRANÇA, José-Augusto, “Rafael Bordalo Pinheiro e a sociedade do seu tempo”, in *Colóquio Artes*, nº 74 (Set.1987): p. 18

⁶⁶ A actual Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian.

⁶⁷ Cf. Anexo 1

cultura artística portuguesa.⁶⁸ Entre as participações portuguesas neste colóquio, para além de J. – A. França e Lucília Verdelho Costa, estiveram Fernando de Azevedo, Luis Reis Torgal, Margarida Acciaiuoli, Raquel Henriques da Silva, Eduardo Lourenço, Pedro Calheiros, José Blanc de Portugal e Joel Serrão, que contribuíram com comunicações sobre a paisagem na pintura portuguesa, Malhoa e Columbano, a arquitetura de Lisboa e do Porto, e o Romantismo e Realismo português. Quanto às comunicações estrangeiras, contou-se com a participação de Albert-Alain Bourdon, Jeanine Baticle, Pierre Légglise-Costa e Thérèse Burollet, que apresentaram temas como a arquitetura portuguesa do século XIX, a crise do liberalismo em Portugal no final do século, e uma perspetiva francesa sobre a arte do século XIX em Portugal.

Resolvidas as questões de ordem conceptual e encerrada a seleção e requisição das peças passou-se à elaboração do material científico. O catálogo contou com reproduções das 256 obras expostas, 48 das quais a cores, e com um prefácio, escrito pelo comissário, que proporcionava um panorama da arte de todo este período com vista a contextualizá-la no seu tempo histórico, acompanhado de imagens de arquitetura, tabelas cronológicas e um quadro genealógico. Lucília Verdelho Costa foi por sua vez responsável pela elaboração das notas biográficas de cada um dos artistas apresentados, assim como dos pequenos estudos relativos às obras em destaque.⁶⁹ A produção gráfica foi assegurada por Gilles Huot.

No momento da visita estaria gratuitamente à disponibilidade do público um folheto com uma síntese deste conteúdo como apoio ao visitante. Para além do grande investimento gráfico no catálogo, houve também necessidade de se investir noutros materiais, sobretudo daqueles que se destinavam à divulgação da exposição, como folhetos⁷⁰, cartazes, e convites, para os quais foram escolhidas para figurar algumas das obras presentes nesta exposição. Para o cartaz foi escolhida a obra *O Sobreiro* (1905) do rei D. Carlos, emprestada pela casa de Bragança, que era para França, “uma das melhores pinturas do naturalismo português (...) plástica na força do seu volume carnal, sensualismo, imagem de um Alentejo por demais ignorado e que os Bragança conheciam

⁶⁸ FRANÇA, José Augusto, “À beira da exposição”, s.p.

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ Cf. Anexo 2

como ninguém.”⁷¹ Para os convites optou-se pela *Marinha* (1916) de António Carneiro, estabelecendo-se um diálogo com a própria capa do catálogo, onde é apresentada a *A Praia* (s.d) de João Vaz.⁷²

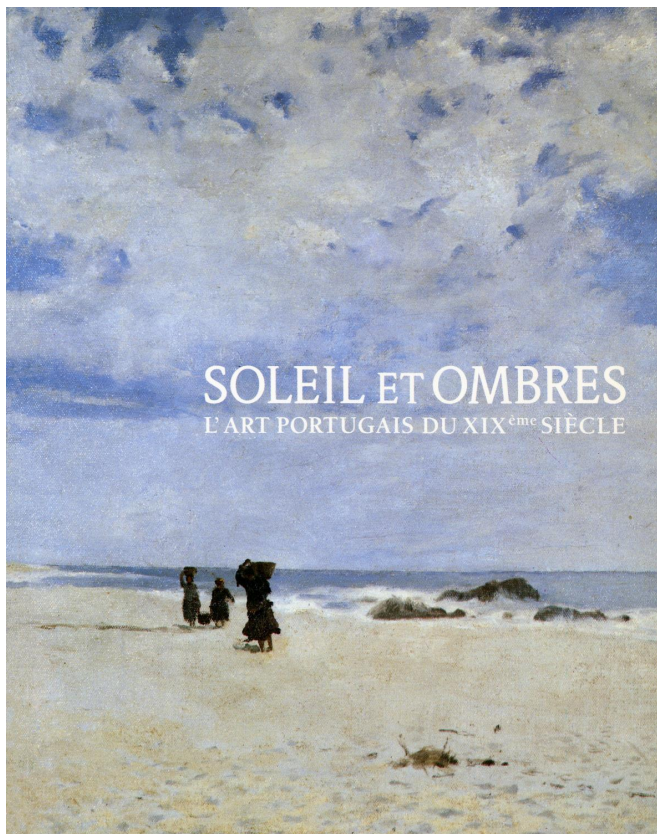


Figura 1.

Capa do catálogo da exposição *Soleil et Ombres* com reprodução da pintura *A Praia* (s.d) de João Vaz.

2.3. Anatomia da exposição

Relativamente às questões de ordem museográfica, *Soleil et Ombres* apresentou, como observámos acima, um total de 256 obras e 57 artistas que se distribuíram ao longo de dez espaços cedidos pelo Petit Palais, continuando pelo Centro Cultural Português, onde se exibiu a mostra dedicada a Rafael Bordalo Pinheiro. Destas 256 obras 150 eram pinturas, 40 desenhos, 30 gravuras, 20 peças de cerâmica, e em menor número a escultura, com apenas oito peças. O privilégio dado à pintura é justificado por França por ser o suporte mais predominante na arte do século XIX português, e também pela dificuldade

⁷¹ FRANÇA, José-Augusto, “À beira da exposição”, s.p

⁷² Cf. Anexo 3

do transporte de peças de outros suportes, como seria o caso da escultura.⁷³ Em todo o caso, as obras de arte foram divididas ao longo de nove salas, sendo a maior dividida em três secções, e a última reservada à projeção de um vídeo de 20 minutos, realizado por Patrick Ladoucette, que teria o objetivo de reforçar a contextualização histórico-cultural dos objetos apresentados.⁷⁴

A estrutura desta exposição obedeceu, como habitual no discurso historiográfico de França, a uma sequência cronológica evolutiva, que começou no final do século XVIII, e terminou no início do século XX. Cada uma destas salas estavam assim destinadas a um período da história portuguesa, e as obras que ali se expunham, eram tidas como resultados artísticos desse período.

A primeira sala intitulava-se *D. João VI: entre a história e alegoria*, e era organizada em torno desta figura, ilustrando as orientações da arte portuguesa do início de Oitocentos, período marcado pela instauração de um programa neoclássico na obra do Palácio da Ajuda, e onde terminou o gosto tardo-barroco característico do reinado de D. Maria I. Para introduzir o espectador à exposição, a sala exibia à entrada um painel cronológico sobre a história e a cultura portuguesa do século XIX, e um painel genealógico da arte feita em Portugal nesse período.⁷⁵ Ao longo do resto do espaço estariam expostas obras referentes ao governo de D. João VI: duas pinturas e uma escultura. Uma das pinturas era a uma *Alegoria às virtudes de D. João VI* (1810) de Domingos António Sequeira (1768 – 1837), a qual José-Augusto França enquadra na série das “obras de arrependimento”, que pintou depois de ser libertado da prisão devido à colaboração que manteve com o adversário durante as invasões francesas.⁷⁶ A outra, era um *Retrato de D. João IV* (1824) de José Inácio de Sampaio (17??-18??), mais modesto do que o de Sequeira e muito mais baseado no “espírito popular do rei barrigudo”⁷⁷.

A escultura é representada pela Estátua de D. João VI, de João José Aguiar (1769-1841). Não se encontra datada, mas sabe-se que foi instalada no Hospital da Marinha

⁷³ FRANÇA, José-Augusto, “Uma exposição em marcha”, p. 3

⁷⁴ FRANÇA, José-Augusto, “Anatomia e estratégia duma exposição”, s.p.

⁷⁵ Cf. Anexo 4

⁷⁶ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 24

⁷⁷ FRANÇA, José-Augusto, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX em Paris”, p. 2

em 1823. A presença desta obra era indispensável, pelo que, na perspetiva de França, trata-se da obra-prima da escultura neoclássica portuguesa, que é argumentado pela forma como ela trata a anatomia e compreende os valores do academismo, revelando uma qualidade próxima do nível internacional.⁷⁸



Figura 2.

D. João Príncipe Regente (s.d)

João José de Aguiar

240 × 120 × 90 cm

Museu Nacional de Arte Antiga

A sala seguinte, *Vieira Portuense entre mito e história*, e focava-se exclusivamente ao trabalho deste pintor, ensinado por Pillement e bolseiro em Roma, passando pela Academia de S. Luca, o que lhe permitiu viajar não só por Itália, mas também por toda a Europa. A estadia Londres foi determinante para a sua carreira, tendo aí enveredado pelas composições de estrutura neoclássica com um sentimentalismo romântico “de maneira inteiramente original dentro da arte portuguesa, ainda sujeita a uma mentalidade académica eivada de espírito alegórico.”⁷⁹ Posto isto, esta sala procurava expor as influências recebidas, não só através dos mestres italianos, como

⁷⁸ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 24

⁷⁹ *Ibidem*, p. 22-23

Correggio, mas sobretudo do norte da Europa, com destaque para Angelika Kaufmann e para o paisagismo inglês. A famosa pintura de *Filipa de Vilhena armando os seus filhos cavaleiros* (1801) *Leonor e Eduardo I de Inglaterra na Palestina* (1798) são apresentados como representações de composições onde a “estrutura neoclássica é sublevada na composição”⁸⁰, embora estivessem bastante presentes alguns elementos pré-românticos, nomeadamente ao nível do paisagismo. Mas a representar o paisagismo inglês em grande força encontram-se as pinturas da *Fuga de Margarida de Anjou* (s.d.) e *Leda surpreendida por Júpiter* (1801), com grande peso cenográfico. Não havendo mais ninguém para dar continuidade à sensibilidade pré-romântica anunciada por Vieira Portuense, a sala termina com *Eneias salvando Anquises do incêndio de Tróia* (1834), de António Manuel da Fonseca (1796-1790), como exemplo da permanência do academismo clássico.⁸¹

Sequeira foi o foco das salas III e IV. Na primeira, *Sequeira entre a Lenda e a Paixão*, é exibida uma seleção de pinturas que pretende fazer um acompanhamento da vida pessoal e artística deste pintor. Bolseiro em Roma, premiado pela Academia de S. Lucca, e nomeado pintor da corte, a biografia deste artista é bastante rica. Entre os quadros referentes à sua estadia em Roma, viam-se pinturas como a *Conversão de São Paulo* (c. 1791), a *Alegoria à Casa-Pia* (1792-1794) e o *Milagre de Ourique* (c. 1792).

Em 1795 regressou a Lisboa, e entrou em noviciado em Laveiras, onde acabou por permanecer até 1802, quando foi nomeado pintor da corte juntamente com Vieira Portuense. Com a entrada das tropas de Junot em 1807, Sequeira passou a manifestar uma aproximação às ideologias jacobinistas, representada nesta exposição pela *Alegoria a Junot protegendo Lisboa* (1808). Após a retirada dos exércitos franceses Sequeira foi preso durante nove meses, e depois libertado, adquirindo novamente o estatuto de pintor da Corte. Entre as obras referentes a esta fase encontram-se uma diversidade de retratos o do *Conde de Farrobo* (1813), da *Família do Visconde de Santarém* (c. 1816), ou da sua filha *Mariana Benedita* (c. 1822). As restantes pinturas, faziam sobretudo parte da série de composições religiosas que realizou no período final da sua vida, como a *Adoração*

⁸⁰ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, pp. 7-8

⁸¹ *Ibidem*, p. 8

dos Magos, a *Descida da Cruz* e o *Juízo Final*, que conferem um sentido paradoxal ao seu discurso entre dois séculos”.⁸²



Figura 3.

O Milagre de Ourique (1793)

Domingos António Sequeira

Óleo sobre tela

270 cm x 450

Musée Louis-Philippe de Eu

Na quarta sala, *Sequeira entre os atores da história liberal*, foram maioritariamente exibidos os seus projetos para a grande composição das Cortes Constituintes, com destaque os desenhos com retratos dos deputados, e uma *Alegoria ao juramento da Carta Constitucional* (s.d). Este espaço dedicou-se também à exibição dos recém-descobertos estudos para a *Morte de Camões* (s.d) e um desenho de *Ugolino na Prisão* (s.d), que marcam uma vertente romântica da obra do pintor.⁸³

Sob a designação de *Os Românticos: paisagem, género e sentimento*, a quinta sala tinha em vista mostrar os trabalhos que surgiram na sequência da criação das Academias de Lisboa e do Porto, e no contexto das suas dificuldades. Estes artistas, revoltados com as condições das estruturas de ensino, são identificados como autodidatas e como os responsáveis por uma revolução em resposta à estética do liberalismo. Sob a influência de A. Roquemont (1804-1852), que nesta altura estava em Portugal, estes jovens pintores, nomeadamente Tomás da Anunciação (1818-1879) e João Cristino da Silva (1829-1877), desenvolveram uma estética orientada para a paisagem, privilegiando a pintura ao ar livre.⁸⁴ Esta vertente romântica pitoresca incluía no seu programa não só a paisagem, mas também as cenas de género e animalistas, nesta exposição representadas pela *Vista da*

⁸² FRANÇA, José-Augusto, “Anatomia e estratégia duma exposição”, s.p.

⁸³ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, p. 9

⁸⁴ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 28

Penha de França (1857) e o *Vitelo* (1873) de Tomás da Anunciação (1818-1879), e pela *Passagem do gado* (1867) e *Os cinco artistas em Sintra* (1855), de João Cristino da Silva (1829-1877).⁸⁵



Figura 4.

A Passagem do Gado (1867)

João Cristino da Silva

Óleo sobre tela

100 x 182 cm

Museu Nacional de Arte

Contemporânea do Chiado

Segundo J.-A. França, foi também a presença de A. Roquemont em Portugal abriu sobretudo caminho a uma via mais sentimental e virada para os costumes populares, seguida por vários pintores que “reduziram à prática do género um lirismo que a natureza livre não inspirava e antes a anedota sentimental garantia”⁸⁶. Como exemplos desta via, estavam expostas obras como *O Cego Rabequista* (1855) de José Rodrigues (1828-1887), a *Despedida* (1858) de António José Patrício (1827-1858). pelo *Desterrado* (1872) de António Soares dos Reis (1847-1889). No domínio da pintura de história, o protagonismo foi para Francisco Metrass (1825-1861), que encontrou em Paris o rumo do romantismo ocidental, nesta exposição representado por obras como e *Camões na gruta de Macau* (1853) e *Só Deus!* (1856), considerada uma das principais do romantismo nacional.

Nesta sala expunham-se ainda exemplos de uma vertente mais ligada ao luxo da vida cortesã que se estabelecia em paralelo ao Fontismo. Como exemplos desta tendência a sala mostrava o famoso *Retrato da Viscondessa de Menezes* (1862), pelo Visconde de Menezes (1817-1878) e a obra *D. Fernando no Passeio Público* (1856) de Leonel Marques Pereira (1828-1892). Quanto à escultura, para além do *Desterrado* (1862) de Soares dos Reis (1847-1889, uma obra de carga melancólica, ela era também aqui representada por duas obras de José Simões de Almeida (1844-1926) - *D. Sebastião e*

⁸⁵ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, p. 10

⁸⁶ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 29

Puberdade, ambas de 1877. Embora ainda mostrassem um discreto classicismo, e no caso de Soares dos Reis, alguma severidade no tratamento do retrato, partilhavam também do mesmo sentimento nostálgico.⁸⁷



Figura 5.

D. Fernando no Passeio Público (1856)

Leonel Marques Pereira

Óleo sobre tela

97 x 130, 5 cm

Palácio da Pena

A sala seguinte dava sobretudo destaque para uma geração mais recente de artistas que investiram na temática do retrato. Sob a designação de *O retrato: do romantismo ao realismo*, a sexta sala incluía obras de alguns dos protagonistas da sala anterior, como um autorretrato (s.d.) de Cristino da Silva e o *Retrato do Professor C. W. King* (1847) do Visconde de Menezes em características românticas que penetraram ainda a obra de José Ferreira Chaves (1838-1899), como assim o demonstra o retrato da Menina Amália de Sá (1872).⁸⁸

Como desenvolve no catálogo da exposição, França argumenta que o realismo não fez mais do que “acelerar o processo de degradação do romantismo”⁸⁹, o que não impediu a permanência da mentalidade romântica. Aliás, o destino social da arte defendido por Proudhon, fora também pela crítica portuguesa de setenta, com especial destaque para as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, onde Eça de Queiroz iniciou a discussão do realismo como caminho da literatura e como elemento de ligação entre

⁸⁷ FRANÇA, José-Augusto, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX em Paris”, p. 2; FRANÇA, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, p. 39.

⁸⁸ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, p. 11

⁸⁹ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, pp. 38-39

Portugal e o “movimento moderno”.⁹⁰ No caso das artes visuais, essa referência expressava-se na crítica de Ramalho Ortigão, (1836-1915), sobretudo nas ilustrações humorísticas de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), tendo elogiado a modernidade e a representação da realidade social no seu *Enterro na Aldeia* em 1872, assim como na obra do desenhador Manuel de Macedo (1839-1915). De acordo com França, para Ortigão, o realismo na arte portuguesa associava-se assim à “descoberta do País e dos seus costumes, a que românticos já se tinham devotado”⁹¹, mas onde agora se imprimiam questões ideológicas. No entanto, França não deixa de destacar Miguel Ângelo Lupi (1826-1833), que apesar de pertencer ainda a uma geração romântica, a sua pintura assumiu uma função realista recebida durante a sua estadia em Paris entre 1863 e 1867. Lupi desenvolveu várias composições históricas, mas são os retratos que mostram a observação rigorosa da realidade.⁹² Na exposição foram então expostos os retratos de António Feliciano de Castilho (1873), do Duque D’Àvila (1880), da Marquesa de Belas (1874) e de D. Maria das Dores Sousa Martins (1878), “*imagens de um realismo impiedoso*”.⁹³ Na mesma onda de austeridade realista, as esculturas exibidas pertenciam maioritariamente a Soares dos Reis (1847-1849), como o *Busto de Inglesa* (1887) e um retrato da Viscondessa de Moser (1884).

Mas a nível da pintura de retrato da geração mais recente, o mérito é atribuído a António Ramalho (1859-1916), discípulo de Cabanel, cuja obra mostrava algumas orientações parisienses.⁹⁴ Na obra *Senhora de Preto* (1884) essas orientações encontram-se presentes na forma como a cor é tratada e na pose natural da figura, ao passo que, no retrato da *Mademoiselle Helena Dulac* (1883), é anunciada a cenografia das estampas japonesas do retrato *Abel Botelho* (1889), embora, de acordo França, a pintura revele a incompreensão dos “valores dinâmicos do novo japonismo na arte ocidental”.⁹⁵ O mesmo era dito em relação a obras como a *Dançarina* (c.1891) de José de Brito, a *Senhora de*

⁹⁰ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 432

⁹¹ *Ibidem*, p. 434

⁹² FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 39

⁹³ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, p. 10

⁹⁴ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 60

⁹⁵ *Ibidem*, p. 59

Preto (1904) de Artur Loureiro (1853-1932). Nesta sala, estavam ainda presentes os autorretratos de Aurélia de Sousa (c.1900) e António Carneiro (c. 1903).⁹⁶



Figura 6.

Retrato de Abel Botelho (1889)

António Ramalho

Óleo sobre tela

59 × 44cm

Museu Nacional de Arte Contemporânea
do Chiado

A sétima sala, dedicada aos *Naturalistas: da terra ao mar*, dividiu-se em três secções. A primeira contou com obras referentes ao estabelecimento do naturalismo em Portugal cuja responsabilidade se atribui a dois artistas formados pela Academia do Porto: Silva Porto (1850-1893) e Marques de Oliveira (1853-1927). Tanto um como o outro foram premiados 1873 com bolsas para Paris, tendo regressado em 1879, e adquirindo posições de ensino, Silva Porto na Academia de Lisboa, e Marques de Oliveira na Academia do Porto. Em Paris estiveram em contacto com a pintura ao ar livre da Escola de Barbizon, uma novidade que trouxeram para Portugal e que formou a mais recente geração de artistas. O Grupo do Leão foi formado por Silva Porto neste contexto, e foi o responsável pela entrada do naturalismo na pintura portuguesa, servido pelo contacto

⁹⁶ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, p. 12

direto com a natureza, que se manteve no programa artístico português até ao início do século XX.⁹⁷

A primeira secção era focada na obra de Silva Porto, proporcionando uma vertente mais documental da pintura de paisagem e dos costumes, como se observa nas pinturas *A Ceifa*, *Lumiar* (c.1884) e na *Charneca de Belas, ao pôr do Sol* (1879), pertencentes a uma fase inicial do seu percurso. O mesmo naturalismo de influência francesa foi incorporado na obra de outros bolseiros em Paris como Artur Loureiro (1853-1932), Ernesto Condeixa (1858-1932) Henrique Pousão (1859-1884) antes do seu regresso. O sucessor de Silva Porto na Academia de Lisboa foi Carlos Reis (1863-1940), aqui representado pelo seu *Milheiral* (c.1889) e uma *Paisagem de Auvers*. D. Carlos de Bragança, foi outro dos continuadores da obra de Silva Porto. Entre outras obras, consideradas por França como irregulares, são as suas paisagens alentejanas que destaca, porque mostram a especificidade rústica daquela região através do entendimento dos valores plásticos., como se observa no *Sobreiro* (1905) e em *A Campina* (1898).⁹⁸

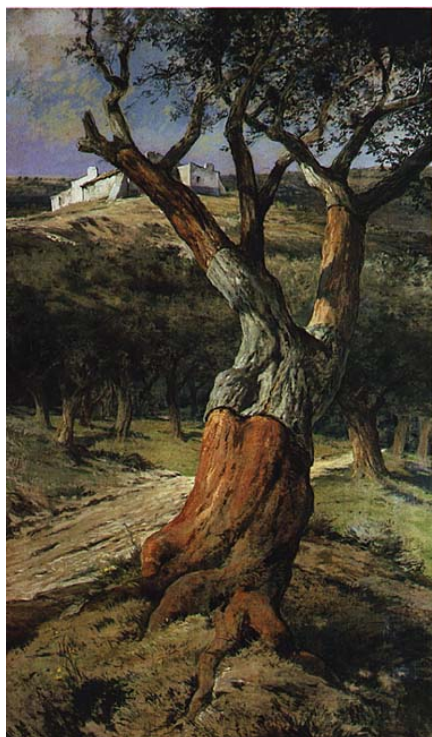


Figura 7.

O Sobreiro (1905)

D. Carlos de Bragança

Pastel sobre cartão

177 × 91 cm

Fundação Casa de Bragança

⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 42

⁹⁸ *Ibidem*, p. 44

Na secção seguinte apresentou-se o naturalismo num sentido mais lato, associado à pintura de costumes, onde, de acordo com Lucília Verdelho Costa, “temas sentimentais do romantismo encontram eco nas cenas de género.”⁹⁹ Um movimento protagonizado por José Malhoa (1855-1933), que formado pela Academia de Lisboa, e sem pensionato parisiense, conseguiu o sucesso com participação assídua nas exposições coletivas. O seu retrato do Portugal popular e quotidiano, conferiu-lhe o estatuto de um dos pintores mais importantes do século XIX. Estreou-se em todos os géneros da pintura, incluindo a história e o retrato. Mas foi sobretudo nesta área que ganhou reconhecimento, retratando o viver quotidiano, procissões, festas, o meio rural e burguês, mas também o sentimento melancólico dessas vivências.¹⁰⁰ Tudo isto bem representado nas obras ali expostas como *Clara* (1903), *Fado* (1910) ou os *Bêbedos* (1907).



Figura 8.

Clara (1903)

José Malhoa

Óleo sobre tela

224 × 134 cm

Museu nacional de Arte Contemporânea do Chiado

⁹⁹ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, p. 14

¹⁰⁰ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 50

Neste núcleo semi-realista, e semi-romântico, apresentavam ainda obras como o retrato do escultor Alberto Nunes (1889) e *O Lanterneiro* (1833), e outras peças mais intimistas de Alfredo Keil, Aurélia de Sousa e Veloso Salgado e Lupi. Mais novo, Henrique Pousão iniciou-se também na pintura de paisagem em Paris, acabando depois por viajar para Roma, e mais tarde para Capri, onde acabaria por morrer. Segundo França, foi o contacto com a paisagem italiana que transformou a obra de Pousão, afirmando nela uma originalidade “sem paralelo na arte portuguesa”¹⁰¹. Ali descobriu a luz mediterrânica, e retratou-a sob influências romanas e parisienses, como se observa nas *Casas Bancas de Capri*, *Cecília*, e *Senhora Vestida de Negro*, todas de 1882.¹⁰²

Finalmente, a última secção focou-se num naturalismo mais impressionista, com paisagens idealizadas e onde as figuras se diluem. Marques de Oliveira foi o grande protagonista desta sala, que exibiu as suas paisagens luminosas das praias do Norte, como as *Marinhas da Póvoa do Varzim*. No mesmo género, é também apresentada a *Praia* (c. 1900) João Vaz, assim como paisagens de António Carneiro, como a *Praia da Boa-Nova* (1912) e de Luciano Freire (1864-1935), como a pintura *Bucólica* (1896).



Figura 9.

Casas brancas de Capri (1882)

Henrique Pousão

Óleo sobre madeira

16 x 36 cm

Museu Nacional de Arte

Contemporânea do Chiado

¹⁰¹FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 43

¹⁰² COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris”, pp.12-15

Columbano e a Geração Perdida de 1890 foram o assunto da oitava sala, que apresentou exclusivamente obras deste pintor. Nascido numa família de artistas, ingressou na Academia de Lisboa, também sem pensionato parisiense. Acabou por envergar por uma carreira centrada nas representações da alta sociedade, onde o próprio se incluía, e no retrato. Em 1881, acabou por bolseiro em Paris de D. Fernando Saxe-Coburgo, sendo admitido no Salon e beneficiando de alguma atenção crítica. Esta sala exibiu algumas cenas de interior – da qual são exemplo as obras *A Luva Cinzenta* (1881) e *Concerto de Amadores* (1882), e naturalmente, o retrato coletivo do Grupo do Leão (1885). Mas o retrato individual também foi também um dos temas principais da sua carreira. Retratou inúmeras personalidades da época, como Bulhão Pato (1908) e Teófilo Braga (1917), que aliás abre esta exposição, ou da Viscondessa de Sacavém (1890). Em alguns revelam-se afinidades com os retratos dos mestres espanhóis, como Goya e Zurbaran, de um realismo sombrio, talvez marcado pela crise ideológica do final do século. Entre todos eles, sobressai o de Antero de Quental (1889), onde a figura cadavérica emerge de um fundo negro, considerado por França como “a melhor e mais profunda imagem do Portugal finissecular”¹⁰³.

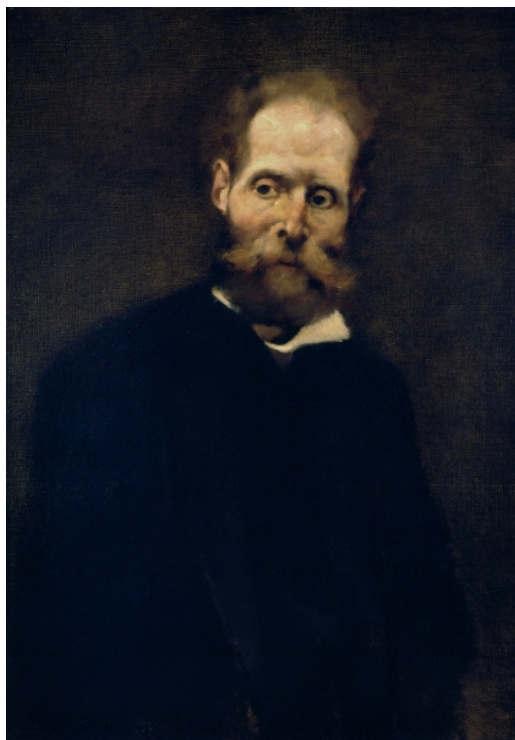


Figura 10.

Retrato de Antero de Quental (1889)

Columbano Bordalo Pinheiro

Óleo sobre tela

73 x 53,5 cm

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

¹⁰³ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, pp. 52 e 53

A nona e última sala dedicou-se aos temas da *História e Academia*, cujo discurso é marcado pela troca da tradição académica romana pela francesa, inaugurada por Marques de Oliveira com a obra *Céfalo e Prócris* (1870). Mas o tema da história foi sobretudo agarrado por Veloso Salgado, com composições inspiradas na mitologia clássica – *Amor e Psíque* (1891) – e nas epopeias marítimas, com *Vasco da Gama na presença de Samorim* (1898), incorporando os valores do academismo. Malhoa foi também um dos artistas exibidos nesta sala, com uma seleção de obras aproximadas à pintura de história, ainda focada nos convencionais mitos camonianos, como é o caso de *Ilha dos Amores* (c.1907) e *Vasco da Gama ouve piloto oriental* (1907). Alguns retratos fizeram também parte desta seleção, como o da pianista Adelaide de Lima Cruz (1908) de Carlos Reis, e dois retratos do príncipe D. Luís Filipe em jovem (1892) e em velho (1908), pintados por Malhoa. O espaço expositivo do Petit Palais é encerrado com o Tríptico d’ “A Vida” (1899-1901) de António Carneiro, onde a influência parisiense, em específico de Puvis de Chavannes, é novamente assinalada.¹⁰⁴ Esta composição que “resume o mistério da vida entre o nascimento e a morte”, introduziu na arte portuguesa uma dimensão simbolista, que não teve continuidade, sobretudo com a forte presença da estética naturalista.¹⁰⁵

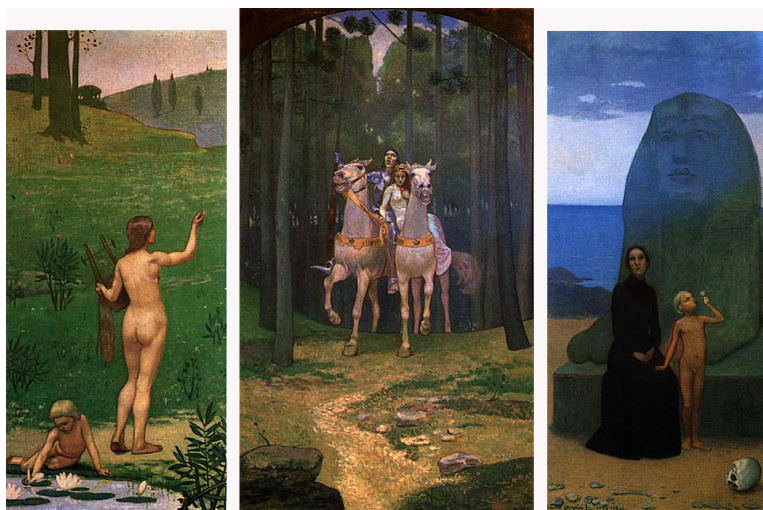


Figura. 11

A Vida (1899-1901)

António Carneiro

Óleo sobre tela

238 x 140 (painel central)

208 x 211 (painéis laterais)

Fundação Cupertino de Miranda

¹⁰⁴ COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris, p. 16

¹⁰⁵ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 55

O espaço disponibilizado pelo Centro Cultural Português apresentou a exposição complementar *Rafael Bordalo Pinheiro et la Société de Son Temps*.¹⁰⁶ Para França, este artista foi o primeiro a desenvolver uma obra de qualidade no contexto do humorismo gráfico nacional, entregando-se a um discurso espirituoso, mas sempre crítico da situação política e social do seu tempo. Uma retrato de Rafael pintado pelo seu irmão Columbano abria esta pequena exposição, onde foram apresentadas, ilustrações, várias litografias retiradas de alguns números da suas publicações mais famosas, como *A Paródia* (1900-1906) e *O António Maria* (1879-85), para além de um conjunto de 22 figuras caricaturais em cerâmica.¹⁰⁷

José Malhoa e Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro, são, na narrativa historiográfica do século XIX de França, os artistas do final do século que obtiveram maior destaque, muito provavelmente porque responderam às interrogações existenciais da sociedade de Oitocentos, mas também porque são eles os autores das propostas que deram continuidade aos problemas da arte de oitocentos depois do ano de 1900, e se constituíram como a maior oposição às imagens modernistas do século XX. As questões relacionadas com o peso dos artistas do final do século nesta narrativa, e a relevância que lhes é atribuída nesta exposição, serão motivo de discussão do próximo capítulo, com particular enfoque para o caso dos irmãos Bordalo Pinheiro.

¹⁰⁶ Cf. Anexos 5, 6, 7 e 8

¹⁰⁷ FRANÇA, José-Augusto, “Rafael Bordalo Pinheiro e a sociedade do seu tempo”, p. 19

2.4. Malhoa, Columbano e Rafael

Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, e José Malhoa são os artistas, que para França, mais se destacam no final do século, embora, sublinha, “de maneira diferente (...), talvez com sinais contraditórios, mas tendendo a um significado comum”.¹⁰⁸ Para além de estar explicitamente formulada na *Arte em Portugal no Século XIX*, esta convicção foi levada para exposição *Soleil et Ombres*, que o título referente à obra de Malhoa e Columbano assim atesta, mas também evidenciada na forma como os trabalhos dos três artistas foram expostos.

Na historiografia de J. -A. França, Malhoa e Columbano tendem a ser abordados como dois lados da mesma moeda. José Malhoa, vindo de uma família humilde, chegou à capital aos oito anos de idade para trabalhar como entalhador, e acabou por ingressar na Academia de Belas-Artes aos doze. Sem possibilidade de pensionato em Paris, acabou por se dedicar ao comércio, junto do seu irmão, pintando nos tempos livres e dias de folga, e participando em variadas exposições, nas quais obtinha sempre sucesso.¹⁰⁹ Enveredou por uma pintura naturalista, sem dúvida, mas sobretudo focada na imagem “real e imaginária de Portugal”¹¹⁰ em temáticas populares, e sentimentais; e também pelo género, da paisagem, do retrato e da história, embora a última com menor entusiasmo.

Columbano, pelo contrário, nasceu numa família onde a arte era cultivada, sobretudo por desejo de seu pai, Manuel Maria. Na Academia foi aluno Miguel Ângelo Lupi e Simões de Almeida em pintura, até aos dezanove anos, embora, de acordo com França, com estudos medíocres.¹¹¹ Concorreu a pensionato de Paris duas vezes, sendo preterido, pela alegada falta de qualidade das pinturas apresentadas. Também o facto de ter atingido a idade limite não possibilitou que o pintor se pudesse candidatar novamente a concursos oficiais do Estado.¹¹² Entretanto, Columbano expôs em conjunto com António Ramalho

¹⁰⁸ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 252

¹⁰⁹ *Ibidem*, 286

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 51

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² ELIAS, Margarida, *Columbano no seu Tempo (1857-1929)*, p. 72

(1859-1916), apresentando obras como a *Encantadora Prima* (1880), *Convite à Valsa* (1880) e o *Sarau* (1880): todas cenas de interiores, que retratavam “uma pequena burguesia lisboeta no declinar do romantismo”¹¹³ e onde se nota o “sabor caricatural” que começavam a desenhar uma tendência na sua pintura.

Apesar de tudo, Columbano acabou por partir para Paris em 1881, com uma bolsa oferecida por D. Fernando II. Com esta bolsa, o pintor tinha liberdade total, uma vez que a bolsa não impunha qualquer tipo de obrigação escolar. Sabe-se que teria consigo um carta de recomendação do rei para se tornar discípulo de Carolus-Duran (1837-1917), mas ao que parece o pintor não terá ficado impressionado com o retratista francês, preferindo pintar em casa.¹¹⁴

Em 1882, o seu *Concerto de Amadores* (1882)¹¹⁵ foi admitido no Salon, obtendo algum sucesso entre a crítica. Uma composição desenhada em Lisboa, mas concluída em Paris, onde França identifica aquele que considera o tema mais frequente da pintura de Columbano:

“(…) «Soirée chez lui» ou «Concerto de Amadores», em 82, marca uma das constantes psicológicas do pintor – esta saudade melancólica e algo irónica dum passado sereno. «Chez soi» se sentia Columbano certamente ao compor estas cinco figuras diante dum piano, afadigadas num trecho de canto... Greno, Artur Loureiro, Maria Augusta, pousaram para o quadro: era um pedaço do País distante, como que um refúgio no torvelinho de Paris.”¹¹⁶

José-Augusto França afirma que foi entre *O Sarau*¹¹⁷ e *Soirée chez lui* que se definiu o esquema pictórico da obra de Columbano, que de resto, as obras que pintara em Paris acompanhavam. De acordo com o historiador, o pintor procurava definir-se num esquema realista e “fixara-se, e para sempre, num tempo que se definia fora das

¹¹³ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 265

¹¹⁴ ELIAS, op. cit., p. 73

¹¹⁵ Cf. Anexo 9

¹¹⁶ ELIAS, op. cit., p. 73

¹¹⁷ Cf. Anexo 10

coordenadas da história, isto é, do presente”.¹¹⁸ A sua estadia em Paris foi assim curta, e a sua aproximação à cultura parisiense prendia-se mais com as tendências da geração anterior, do que com o que estava realmente a acontecer naquele momento, a nível artístico. Mas Columbano voltava Lisboa em 1883 e o programa que ali definiu manteve-se, segundo França, até ao fim da sua vida.

Ao regressar não demorou a integrar-se no Grupo do Leão e a pintar o seu retrato coletivo¹¹⁹ para decorar a cervejaria, e a partir de 1885 começou a investir no género do retrato, pintando vários escritores, familiares, amigos, artistas, políticos, entre outros.¹²⁰ França considera-o um retratista pela predominância deste género na sua obra, alegando que a sua faceta como pintor decorativo se deixava abafar pela “falta de gosto para as intervenções cenográficas”, quando comparadas com obras de João Vaz, António Ramalho ou Carlos Reis.¹²¹

A associação de Columbano com o retrato, assim como da pintura de género e das cenas íntimas, levou a que muitas vezes a sua pintura decorativa fosse secundarizada, ou por ser estilisticamente diferente, ou pela alegada falta de qualidade. Num artigo que trata a secundarização e falta de atenção da crítica em relação à pintura decorativa de Columbano, Foteini Vlachou¹²² procurou demonstrar que ela não só é uma parte integral do seu trabalho, como também faz parte da sua identidade enquanto pintor, revelada pela insistência do próprio em dominar este género e acentuada pelo facto de ter ensinado pintura de história na Academia.¹²³

A autora começa por basear o seu argumento em alguma da correspondência do artista, onde referências a Puvis de Chavannes (1824-1898), Albert Besnard (1849-1934), e outros pintores, são frequentes e ajudam a demonstrar o interesse que Columbano tinha

¹¹⁸ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 268

¹¹⁹ Cf. Anexos 11

¹²⁰ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, pp. 270-272

¹²¹ *Ibidem*, p. 278

¹²² Formada em arqueologia e história da arte e doutorada pela Universidade de Creta em 2013. Foi bolsreira em instituições como a Panagiotis and Effi Michelis Foundation, a Fundação para Ciência e Tecnologia, A Fundação Calouste Gulbenkian, e uma bolsa de pós-doutoramento no Instituto de História Contemporânea da FCSH-UNL, onde também veio a lecionar. Foi coordenadora do projeto *Art in the Periphery* e publicou vários artigos sobre arte portuguesa.

¹²³ VLACHOU, Foteini “Columbano and redefining large-scale decorative painting”, p. 214

pela pintura decorativa. Não só o artista solicitava informações acerca do trabalho destes pintores, o que demonstra o seu desejo em acompanhar os desenvolvimentos da pintura decorativa em Paris, como também surgia um espectro da crítica que compara a sua pintura com a de Chavannes no sentido de as aproximar estilisticamente, e assim de elevar a produção de Columbano a outro nível.¹²⁴ Para além disso, quando regressou a Paris em 1910 para uma exposição de alguns dos seus quadros no Grand Palais, foi organizado um jantar em sua honra, no qual participaram variados artistas franceses, entre os quais, Albert Besnard, de quem era grande admirador, o que atesta também que o artista reconhecia a importância da arte decorativa, e oficial, sobretudo tendo em conta as possibilidades que esse mercado oferecia.¹²⁵ A autora acaba por concluir que foram vários os fatores que contribuíram para a secundarização da pintura decorativa de Columbano: não só a receção pouco favorável e a sistemática acentuação do peso do retrato na sua obra, mas também a depreciação geral pela pintura decorativa, oficial e privada, que começou no final do século, e a sua eventual associação com as necessidades económicas, alegando um desvio do seu verdadeiro caminho do pintor, que era o do retrato.

No catálogo da exposição *Soleil et Ombres*, observa-se como José-Augusto França foi uma das vozes críticas da vertente decorativa da obra do pintor - mencionando em primeiro lugar as decorações para o Palácio da Foz (1896), do teto do Teatro D. Maria II (1894), e do Museu Militar (1899-1904) -, afirmando que nelas se dá conta da sua “inapetência, da sua impossibilidade de alindar paredes, retendo-se num realismo desgostoso.”¹²⁶ Em outras decorações, como as do Palacete Valenças (1891) da Escola Médica (1905-1907) e do Parlamento (1921-1927), o historiador argumenta que “as figuras mundanas ou históricas aburguesam-se também, em função de um quotidiano chato.”¹²⁷ França acaba por atribuir a falta de qualidade das decorações de Columbano,

¹²⁴ “Art critic Ribeiro Artur would not only deem Chavanne’s Panthéon and Sorbonne decorations as «masterpieces of modern art», but also defend Columbano’s work against an accusation of «lack of colour», concluding that «a similar criticism has been aimed at Puvis de Chavannes, who is regarded by many as the greatest living painter». The indirect comparison of the two painters, made through their shared «flaw», is meant as a compliment to Columbano, who certainly didn’t miss it. Besides, Ribeiro Artur was commenting on a positive change within the field of portuguese decorative art, attributing it to foreign influence.” In VLACHOU, Foteini, *Columbano and redefining large-scale decorative painting*, p. 216

¹²⁵ VLACHOU, Foteini, “Columbano and redefining large-scale decorative painting”, p. 217

¹²⁶ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 53

¹²⁷ *Ibidem*

ao seu desinteresse e à sua dificuldade em comprometer-se com este tipo de trabalhos, já que para si, ele era sobretudo retratista. Relativamente a estas afirmações, importa trazer de novo o argumento de Vlachou que fala sobre a diferença estilística de uma pintura de retrato para a pintura decorativa, sendo possível que essa diferença possa ter influência naquilo que é geralmente identificado como elementos que deterioram a qualidade destas obras. Do mesmo modo, o artigo da historiadora acaba por desconstruir a ideia de um suposto desinteresse do artista pela pintura decorativa, recorrendo à correspondência do pintor, que na verdade, revela um gosto e acompanhamento pela pintura de história francesa, e uma vontade de dominar este género. Mais, a autora remata o artigo referindo-se ao quadro *d'O Grupo do Leão*, que para além de ser uma das mais importantes obras de Columbano, foi executada com o propósito de decorar *O Leão de Ouro*¹²⁸, expondo assim a paradoxalidade da historiografia em relação à produção deste pintor.

Malhoa e Columbano são assim, na historiografia de França, vistos como dois dos mais relevantes artistas do final do século, que quando comparada a sua obra são inevitavelmente classificados como opostos, ou como nas palavras do historiador, e como o título da exposição indica, “dia e a noite”¹²⁹ – *Sol e Sombra*. De acordo com esta perspetiva, o que permite verdadeiramente compará-los é a sua contemporaneidade, tendo ambos vivido os mesmos acontecimentos, circulando nos mesmos meios artísticos.¹³⁰ Esta diferença encontra-se ainda mais evidente nos seus públicos. O público de Malhoa, diz França, era uma burguesia, não aristocrática, mas com poder suficiente para comprar arte, mas também um público popular que se identificava com as suas cenas de romarias, procissões, promessas, bebedeiras e referentes à emigração.¹³¹ Quanto a Columbano, isolado no seu atelier e afastado do paisagismo, tratava-se de um público com quem teria afinidade moral, profissional, e amizade, “do lado não oficial da vida portuguesa”¹³².

Em reflexão sobre o final do século XIX, França determina que a popularidade de Malhoa e das suas imagens nacionais e autênticas são o que lhe permitem intitulá-lo o

¹²⁸ VLACHOU, Foteini, “Columbano and redefining large-scale decorative painting”, p. 226

¹²⁹ FRANÇA, José-Augusto, *Malhoa, o português dos portugueses & Columbano, o português sem portugueses*, p. 8

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ *Ibidem*, p. 24

¹³² *Ibidem*, p. 35

Português dos Portugueses, enquanto Columbano seria um *Português sem Portugueses*, pelos retratos fatídicos que realizou, quase que anunciando a morte dos retratados, e pelo seu afastamento da pátria e alineação em relação cultura artística contemporânea em Portugal:

“O «Portugal de Columbano» é uma realidade meta-histórica mais real do que a outra que se escondia na sombra dum «Portugal Malhoa», com os seus sóis cortados às rodelas, suores e cios, em paganismo católico de romaria, cheirando a estrume de terra fecundada, donde saía ainda a inexistente Cidade nacional. Outro é o Portugal doloroso, preso na urbe jamais figurada, mas adivinhada do impossível dos retratos pintados por Columbano, e só necessária para lhes justificar a tragédia solitária e humilhada”.¹³³

Fora desta dualidade, mas não completamente alheio a ela, Rafael Bordalo Pinheiro surge como mais uma importante peça da cultura artística portuguesa. Assim como o seu irmão mais novo, vinha de uma família com uma proximidade ao mundo artístico, mas acabou por fazer um caminho diferente de Columbano, envergando pelo humorismo gráfico e tornando-se uma das suas principais figuras em contexto nacional, após Nogueira da Silva (1830-1868).¹³⁴

Apaixonado pelo teatro, trabalhou pro bono como decorador, encarregando-se também dos cartazes e folhetos, e chegou a inscrever-se no curso de arte dramática no conservatório, levando também a sua participação em algumas peças. Rapidamente perdeu o interesse na carreira de ator. Entretanto, inscrevera-se na Academia de Belas-Artes (1861) em Desenho de Arquitetura Civil, depois em Desenho do Antigo, no Curso Superior de Letras (1865), e em Modelo Vivo (1869). Acabou por desistir de todos estes interesses e depois de casado, escolheu dedicar-se verdadeiramente à pintura e ao desenho.¹³⁵ Nesta altura participou em várias exposições da Sociedade Promotora, com

¹³³ FRANÇA, José-Augusto, *Malhoa, o português dos portugueses & Columbano, o português sem portugueses*, p. 24

¹³⁴ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 53

¹³⁵ FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, pp. 61-62

algum sucesso, com algumas obras que já “denunciavam observação realista de caráter humorístico.”¹³⁶ Acabou por se tornar pensionista em 1868 em Roma, mas nunca chegou a ir, decidindo assim focar-se no desenho humorístico e estreando-se na publicação *O Japonês*, surgida em 1869, com um desenho para o cabeçalho. Pouco depois surgiu com um álbum de caricaturas, designado *O Calcanhar de Aquiles* (1870),¹³⁷ onde representava personalidades da literatura e da dramaturgia e procurava retratar o ponto de fraco de cada uma. José-Augusto França identificaria este trabalho como uma excelente ideia que “o jardim poético deste fim do romantismo português não conheceu melhor e mais explicativa imagem.”¹³⁸

Em 1875 foi emigrado para o Brasil, tendo regressado a Lisboa em 1879. O jornal *O António Maria* (1880-1885)¹³⁹ foi lançado pouco depois da sua chegada, com um programa destinado ao retrato da sociedade portuguesa do último quartel do século XIX. Esta publicação acabou por cessar e logo depois lançou a publicação *Pontos nos ii*, que devido a uma polémica com um texto de Fialho de Almeida (1857-1911), foi proibido, permitindo então o regresso d'*O António Maria*.¹⁴⁰ Segundo José-Augusto França, o romantismo e realismo dos jornais de Rafael do final do século foi enterrado com a publicação d'*A Paródia*, da qual se iria ocupar até ao final da vida.¹⁴¹

De acordo com França o trabalho gráfico de Rafael Bordalo Pinheiro não procurava imitar a moda francesa, resultando numa produção pessoal, focada nos costumes lisboetas, e o quotidiano de um Portugal parado, num gosto ainda romântico, entre jornais, álbuns de retrato e cerâmicas.¹⁴² A célebre figura do *Zé Povinho*¹⁴³, que surgira na obra de Bordalo em 1875 com a *Lanterna Mágica*, fazia então parte deste quotidiano, como uma encarnação do povo português, iletrado, e descontente com um

¹³⁶FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, p 63

¹³⁷ Cf. Anexo 12

¹³⁸ FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, p. 63

¹³⁹ Cf. Anexo 13

¹⁴⁰ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 255

¹⁴¹ Ibidem, p. 255

¹⁴² FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX* p. 256

¹⁴³ Cf. Anexo 14

regime “sem nele participar nem dele beneficiar”¹⁴⁴, ao qual respondia com o famoso manguito, em gesto de resistência. Uma personagem que é posta em cena de acordo com valores que o próprio artista defendia, “numa cumplicidade nacional vagamente marcada por uma ideologia republicana em termos sentimentais e patrióticos.”¹⁴⁵

Este tipo de trabalho estendeu-se muito para além dos jornais e do desenho gráfico, passado também pelas artes decorativas, sobre tudo ao nível da cerâmica, com a fundação da Fábrica das Caldas da Rainha, central no desenvolvimento do seu percurso artístico. Para além de caricatural, onde vemos reaparecer figuras já conhecidas das publicações, esta produção tinha também uma vertente utilitária e decorativa, cujas peças França define como tradutoras do gosto do fim do século, “entre o popular e o «kitsch».”¹⁴⁶

Considerado por J.-A. França como o último representante do romantismo português, Rafael Bordalo Pinheiro encontra-se, para o historiador, na situação oposta e complementar à do seu irmão Columbano e “ao seu retrato da vida interior portuguesa opondo uma imagem exterior caricatural”¹⁴⁷, assim como à de Malhoa. A sua obra tinha um peso político e social que a destes não tinha, “opondo-se aos governos e à oposição aos governos”¹⁴⁸, e por isso ali figuravam, logo a seguir a Fontes Pereira de Melo, que dava nome ao jornal *António Maria*, outros políticos, sucedendo uns a seguir aos outros consoante o partido no poder, cujas desgraças governamentais tinham a sua base no fontismo. A personagem do Zé Povinho seria outra das figuras paradigmáticas de Rafael, e de acordo com José-Augusto França, seria entre esta e a de Fontes que se definia o seu discurso.¹⁴⁹

Em relação a Malhoa, entende-se que a obra de ambos representou e serviu a sociedade portuguesa da época, embora Malhoa o tenha feito de uma forma mais

¹⁴⁴ SILVA, Raquel Henriques da, “Romantismo e Pré-Naturalismo”, p. 341

¹⁴⁵ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 55

¹⁴⁶ Ibidem, p. 54

¹⁴⁷ Ibidem, p. 55

¹⁴⁸ FRANÇA, José Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, p. 553

¹⁴⁹ Ibidem, p. 557

representativa, “fora da ficção política e cultural da capital, e das suas gentes de governo”.¹⁵⁰ O autor acrescenta ainda:

“O envolvimento rural que o populismo de Malhoa ofereceu à arte portuguesa desde as duas últimas décadas de Oitocentos, num pano de fundo ensoalhado e pagão, com o sentimentalismo satisfatório, abria-se ao discurso satírico de Rafael Bordalo Pinheiro tanto quanto, na noite desses dias sem cuidados, à reflexão ensimesmada duma geração de crise ou de fim”.¹⁵¹

Uma crise que foi igualmente retratada por Columbano, observada nos seus retratos fatídicos, que Rafael vivia e assimilara na sua produção, optando, no entanto, por uma abordagem satírica.

A obra destes três artistas numa época de crise ideológica permite perceber a maneira como estes artistas entram na historiografia de França como os responsáveis pela originalidade da arte portuguesa do final do século XIX e pela extensão dos seus valores até às primeiras décadas do século XX. No caso da transposição dessa visão para o discurso da exposição parecem existir várias formas de ler esta alegada dualidade. Em primeiro lugar, há uma clara oposição entre a produção de José Malhoa e Columbano, que é desde logo expressa no título da exposição, baseada nas características sociais e formais da obra de cada um destes artistas, o que leva França a encará-los como duas personalidades com as mesmas vivências, mas completamente opostas na forma de as interpretar e de as relatar na sua obra, atendendo ao discurso e à situação expositiva de *Soleil et Ombres*, esta oposição parece colocar-se de forma mais evidente ao nível das figuras dos irmãos Bordalo, como o historiador contempla no texto que elabora para o catálogo, em duas instâncias, uma já citada acima, e a outra no fim do prefácio:

“(…) a mesma sociedade sofria dos interrogatórios divergentes, da parte de dois irmãos – um pintor ensimesmado e um caricaturista extrovertido: Columbano e

¹⁵⁰ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 54

¹⁵¹ FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, p. 578

Rafael Bordalo Pinheiro. E encontravam-se entre os fantasmas e os palhaços duma tragédia e duma farsa complementares. (...) A «cidade e as serras» da dicotomia do fim de século, nacionalista e irónica, definitiva e fatalmente cidade nas obras dos dois artistas, respondeu a esse interrogatório, que lhe perguntava o sentido com imagens dos seus habitantes mais complexos, homens duma «geração perdida», à deriva, propositadamente escolhidos, até à aparição de Antero, à beira da morte; ou com jocosas figuras duma «Lisboa em camisa».¹⁵²

Assim, o foco é direcionado especificamente no trabalho destes dois artistas e pelo paradoxo que nele se identifica: irmãos, com a mesma educação e produções contemporâneas, que seguiram caminhos artísticos simultaneamente opostos e convergentes. Em *Soleil et Ombres*, o trabalho dos irmãos Bordalo destacado por meio da sua identificação com as características que definem os casos sucesso da arte portuguesa, tal como são explicados ao longo da historiografia de José-Augusto França. De acordo com esta perspectiva existem, como se pode observar na análise desenvolvida Mariana Pinto dos Santos, duas posições relativamente à arte portuguesa: ou ela está atrasada na sua capacidade de acompanhar os modelos internacionais, ou ela é pioneira em relação a esses ditos modelos, sendo-lhe atribuída essa especificidade nacional. Columbano e Rafael, assim como o próprio Malhoa, fazem precisamente parte dessas raras exceções cuja produção transcende a mediocridade do coletivo nacional, podendo equiparar-se ao que acontece internacionalmente.

No caso de Columbano, o que justifica este argumento é o facto deste pintor ter construído um caminho alheio às escolas da sua contemporaneidade. Em Paris, estava preso a um esquema realista tradicional, associado ao *Salon* tendo ignorado as propostas mais recentes, sob o pretexto da falta de interesse, e por isso, definindo-se num tempo “fora das coordenadas da história”¹⁵³, isto é, longe do presente. Na realidade, voltando à análise de Foteini Vlachou, isto não seria necessariamente verdade, visto que o pintor estava perfeitamente familiarizado com as propostas da pintura decorativa parisiense, em relação às quais continuava a demonstrar interesse após o seu regresso a Portugal,

¹⁵² FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, in Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 62

¹⁵³ FRANÇA José, *A Arte em Portugal no século XIX*, p. 268

podendo-se entender estender esta primeira parte do argumento como um sintoma da permanente associação de Columbano com o género do retrato e a da inferiorização do seu trabalho enquanto pintor decorativo.

Em Lisboa, França alega que é mantida a posição de Paris, saltando o género da paisagem bem estabelecido desde o surgimento das primeiras propostas naturalistas, fechando-se sobre o seu atelier e dedicando-se à representação de uma geração perdida, e marcada pela crise ideológica e política do final do século.¹⁵⁴ Por esta razão chamou-lhe o “Português sem Portugueses” contribuindo, deste modo, para o destaque do pintor no panorama nacional artístico. Esta convicção, subjacente à abordagem de *Arte em Portugal no século XIX*, persiste não só no texto do catálogo da exposição, como em todas as restantes publicações que dali resultaram, mas revela-se sobretudo, no destaque museográfico que *Soleil et Ombres* oferece a Columbano, desde a atribuição de uma sala exclusiva para a sua apresentação, até à seleção das obras destinadas a ocupá-la. Aquilo que esta exposição dá a conhecer ao espectador sobre a obra de Columbano é precisamente um conjunto de pinturas, com uma estética única e individual, afastada dos modelos contemporâneos, e essencialmente focada no retrato, que ao contrário do que possa parecer, ainda que mostre algumas pinturas de história, não as trata necessariamente como algo que defina a sua produção.

É este esquema que permite contemplar a apresentação de Columbano Bordalo Pinheiro na exposição *Soleil et Ombres* como articulada com o discurso que esta dissertação se propõe identificar e desconstruir. O mesmo veremos a acontecer com Rafael Bordalo Pinheiro. Uma personagem da vida boémia, diletante na sua formação, que encontrou o seu caminho no humorismo gráfico e, mais tarde na cerâmica, traçando um percurso oposto ao do seu irmão, nomeadamente no que dizia respeito à reflexão sobre “ser português” que dominava o último quartel do século. Rafael Bordalo Pinheiro encarou a crise ideológica com uma atitude positiva, traduzida numa obra crítica e satírica, sobretudo após a criação da personagem do *Zé Povinho*, uma iconografia que levou até à morte, e com a qual o próprio se identificava, na medida em que ao mesmo tempo que representava o povo tacanho, iletrado e submisso, também representa um

¹⁵⁴ COSTA, “Sol e Sombras. A arte portuguesa do século XIX no Museu do Petit Palais em Paris, p. 16

sentido pátrio.¹⁵⁵ Por tudo isto, e pelo valor sociológico da sua obra ¹⁵⁶, José-Augusto França apelidou-o de *O Português tal e qual*, de modo a sugerir a interpretação da sua produção quase que como oposta à do seu irmão Columbano.

Para França, o caso de Rafael foi igualmente um caso isolado na cultura artística portuguesa, na medida em que foi dos primeiros, e dos únicos, a investir numa produção humorística com grande repercussão social e política e com uma qualidade que, os seus colegas contemporâneos e não só, dificilmente conseguiam atingir. E para além dos acontecimentos históricos que noticiava com o humor, dava também conta da história da cidade de Lisboa, sendo aí que passara a totalidade do seu tempo, ao contrário do que aquilo que a personagem do *Zé Povinho* poderá fazer pensar. Talvez tenha sido isso mesmo que terá levado o historiador a dedicar-lhe uma sala inteira da Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian, onde a sua obra poderia ser mostrada em toda a sua extensão, num conjunto de litografias, peças de cerâmica, e números de jornais, que demonstram no seu discurso humorístico, a forma como a política, o teatro, a literatura, os acontecimentos do dia-a-dia, e as personalidades da época seriam objetos de uma crítica semanal.¹⁵⁷

Por outro lado, a opção pela apresentação da obra de Rafael Bordalo Pinheiro afastada do núcleo principal da apresentação leva a questionar se a sua razão poderá estar relacionada com uma separação do que é tido como “belas artes” e “artes menores”. A realidade é que a obra deste autor é tradicionalmente encaixada nessa categoria, devido às condições dos seus suportes, que como vimos através das peças selecionadas para esta pequena mostra, se traduz essencialmente no grafismo e nas artes decorativas. Também é verdade que, na sua narrativa historiográfica, José-Augusto França tende a atribuir uma importância diminuta a este tipo de produção, sendo que nos dois volumes sobre a Arte em Portugal no longo século XIX, apenas a refere em breves capítulos, que falam sobre o desenho industrial, artes decorativas, nomeadamente o azulejo, a ourivesaria e a cerâmica, e só depois retoma ao tema quando fala do trabalho de Rafael Bordalo Pinheiro,

¹⁵⁵ SILVA, Raquel Henriques da, “O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: uma cinologia de ambivalência, in *Revista de História da Arte*, Lisboa: Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, nº 1, 2005, p. 7

¹⁵⁶ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 55

¹⁵⁷ FRANÇA, José-Augusto, “Rafael Bordalo Pinheiro e a sociedade do seu tempo”, p. 19

onde inclui naturalmente a sua obra gráfica e decorativa, sobretudo ao nível da cerâmica. No entanto, e como já explicado acima, este artista não deixa de ser mostrado como uma das figuras de referência do século XIX, pelo seu individualismo artístico, e pela qualidade do seu humorismo gráfico, que para França, não tinha precedentes na arte portuguesa.¹⁵⁸

¹⁵⁸ FRANÇA, José-Augusto, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX” In Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, p. 53

Capítulo 3

O século XIX de José-Augusto França: historiografia crítica, curadoria e política

Com o sucesso desejado ou não, é válido afirmar que a exposição *Soleil et Ombres* cumpriu o seu objetivo oficial: apresentar fora de portas um período da arte portuguesa pouco conhecido internacionalmente. No entanto a afluência a *Soleil et Ombres* terá ficado bastante longe do que era desejado. Estes dados acabam por servir de sustento à crítica manifestada pela imprensa, que levou José-Augusto França a defender esta exposição acerrimamente, revelando por vezes uma posição ambígua, ora argumentando com a despolitização da mostra portuguesa por oposição ao caráter diplomático da exposição *De Greco a Picasso - Cinq siècles d'art espagnol*, que aconteceu no Petit Palais paralelamente a *Soleil et Ombres*; ora manifestando a falta de artistas em Portugal com capacidade de estar ao nível dos grandes *monstros* espanhóis, o que se encontra absolutamente em acordo com o seu ponto de vista sobre a arte portuguesa. E por isso, esta exposição acabou por ter o efeito contrário àquele que estava previsto, pelo menos do lado nacional, que se sentiu ameaçado com a presença espanhola.

As primeiras impressões a respeito da exposição *Soleil et Ombres*, começaram a surgir na imprensa logo após a inauguração, com algumas reações positivas, e outras menos favoráveis, que acabaram por espoletar uma indesejada polémica a nível nacional.

Num dos “Folhetins Artísticos” que continuava a dedicar à organização da exposição – agora para anunciar a proximidade da sua inauguração, J.-A. França decide informar os leitores da sua coincidência com uma mostra de arte espanhola intitulada *De Greco a Picasso - Cinq siècles d'art espagnol*, que teria, o objetivo de fazer uma abordagem panorâmica da arte espanhola, mas abrangendo vários séculos. O comissário acrescentou que não haveria concorrência entre as duas exposições e que este paralelo seria interessante, na medida em que permitia “comparar as artes do século XIX na Península, certamente sem desdouro para Portugal”.¹⁵⁹ Independentemente da posição de França, que parece, à primeira vista, pouco incomodado, a questão da simultaneidade destas exposições acabou por ser um tema recorrente na imprensa, tendo produzido reações menos positivas, sobretudo na imprensa nacional. Muitos dos artigos relatam a

¹⁵⁹ FRANÇA, “À beira da exposição”, s.p

indignação dos meios culturais e artísticos, que é de resto partilhada pela comunidade artística portuguesa residente em Paris, perante a coexistência das duas iniciativas, onde a portuguesa saía putativamente prejudicada pela “esmagadora apresentação”¹⁶⁰ espanhola. Um artigo escrito por Daniel Ribeiro para *O Jornal*, publicado dias antes da inauguração, retrata bem essa revolta:

“A exposição de pintura espanhola, com alguns trabalhos de grandes «monstros» da pintura mundial como Greco, Velasquez, Zurbaran, Ribera, Murillo, Goya ou Picasso, retira, de facto, o impacte à exposição de arte portuguesa, aparecendo a mostra dos nossos Columbanos ou Malhoas mais como um «anexo» de curiosidades à exposição de pintura espanhola, do que como uma exposição autónoma”¹⁶¹

De Greco a Picasso - Cinq siècles d'art espagnol estava a ser então percecionada como a atração principal, funcionando a exposição portuguesa como um apêndice, e até mesmo – devido à proximidade geográfica dos dois países - como o “parente pobre”.¹⁶²

A crítica portuguesa entendeu a simultaneidade destas exposições como um ato de crueldade para com a arte portuguesa, acabando por argumentar com a afluência massiva à iniciativa espanhola, que foi bastante mais baixa.¹⁶³ Além do mais, condenava a insistência das instituições envolvidas em apresentá-la naquela data, e não noutra, livre concorrência, e mais propícia a uma “celebração da identidade artística portuguesa”¹⁶⁴. Alguns destes artigos sugeriam até datas mais favoráveis, como o centenário do nascimento de Fernando Pessoa em 1988, onde o século XIX português poderia ganhar uma nova dimensão em paralelo com uma exposição de arte portuguesa do século XX.¹⁶⁵

¹⁶⁰ RIBEIRO, Daniel, “Monstros espanhóis abafam exposição portuguesa em Paris”, p. 48

¹⁶¹ Ibidem, p.48

¹⁶² RIBEIRO, Daniel, op. cit., p. 48

¹⁶³ ESTEVES, Juvenal, “Portugal e Espanha confrontados em Paris”, s.p.

¹⁶⁴ Entrevista a José-Augusto França conduzida por Virgílio de Lemos, “José-Augusto França: «Não nos incomoda a vizinhança espanhola» in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa: 2 Novembro 1987, p. 20

¹⁶⁵ Ibidem

Confrontado com a dura crítica da imprensa portuguesa, J.-A. França parecia manter a posição que assumiu inicialmente, reforçando a ausência de uma competição entre as duas exposições, que justificava com a diferença nas motivações que uma e outra teriam. Segundo o comissário, quando o projeto português começou a ser desenhado, em 1985, não havia ainda notícia de uma exposição espanhola, que só viria a ser anunciada no verão 1986, e com um plano diferente daquele que foi efetivamente apresentado. O projeto original intitulava-se *Cem Obras Primas do Museu do Prado*, não sendo claro o motivo pelo qual não se realizou. Entretanto, só em Março de 1987, por meio de uma reunião política em Madrid, este projeto foi apresentado e integrado numa ação cultural e diplomática, que contava com outras iniciativas, pensadas para outras instituições¹⁶⁶, um detalhe que serviu também como motivo de crítica a *Soleil et Ombres*:

“(…) Ao contrário dos portugueses, os espanhóis não apresentam esta exposição de forma desgarrada, mas sim em conjunto com toda uma série de outras espetaculares iniciativas, que pretendem mostrar à França e à Europa o seu dinamismo cultural. Assim, no Museu de arte Moderna, apresentam também «O século de Picasso» (...), «A Nova Imaginação» (...) e «A Espanha 1987, dinâmicas e interrogações». No *Grand Palais* (em frente ao *Petit Palais*) mostraram, ainda, uma «Exposição de Zurbaran».¹⁶⁷

Em resposta a estes comentários, J.-A. França chama à atenção para a integração de *Soleil et Ombres* no quadro das programações do *Petit Palais*:

“(…) a nossa exposição é feita, pensada e programada na sequência das exposições do *Petit Palais*, que é um Museu especializado na arte do século XIX. Aqui expuseram os alemães e os nórdicos recentemente, outros artistas isolados, e em breve os flamengos. Os portugueses integram-se nessa série de exposições. Trata-se de uma exposição científica, se assim se pode dizer, uma escolha histórica,

¹⁶⁶ I Entrevista a José-Augusto França conduzida por Virgílio de Lemos, “José-Augusto França: «Não nos incomoda a vizinhança espanhola» in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa: 2 Novembro 1987, p. 20

¹⁶⁷ RIBEIRO, Daniel, op. cit., p. 48

rigorosa, pretendendo dar a ver uma pintura completamente desconhecida em França.”¹⁶⁸

Em relação à exposição espanhola, o comissário explica que as suas motivações resultavam de “uma política urgente, de uma diplomacia e de uma economia «agressivas»”¹⁶⁹, e acrescenta que não haveria motivo para qualquer incómodo do lado português. Posição que acaba também por suportar através da divergência dos planos das duas iniciativas: a exposição espanhola detinha-se num período muito mais longo, oferecendo destaque para artistas como El Greco, Velásquez e Goya, mas fazendo uma passagem muito superficial pela pintura deste período. A exposição portuguesa dedicava-se inteiramente ao século XIX, não sendo possível estabelecer uma comparação. Só a figura internacional de Goya poderia aqui constituir um “senão”, visto que segundo o historiador, não haveria nenhum português à altura de Goya.¹⁷⁰

Mas esta posição de J.-A. França vê-se, por vezes, comprometida. A pertinência da organização de *Soleil et Ombres* no quadro programático do Petit Palais, os seus rigorosos critérios científicos, e o seu valor histórico, são sempre referidos em comparação com o carácter diplomático da exposição espanhola. Esta questão pode ser encarada como uma mais valia ou um prejuízo para a exposição portuguesa: uma mais valia porque mostra um investimento significativo e bem calculado na sua qualidade museográfica, que a imprensa não observou na sua exposição concorrente; um prejuízo porque o carácter diplomático da exposição espanhola forneceu-lhe naturalmente maiores e mais visíveis meios de divulgação:

“Mas onde a simultaneidade pode ser um pouco irritante e um pouco desmoralizante é no aspecto da publicidade que os espanhóis beneficiaram porque foram apoiados, nesse aspecto, nada mais nada menos do que pela IBM. (...) Tivemos a publicidade que devíamos ter (...) Há cartazes de rua, há cartazes no

¹⁶⁸ Entrevista a José-Augusto França conduzida por Virgílio de Lemos, “José-Augusto França: «Não nos incomoda a vizinhança espanhola» in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa: 2 Novembro 1987, p. 20

¹⁶⁹ Entrevista a José-Augusto França conduzida por Cecília Barreira, “José-Augusto França ao Diário de Notícias: «À exposição espanhola falta o melhor» in *Diário de Notícias*

¹⁷⁰ LEMOS, Virgílio op. cit., p. 20

metro e publicidade nos jornais. Há tudo o que é normal e tiveram todos os outros que ali já expuseram.”¹⁷¹

Na sequência deste incidente, J.-A. França não deixou porém de destacar a total lealdade francesa para com a mostra portuguesa, projetada com mais antecedência, à qual foram cedidas as salas principais do Petit Palais, enquanto para a exposição espanhola foi reservado um circuito secundário e “até incómodo em certo aspeto”.¹⁷² Uma boa relação que se estabeleceu com as entidades responsáveis francesas, e que se materializou também no procedimento ao restauro do quadro de Sequeira descoberto no Musée de Eu.

Apesar da polémica que a coincidência das iniciativas disparou, as reações da imprensa nacional não foram, porém, todas negativas. Opiniões positivas surgiram, quanto mais não fosse pelo “incalculável valor das obras reunidas”¹⁷³ que eram agora apresentadas fora de portas num empreendimento único, que pouco se vira em Portugal. Num artigo que escreve para o *Diário de Notícias*, Cecília Barreira afirma que após visitar a exposição espanhola, torna-se evidente que *Soleil et Ombres* é superior na articulação e no encadeamento dos acontecimentos, para além de mostrar obras de “inegável qualidade”. Ao mesmo tempo, a autora encara a coexistência destas exposições com alguma positividade: se a exposição espanhola transmite uma desmultiplicação de culturas e múltiplas identidades, com um carregado lado sombrio, a exposição de pintura portuguesa mostraria um Portugal unido, e uma noção de uma identidade patriótica que cruza todas as expressões artísticas. Assim a simultaneidade destas exposições abria uma oportunidade única de se “espelharem duas mostras de arte de países tão longe, tão perto, diferentes/semelhantes, com trajetórias políticas afinal tão próximas.”¹⁷⁴ Outras críticas elogiam o investimento num arranjo o museológico cuidado onde um “discurso literário com acento lírico dominante” é contrastado “com a turbulência espanhola e a veemência francesa.”¹⁷⁵

¹⁷¹ Artigo com entrevista a José-Augusto França conduzida por Diamantino Bravo, “Arte portuguesa do século XIX faz «Sol e Sombras» em Paris” in *Jornal de Notícias*, Lisboa: 24 Novembro de 1987, p. 10

¹⁷² Ibidem, p.10

¹⁷³ BARREIRA, Cecília, “Portugal e Espanha confrontados em Paris”, s.p.

¹⁷⁴ Ibidem

¹⁷⁵ ESTEVES, Juvenal, op. cit., s.p.

O que é certo é que apesar da polémica, *Soleil et Ombres* foi encarada como uma exposição bem conseguida e como uma boa representação da arte portuguesa do século XIX para o estrangeiro.

Ao contrário do que se passou em Portugal, a imprensa estrangeira refletiu sobretudo reações mais positivas e bem distanciadas da polémica, embora algumas não deixassem de mencionar a iniciativa espanhola. Aliás, muitas delas acabavam por favorecer *Soleil et Ombres* pelo facto de apresentar uma coleção pouco conhecida surpreendente, ao contrário de *De Greco a Picasso - Cinq siècles d'art espagnol*, cujo conteúdo era bastante previsível:

“Les 9 salles de l'exposition d'art portugais du XIX^e siècle au Petit Palais constituent indubitablement, pour le public parisien, et plus généralement français, une révélation. Si aucune surprise n'était à attendre de l'exposition espagnole qui voisine avec , on se trouve en face d'un paysage artistique à peu près inconnu, qui mérite pas moins amplement la découverte”.¹⁷⁶

Este seria o denominador comum das reações da imprensa internacional, sobretudo a francesa, que anuncia desde logo o quase total desconhecimento da portuguesa do século XIX, e que encontra o elemento surpresa na descoberta de que ela, ou parte dela, estava em permanente diálogo com a cultura francesa do mesmo período, nomeadamente por via da circulação dos artistas.

“(…) cette exposition (...) nous fera pénétrer la réalité sentimentale d'un art encore peu connu en France, nous permettant d'apprécier les rapports étroits qui sont établis dès le milieu du XIX^e siècle avec la culture française.”¹⁷⁷

Reação que foi igualmente partilhada por Barbara Scott, num artigo que escreveu para a *Apollo Magazine*, onde a exposição portuguesa se destaca pela sua frescura, considerando-se o seu interesse superior à previsibilidade da exposição espanhola, e

¹⁷⁶ R., de S.R., “Une révélation: um siècle d'art portugais au Petit Palais” p. 12

¹⁷⁷ M., D., “Soleil et Obres: l'art portugais du XIX^e siècle”, p.24

acabando por lamentar a pouca atenção que recebeu da crítica. Porém, a autora não deixa de fazer um reparado à seleção das obras, que peca pela grande quantidade de obras medíocres e por não se focar nos artistas principais.¹⁷⁸ Este tema foi também abordado em outros artigos, mas a mediocridade das obras, acabava por se tornar secundária face ao seu significado histórico, e à formação de uma “escola portuguesa” com especificidades próprias:

“Sans doute l'exposition d'art portugais du XIXe siècle ne contient-elle pas de chefs-d'oeuvre: mais elle ménage nombre d'heureuses surprises. Ce qui surprend le plus, cependant, c'est la date tardive à laquelle se forme une véritable école portugaise, la soudaineté de son apparition et la force de son éclat.”¹⁷⁹

Esta vertente da crítica estrangeira revela sobretudo como a visão vertical que França constrói no seu discurso historiográfico na arte do século XIX, acaba por ser subvertida nesta exposição, onde não se procura apenas mostrar a “boa” arte deste longo período, mas sim apresentá-la em toda a sua extensão, cruzando todas as expressões artísticas, num empreendimento histórico, cronológico, e independente de qualquer juízo de valor.

Através da amostra de fontes de imprensa recolhidas a respeito da iniciativa em questão, verifica-se sobretudo um grande contraste na receção de *Soleil et Ombres*. Por um lado, verifica-se uma imprensa internacional, sobretudo francesa, que elogia o carácter surpreendente, original e histórico da exposição *Soleil et Ombres* e a favorece em relação à sua vizinha, *De Greco a Picasso - Cinq siècles d'art espagnol*, sem lhe prestar particular atenção. Por outro lado, observa-se uma imprensa nacional que insiste sistematicamente na alegada desvantagem da arte portuguesa face aos “monstros” da pintura espanhola, criticando a alienação das autoridades oficiais em relação a este confronto.¹⁸⁰ Estas

¹⁷⁸ SCOTT, Barbara, “Letter from Paris - Nineteenth-century portuguese art”, p. 54

¹⁷⁹ VAISSE, “Portugais du XIXe siècle”, s.p

¹⁸⁰ “Com excepção das autoridades oficiais, quase ninguém com responsabilidades na cultura portuguesa, em Paris, deixa de criticar esta realização” in ESTEVES, Juvenal, op. cit., s.p.

perspetivas alimentam as comparações com os modelos estrangeiros, e acabam por reforçar a condição periférica e do atraso da arte portuguesa.

No caso português observa-se que a sistemática crítica à simultaneidade das duas exposições, inferioriza a arte nacional comparativamente à arte espanhola que é quase unanimemente considerada superior. Tal comparação é, na verdade, um produto da crença instituída sobre o atraso crónico da arte portuguesa, encorajada por J.-A. França a produzir discurso historiográfico que a compara repetidamente com a estrangeira, onde os processos artísticos evoluíram naturalmente. Deste modo, quando aqui se veem os nomes de artistas como Murillo, Zurbaran e Goya, comparados com os nomes de artistas portugueses. Relativamente a Goya, não só este confronto está presente na sua *Arte em Portugal do século XIX*¹⁸¹, como também em resposta a uma das entrevistas que é feita ao historiador a este propósito.¹⁸²

A mesma narrativa identifica-se também ao nível das obras e artistas destacados. Em muitos destes artigos o que se vê é uma quase exata reprodução do texto do catálogo, onde os artistas que sobressaem são os mesmo que J.-A. França elege como exceções. Surgem com mais frequência os estrangeirados, Sequeira ou Vieira Portuense, que beneficiaram de uma formação estrangeira e partir dela, conseguiram traçar o seu caminho um pouco à margem dos resto dos artistas portugueses; e os artistas do final do século, como Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro, ou Malhoa, que refletem a especificidade nacional, construtora de uma identidade portuguesa.¹⁸³

No caso da imprensa internacional, observa-se também uma frequente a constatação da mediocridade da maioria dos artistas: se alguns são exemplarmente destacados, como Sequeira, os outros são automaticamente classificados como “mediócras”. Noutros casos, a mediocridade é sugerida pela ausência de “obras-primas”,

¹⁸¹ “Esteticamente, os quatro últimos quadros de Sequeira poderiam ter sido pintados em 1780, e assim os dataria um observador desprevenido. Teriam sido então obras dinâmicas, em 1830, a sua proposta não tinha mais sentido. Sequeira não é um Turner, nem um Goya...” in FRANÇA, *A arte em Portugal no século XIX*, pp. 162-163

¹⁸² “(...) os espanhóis têm um Goya, e trouxeram excelentes Goyas, pouco conhecidos, aliás. Os portugueses não têm pintores a altura de Goya, o Sequeira é um bom pintor, de certo modo com alguma influência Goyesca, mas não é, nem se pretende que seja um Goya” in LEMOS, op. cit., p. 20

¹⁸³ FRANÇA, *A arte em Portugal no século XIX*, p. 62

em perfeita sintonia com os modelos internacionais. Mas França também responde a este problema, quando discute o processo da escolha do conteúdo:

“É verdade que por razões da espaço tive de eliminar umas 20 obras que eu tinha vontade de lá pôr. Não pus nenhuma que não tivesse tido vontade de pôr. Há, é verdade, uma ou outra mais fraca, mas é necessária para colmatar hiatos, para se perceber melhor a continuidade. Há, assim, uma dezena delas que lá estão para efeito didático, o que em duas centenas e meia de obras expostas não é nenhum escândalo”¹⁸⁴

O que se pode concluir em relação à receção desta exposição é a sua vincada paradoxalidade. Ao querer levar a Paris uma exposição de arte portuguesa, para mostrar o seu encaixe nas dinâmicas artísticas europeias, acentuando o seu carácter histórico e científico, França parece superar a sua visão verticalizada da arte em Portugal no século XIX, acabando paradoxalmente por se tornar vítima da sua própria historiografia, ao confrontar-se com a polémica levantada pela imprensa, sobretudo a nível nacional. Todas as críticas incorporam um discurso redutor sobre a arte portuguesa que realçam sua alegada inferioridade e o seu atraso, ao continuarem a estabelecer comparações com as dinâmicas artísticas de outros países, neste caso Espanha, o que acaba por remetê-la a uma posição subalterna e periférica.

No caso da imprensa internacional, o agrado das reações é medido pelo confronto com uma arte desconhecida e pelo seu surpreendente “cosmopolitismo”, com protagonistas que se demarcam pela sua formação estrangeira e aproximação aos valores artísticos estrangeiros, ou a partir de eles criaram uma produção especial, com características específicas, identitárias. Posto isto, o que a receção da exposição permite concluir é que o carácter histórico desta exposição, tão prezado pelo seu comissário, acabou por ser minorizado em função de uma normalizada visão preconceituosa sobre a arte portuguesa que o próprio historiador tinha contribuído, que se acentuou gravemente pela comparação à arte espanhola. Vimos como em resposta a estas críticas, França tendeu a reforçar a ausência de concorrência destas duas exposições e a reconhecer a

¹⁸⁴ BRAVO, op. cit., p. 10

bondade desta coincidência ao proporcionar um panorama da arte ibérica. Não obstante, o historiador não deixou de salientar a diferença entre os dois projetos, defendendo a exposição portuguesa pelo seu caráter mais científico, pensada em função da ação programática do Petit Palais. As motivações espanholas eram, reclama, diferentes, e a sua concretização pouco aprofundada, fazendo uma apresentação muito superficial da pintura dos mais famosos mestres espanhóis, podendo ser encarada como uma espécie de Blockbuster.

Embora tenha mantido esta posição publicamente, é importante destacar a frustração que a presença da grande iniciativa espanhola paralela à de *Soleil et Ombres*, e a preocupação de que pudesse sair prejudicada. Numa carta escrita ao então Presidente da República Portuguesa, Mário Soares, e que será objeto de uma análise mais aprofundada adiante, é possível verificar como esta seria, entre outras, umas das suas grandes preocupações:

“Qualquer adiamento é impensável junto do museu que se empenhou connosco, protegendo-nos mesmo quanto às indiscretas tentativas espanholas para nos tirar as salas, nas nossas datas.”¹⁸⁵

Independentemente de todas estas contradições, *Soleil et Ombres* não deixou de cumprir o objetivo de se apresentar como uma exposição histórica e científica. No entanto, através da análise da historiografia da arte desenvolvida por França, e do estudo da própria exposição, continua ainda assim a ser difícil libertá-la do discurso que França construiu sobre a arte desta época no contexto português. Num cenário como este, parece importante abordar outras possíveis intenções que possam ter levado um historiador com uma perspetiva tão castigadora sobre a arte do século XIX a expô-la especificamente em Paris, ainda que sem a pretensão de a abordar criticamente ou de fazer juízos sobre ela.

Em primeiro lugar, importa lembrar que José-Augusto França foi formado pela academia francesa, e a sua educação junto de Pierre Francastel alimentou em grande medida a narrativa do atraso, recorrendo a conceitos como periferia e centro. Como

¹⁸⁵ Carta escrita por José-Augusto França dirigida ao então presidente da República, Mário Soares, a 16 de Abril de 1987

Mariana Pinto dos Santos indica, além de produzido neste contexto, este discurso foi também pensado em função dessa audiência, a academia francesa, da qual o autor procurava o reconhecimento enquanto historiador.¹⁸⁶ De acordo com uma narrativa que coloca Paris no centro da cultura artística europeia do século XIX, e a estabelece como ponto de comparação para medir o grau de civilização de outra cultura, dificilmente podemos afastá-la desta hipótese. Porém, a insistência no valor histórico de *Soleil et Ombres* não deixa de revelar mais uma paradoxalidade. O seu carácter documental e científico, e a sua própria integração no programa cultural focado na arte internacional que o Petit Palais levou a cabo, motivado por um movimento de revalorização da cultura oitocentista, e no qual se integraram exposições de arte de vários países europeus, são também elementos que devem ser considerados entre os motivos dessa escolha, além que o historiador manteve desde os seus tempos de estudante uma relação de proximidade com esta cidade, que na realidade, era também onde trabalhava, como diretor do Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian.

Tendo isto em conta, o enquadramento político do discurso de França deve ser encarado como outro dos elementos de interesse para esta discussão. Observou-se a forma como a fidelidade à academia francesa e o ancoramento no cosmopolitismo parisiense foram dominantes na construção desta narrativa sobre a arte em Portugal desde o início da carreira historiográfica do autor, mas não foram as únicas razões para o seu desenvolvimento. O estudo da historiografia da arte portuguesa moderna tem vindo a associar a perspetiva crítica de José-Augusto França com o seu ativismo político, contra o programa para a arte portuguesa definido pelo Estado Novo, através da criação do Secretariado de Propaganda Nacional (1933), mais tarde, Secretariado Nacional de Informação (1945), através da figura de António Ferro (1895-1956).

Num discurso proferido na primeira Exposição de Arte Moderna (1935), António Ferro dá conta situação do acompanhamento do arte pelo governo antes da criação do SPN, alegando que “o Estado português (...) vivia à margem dos problemas do Espírito”¹⁸⁷, mantendo uma posição de resistência em relação à geração de artistas mais

¹⁸⁶ SANTOS, Mariana Pinto dos. “Estou atrasado! Estou atrasado! — Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia”. In *Representações da Portugalidade*. Lisboa, Portugal: Caminho, 2011, p. 232

¹⁸⁷ FERRO, António, *Arte Moderna: Discursos*, p. 11

recente e, de certo modo, comodista na consagração dos artistas consagrados e despreocupada com os artistas do presente.¹⁸⁸ A exposição desta realidade leva António Ferro a enumerar os aspetos em que *Política do Espírito* desenvolvida pelo SPN se dedicou ao apoio desta geração de artistas da vanguarda, trazendo à luz a vida artística contemporânea nacional, alegando que o “Portugal-1935 tem de ser Portugal de 1935”¹⁸⁹. Entre estas iniciativas contam-se inúmeras exposições, em território nacional e estrangeiro, o restauro de monumentos nacionais, o lançamento de concursos, a criação da Academia das Belas-Artes, a distribuição de bolsas para artistas, e a criação de prémios.¹⁹⁰ Todas elas são citadas no decorrer deste para provar o dinamismo do SPN e as linhas gerais da sua política, que se concentrava na associação da arte moderna¹⁹¹ com a estética do regime.

Tal Como afirma Jorge Ramos do Ó, a relação entre o regime e os agentes do setor cultural era de grande proximidade, relacionando-se com a ideia da criação de uma identidade comum a todos os níveis artísticos, com base na noção de que arte atual, ou a “arte viva”, seria mais útil para servir a propaganda e os interesses do Estado.¹⁹²

Esta apropriação da arte moderna, como mencionam Joana da Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos, criou muitas dificuldades ao nível da produção artística, mas também a nível do trabalho historiográfico, onde é possível incluir o caso de França.¹⁹³ José Augusto França apresentou em 1963 à academia francesa, a sua tese intitulada *Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, onde num gráfico representativo da arte de novecentos, existiriam apenas dois pontos altos: o primeiro modernismo, entre 1911 e 1915, e o período do surrealismo. Entre estes dois polos, haveria uma enorme depressão, que depois da subida até ao surrealismo e a passagem para a abstração se manteria para sempre alta, entendendo-a como o ponto de chegada da arte do século XX. Apesar de sublinhar alguns casos de sucesso como Almada Negreiros (1893-1970) e Vieira da Silva

¹⁸⁸ FERRO, António, *Arte Moderna* p. 12

¹⁸⁹ Ibidem, p. 20

¹⁹⁰ Ibidem, pp. 14-16

¹⁹¹ “Arte moderna, isto é, a arte que deve refletir o seu tempo (...)” in FERRO, António, *Arte Moderna: Discursos*, p. 30

¹⁹² Ó, Jorge do, *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a ‘Política do Espírito’ 1933-1949*, p. 152

¹⁹³ LEAL, Joana da Cunha; SANTOS, Mariana Pinto dos, “As «Sete cabeças» do Modernismo”, p. 99

(1970), França não deixa de manifestar as falhas e lacunas da restante produção, justificando o seu atraso com o pretexto da condição periférica e do “desfasamento que mantem em relação ao centro civilizado que é sempre Paris”.¹⁹⁴

De acordo com Joana da Cunhal Leal e Mariana Pinto dos Santos, a historiografia de José-Augusto França tentava assim demarcar-se da «política do espírito» de António Ferro, que fez do modernismo português o seu mote. O início deste programa remonta ao princípio década de 1920, quando grande parte dos artistas modernistas se candidataram à Sociedade Nacional de Belas Artes, no sentido de contrariar o academismo clássico, contribuindo, de certo modo, para a ideia que o renascer de uma arte nacional teria que resultar de uma proximidade entre o nacionalismo e a arte moderna.¹⁹⁵ Para além de recusar esta apropriação fascista do modernismo, França recusava-se também a aceitar a ideia de Ferro relativamente a uma arte portuguesa que iria beber em Paris. Este valor de universalidade não era válido para o seu discurso porque a arte portuguesa só o atingiria de forma esporádica:

“França persistirá na afirmação de um verdadeiro cosmopolitismo parisiense como genuíno foco da arte civilizada desde o século XIX e, se rejeita as ligeiras roupagens, pouco convincentes, com que Ferro veste o modernismo, mais rejeitará a sua exportação da imagem de um Portugal pitoresco e rural.”¹⁹⁶

Apesar de decorrer de uma lógica vertical, a narrativa de França em relação à arte portuguesa deve ser encarada como uma resistência à política nacionalista do Estado Novo, e por isso, apesar de factual e metodológica, ela é sobretudo crítica e reivindicativa, a partir da relevância da cidade de Paris para a cultura artística ocidental, que pode ser entendida como o vislumbre de uma liberdade política e artística.

A par desta questão, importa igualmente avaliar uma possível vertente política e diplomática da exposição *Soleil et Ombres*, ainda que muitas vezes o seu comissário tenha tendência para recusá-la. Para esta discussão assume-se como elemento de grande

¹⁹⁴ LEAL, Joana da Cunha; SANTOS, Mariana Pinto dos, “As «Sete cabeças» do Modernismo”, p. 96

¹⁹⁵ Ibidem, p. 99

¹⁹⁶ Ibidem, p. 106

relevância a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE). Como sabemos, o tratado da adesão do país foi assinado a 12 de Julho de 1985, entrando apenas em vigor em Janeiro do ano seguinte. O primeiro “Folhetim Artístico” a dar notícias da organização da exposição *Soleil et Ombres* data de Março de 1986, apenas três meses depois da formalização da entrada de Portugal na CEE. Neste Folhetim, e como atrás se antecipou, José-Augusto França faz referência à visita da diretora do Petit Palais a uma exposição retrospectiva de José Malhoa na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1983, considerando-a uma preparação para a elaboração de uma proposta para este projeto.¹⁹⁷

Num discurso sobre a Comemoração dos 20 anos da adesão à CEE, o então Presidente da República Mário Soares relembra os motivos que o teriam levado a fazer tal requerimento, explicando assim que se tratava da reintegração do país no contexto da unidade europeia “a fim de participar, de pleno direito, do seu dinamismo e progresso”¹⁹⁸. Esta reintegração seria assim muito benéfica para um país que, também para Mário Soares, estava aquém da restante comunidade europeia:

“Um país significativamente atrasado, em relação à média da Europa Ocidental, oprimido por quase meio século de opressão e obscurantismo, isolado do resto do mundo, condenado pelas Nações Unidas e pela consciência universal, em função das guerras coloniais em que se deixara envolver, deu, com a adesão à C.E.E., um salto histórico no plano do desenvolvimento e da sua autoconfiança, instalando-se noutra patamar económico, sem paralelo com o anterior, num dos polos de maior progresso económico, científico e tecnológico do Mundo.”¹⁹⁹

Este salto permitiria, deste modo, que o país recuperasse o seu prestígio internacional, permitindo também a criação de condições de igualdade e liberdade para as ex-colónias. Mas o que significaria esta adesão em termos artísticos e culturais? Vejamos o caso da *Exposição-Diálogo*, ocorrida em Lisboa entre 28 de Março e 16 de

¹⁹⁷ FRANÇA, José-Augusto, “O século XIX português em Paris”, p. 2

¹⁹⁸ Discurso proferido por Mário Soares nas Comemorações da adesão de Portugal à União Europeia: Mosteiro dos Jerónimos, 12 de Junho de 2005, p. 2

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 3

Junho de 1985 na Fundação Calouste Gulbenkian, cuja organização contou com o apoio do Conselho da Europa, uma organização criada em 1949, do qual o Estado Português se tornou membro em 1976.

Seguindo o estudo aprofundado de André da Silveira Rodrigues, a *Primeira Exposição-Diálogo sobre a Arte Contemporânea na Europa* teve o seu desenvolvimento a partir de um plano definido pelo historiador René Berger (1915-2009) cujos objetivos seriam a constituição de uma imagem da arte contemporânea europeia, explorar a possibilidade de uma eventual identidade europeia e perceber qual o papel dos museus na consolidação de uma herança cultural europeia. O cumprimento destes objetivos estaria assim dependente de um modelo expositivo baseado no confronto entre oito diferentes museus europeus, que estariam também envolvidos no processo organizativo da exposição. A ideia fora formalmente apresentada por René Berger, em 1982, na Primeira Reunião dos Diretores dos Museus de Arte Moderna, onde se discutiu a organização do espaço expositivo de forma a que fosse o próprio confronto dos objetos a imagem de uma arte/identidade europeia.²⁰⁰

Tendo em conta a origem deste projeto, a tese de André da Silveira Rodrigues procurou explicar as razões que levaram o Conselho da Europa – como órgão que tinha como um dos seus objetivos o apoio da cultura europeia – em demonstrar interesse e a cooperar na organização desta exposição. De acordo com o autor, a existência ou não de uma identidade cultural europeia e o papel dos museus em termos da sua ação no campo cultural eram questões muito discutidas no Conselho da Europa, desde a década de 70. Assim sendo, a proposta de uma iniciativa como a da *Exposição-Diálogo*, teria alguma relevância neste enquadramento, e poderia assumir-se como um projeto piloto “que poderia potenciar a discussão dos pressupostos sobre os quais assentavam as políticas museológicas, fomentando igualmente a cooperação cultural entre instituições.”²⁰¹, embora mais tarde tenha sido excluída do programa regular das exposições do Conselho.²⁰²

²⁰⁰ RODRIGUES, André da Silveira, *Um encontro possível na Arte da Europa. A Exposição-Diálogo de 1985*, p. 131

²⁰¹ *Ibidem*, p. 290

²⁰² *Ibidem*, p. 292

De uma perspectiva governamental, haveria também que criar condições para adequar as práticas culturais às práticas artísticas contemporâneas a nível europeu. No caso da *Exposição-Diálogo*, parte do projeto seria simultaneamente uma tentativa de incluir arte contemporânea no programa das exposições do Conselho, mas também assumir o reposicionamento de Portugal na Europa.²⁰³ É precisamente nesta conjuntura que as duas exposições se relacionam.

No caso de *Soleil et Ombres*, em muitos, se não em todos, os Folhetins onde vai atualizando sobre avanços na preparação da iniciativa, José-Augusto França ressalva constantemente a sua pertinência para a reinserção do país no contexto europeu. Referia-o quando falava do interesse das instituições e particulares deviam manifestar para o prestígio do país e da sua cultura artística no estrangeiro, ao emprestarem as obras que fossem necessárias ao sucesso da exposição, como foi descrito no capítulo referente aos trabalhos preparatórios da exposição. Mas dizia-o também ao evocar sobre o acolhimento desta iniciativa por parte do Petit Palais:

“(...) o acolhimento foi imediato, ou quase, e sempre movido pela consciência do interesse cultural da iniciativa – e da sua importância nacional, neste ponto das relações entre Portugal e uma Europa em que importa afirmar presença simbólica.”²⁰⁴

Embora não existam referências diretas respetivamente ao enquadramento deste projeto na entrada de Portugal para a CEE – à exceção de uma que se encontra presente de forma muito breve no princípio do artigo de Barbara Scott²⁰⁵ – sabe-se que a exposição já estaria em processo de organização desde, pelo menos, Março de 1986, um ano depois da assinatura, e a poucos meses depois da sua oficialização. Sabe-se também que esta foi uma iniciativa oficial, com várias instituições do governo português e francês envolvidas.

²⁰³ RODRIGUES, André da Silveira, *Um encontro possível na Arte da Europa. A Exposição-Diálogo de 1985*, p. 284

²⁰⁴ FRANÇA, José-Augusto, “Portugal-Paris-XIX”, s.p.

²⁰⁵ “The entry of Spain and Portugal into the European Community is being celebrated in Paris this winter with extraordinary *faste*.” In SCOTT, Barbara, “Letter from Paris - Nineteenth-century Portuguese art”, in *Apollo Magazine* 311 (Jan 1988): p. 54

Não é possível determinar, no entanto, se esta iniciativa se encontra diretamente integrada no programa político da adesão de Portugal à CEE. Mas que a organização desta exposição foi pensada neste movimento de vontade de reafirmar o prestígio do país com a sua elevação ao nível da Europa, não parece existir dúvidas. Aliás, é possível comprová-lo através da leitura da carta²⁰⁶ que José-Augusto França envia a Mário Soares, não na qualidade comissário, mas sim de cidadão, em que manifesta a sua preocupação com a crise governamental, e com o atraso e as hesitações da Secretaria de Estado da Cultura na definição de um orçamento para cobrir a parte das despesas atribuídas a Portugal, como teria ficado acordado entre os dois países. França destaca as consequências que esta falha poderá trazer, não só para a realização da exposição, mas como para o país:

“A actual crise governamental leva-me, como calculará, a grandes receios, avaliando a contingência das coisas. Contingente, porém, não pode ser algo que está em jogo, e que é, através desta exposição, o bom nome de Portugal em França. (...) Uma frustração pessoal, sem dúvida, mas o caso é muito mais grave e envolve o nosso país – e por isso lhe escrevo. Uma anulação da exposição colocaria este país do que mal no quadro internacional.”²⁰⁷

Mais, o historiador mostra ainda os seus receios que a mudança de governo poderia trazer:

“E sobretudo o receio de que, de um governo para outro (se outro, entretanto houver), ou no actual, em gestão prolongada, outros problemas e preocupações façam esquecer a exposição como simples coisas de artes que a Portugal sempre pareceram muito secundárias (...).”²⁰⁸

²⁰⁶ Cf. Anexo 15

²⁰⁷ Carta escrita por José-Augusto França dirigida ao então presidente da República, Mário Soares, a 16 de Abril de 1987

²⁰⁸ Carta escrita por José-Augusto França dirigida ao então presidente da República, Mário Soares, a 16 de Abril de 1987.

Para além de se revelar preocupação com a presença paralela da exposição de arte Espanhola, que colocaria em risco, não só o sucesso de *Soleil et Ombres*, mas também a restituição de Portugal no contexto da comunidade europeia, que se previa ser alcançada por via desta grande iniciativa. Não foi possível determinar qual foi a resposta de Mário Soares a este apelo, mas apesar de todos os impasses que são revelados por França ao longo desta carta, os últimos preparativos da exposição acabariam por avançar, permitindo que a exposição inaugurasse na data prevista, contanto inclusivamente com a presença do então Presidente da República.

Enquanto figura central na crítica e na historiografia da arte nacional, José-Augusto França confortavelmente, e com grande entusiasmo, assumiu projetar e organizar esta iniciativa escolhendo para a acolher a cidade de Paris. Uma escolha que é aparentemente paradoxal considerando a forma como a arte deste período é sistematicamente reduzida a uma posição de subalternidade em relação à produção parisiense, tida como o pico da cultura artística europeia. Como se observou acima, esta convicção é justificada pelo endémico atraso e incapacidade da arte portuguesa de acompanhar e corresponder a esses modelos, uma narrativa, que apresenta pela primeira vez na *Arte em Portugal no século XIX*, não se encontra muito distante daquela que é sugerida na exposição a que esta dissertação se dedica: o que acontece no discurso de *Soleil et Ombres*, e sobretudo na escrita do seu catalogo, é também um panorama da arte do século XIX que está subjugada à sua comparação com as dinâmicas francesas, e onde são destacados alguns caso de sucesso, que marcam ou pela sua aproximação a esse modelo, pelas características individuais da sua obra.

De acordo com esta perspetiva determina-se que estes casos são idênticos aos que são distinguidos na *Arte em Portugal no século XIX*. No limite inicial do século, há um recuo até ao final da centúria de setecentos, destaca artistas como Vieira Portuense, cuja obra “acolhia um novo sentimentalismo já romântico, de maneira inteiramente original na arte portuguesa” e “se definia (...) dentro duma linha discursiva histórico-romântica que não tinha mais nenhum cultor na pintura nacional, satisfeita por outros modelos mentais.”²⁰⁹; ou Domingos António Sequeira, representado em três das nove salas cedidas pelo Petit Palais, que fez um percurso inicial ligado ao academismo de tradição romana, que desaparece para dar lugar a “um romantismo simbólico, e atingindo uma situação

²⁰⁹ FRANÇA, “Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, p. 23

ambígua que inovava em relação às propostas barrocas de Setecentos”²¹⁰. O mesmo aconteceria para o final do século, com o enfoque para os três artistas que França assim considerava terem respondido de forma diferente e original à crise ideológica do século: Malhoa, Columbano e Rafael, embora na exposição, pareça atribuir-se uma visibilidade maior trabalho dos irmãos Bordalo Pinheiro, não só porque se representaram posições opostas na resposta a esse inquérito, mas também porque foram dois artistas que beneficiaram da atribuição de salas para o destaque exclusivo da sua obra, sobretudo Rafael, que mereceu quase que uma exposição a solo na delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian. Assim sendo, dificilmente se pode desassociar a exposição *Soleil et Ombres* da narrativa proferida nas obras de compilação de José-Augusto França, e que transforam o cânone da historiografia da arte em Portugal.

A historiografia mais recente tem vindo a trabalhar a revisão deste discurso, como aliás foi possível ver nos artigos evocados da historiadora Mariana Pinto dos Santos. Outra dessas contribuições críticas veio da historiadora Foteini Vlachou (1975-2017), que várias vezes se dedicou à análise da arte portuguesa e dos problemas referentes à sua historiografia. Num artigo intitulado *Why Spatial? Center and Peripheries as Temporal Units*, a autora ilustra a utilização do conceito de periferia através do caso do discurso historiográfico do século XIX português e na sua tendência para incorporar os valores do centro.²¹¹ Vlachou identifica no discurso de França um fenómeno que designa como cosmopolitismo provincial (“provincial cosmopolitanism”), onde a valorização da arte do centro em relação à da periferia, é equivocada com a noção de um progresso. Ou seja, a arte da periferia apenas é reconhecida quando incorpora valores canónicos, como a originalidade e a inovação, que como vemos neste caso, se vê pelo destaque dado a Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro, e Malhoa. Assim, a autora conclui que este tipo de abordagens, mergulhadas na dependência dos centros falham em reconhecer os conflitos internos das sociedades e os obstáculos entre os artistas e a sua audiência.²¹² Portanto, estar na periferia implica estar dependente de um centro, o que acaba por

²¹⁰ Arte e vida artística em Portugal no século XIX”, p. 26

²¹¹ Partindo de um entendimento do conceito de periferia no seu sentido mais lato. A utilização deste conceito tem sido muitas vezes associada para se referir a locais fora daquilo que é convencionalmente chamado de ocidente. Esta visão é alicerçada num repensar da periferia como algo que está geograficamente longe do centro.

²¹² VLACHOU, Foteini, “Why Spatial? Center and Periphery as Temporal Units”, p. 340

significar que, ser periférico é estar em atraso permanente. Segundo Mariana Pinto dos Santos, esta narrativa não permite problematizar os modelos historiográficos, mas sim reforçá-los, insistindo na identificação de movimentos, no encadeamento cronológico de obras e artistas e na insistência de um desenvolvimento evolutivo, acompanhada por dados biográficos que acabam por justificar as obras.²¹³

A discussão do binómio centro/periferia também tem sido objeto de diversos trabalhos, sobretudo por parte de autores estrangeiro, como Béatrice Joyeux-Prunel²¹⁴ no artigo *The Uses and Abuses of Peripheries in Art History*. Aqui, a autora argumenta que o binómio centro/periferia, mesmo quando utilizado para a valorização da segunda, continua a produzir e a insistir num cânone hierárquico da história da arte, preservando, deste modo, a posição subalterna das periferias ao integrá-las num cânone, pouco ou nada alterado.²¹⁵ Atendendo à definição do cânone da história da arte, ou da história da arte ocidental, proposta por Hubert Locher²¹⁶, constata-se que se trata não de uma construção fixa, mas sim permanentemente suscetível a alterações, na medida em que não só a escolha dos objetos de referência é efetuada por historiadores, críticos, colecionadores e negociantes, de acordo com os seus interesses particulares ou coletivos, mas também porque esta seleção resulta de critérios que são igualmente variáveis. Isto permite afirmar que não existe apenas um cânone na história da arte, mas sim um conjunto de diversos cânones, que procuram uma identidade específica, no sentido de se relacionarem com a sociedade, utilizando como referência o esse sistema de ideias. Tendo em consideração estes pressupostos, Locher conclui:

“(…) we should rather talk of continuous canon formation than of an open or closed canon of art or art history; or we could say that, in fact, no set canon in the

²¹³ SANTOS, Mariana Pinto dos. “Estou atrasado! Estou atrasado! — Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia”. In *Representações da Portugalidade*. Lisboa, Portugal: Caminho, 2011, p. 240

²¹⁴ Professora na Universidade de Genebra, onde é diretora do departamento de Humanidades Digitais. Publicou vários livros e artigos sobre metodologias digitais e transnacionais aplicadas à história da arte, entre as quais se destacam *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914* (2009)

²¹⁵ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice “The Uses and Abuses of Periphery”, p. 4

²¹⁶ “A canon, in general, is a system of reference produced on a certain cultural context.” In LOCHER, Hubert, *The idea of the Canon and Canon Formation in Art History*, p. 32

strict sense (as a closed reference system) exists, but a tradition of canon formation, which is characteristic for Western culture.”²¹⁷

A proposta de Hubert Locher vai no sentido de pensar os cânones, não como elementos fixos, mas sim como sistemas de referência desenvolvidos coletivamente, representativos de um conjunto de valores tidos como relevantes, ou para a sociedade em geral, ou para grupos, pensando-o então como uma construção social e política. Neste sentido, Locher refere o trabalho de Linda Nochlin, no seu artigo “*Why have been there no great women artists?*” (1971), em que o conceito de cânone é utilizado de forma crítica, com a intenção de uma abertura aos artistas considerados marginais, neste caso particular, as mulheres.

A problematização deste conceito é o que Béatrice Joyeux-Prunel se compromete a fazer com este artigo, cujo objetivo não seria reafirmar o “dark side” da historiografia da arte tradicional mas sim demonstrar quais os tipos de estratégias adotadas na construção de uma história da arte focada na inclusão periferias e da marginalidade, onde a arte moderna é por vezes ignorada, e mostrar os seus efeitos.²¹⁸ Neste sentido, a autora propõe que para um melhor entendimento destes artistas, objetos e obras, se deva utilizar molduras conceptuais diferentes, afastadas da história da arte global, que considera ter dominado o discurso historiográfico nos últimos anos. Uma dessas molduras seria uma abordagem horizontal da arte²¹⁹, tal como é defendida por Piotr Piotrowski²²⁰ (1952-2015).

Joyeux-Prunel refere-se ao artigo *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*, onde Piotrowski discute o tema da dicotomia entre centro e periferia através de uma análise da publicação *Art Since 1900*. Neste texto, o autor refere que apesar de incluir a produção de regiões que se encontram fora da geografia tradicional, como a Rússia, o Brasil, México, o Japão e a Europa central, e o sul e norte da Europa. O

²¹⁷ LOCHER, Hubert, *The idea of the Canon and Canon Formation in Art History*, p. 34

²¹⁸ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice “The Uses and Abuses of Periphery”, p. 5

²¹⁹ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice “The Uses and Abuses of Periphery”, , p. 6

²²⁰ Historiador da arte polaco doutorado pela Adam Mickiewicz University, onde trabalhou como professor no departamento de história da arte.

problema com esta publicação está no facto de não existir espaço para a desconstrução das relações entre o que é considerado o centro e o que está à margem.²²¹

“The group of art historians to which the authors of this book used to belong has done much to revise the paradigm of art historical studies, founding their project of a critical art history on inspiration drawn from social sciences, feminism, queer theory, etc. Still, the authors of *Art Since 1900* have made no attempt to critique the modernist artistic geography and have not revised its premises in their own critical methodology. Consequently, the art produced outside the centers of Western Europe and the United States are described within, as it were, the Western paradigm.”²²²

Piotrowski denomina este tipo de narrativas como “verticais”, na medida em que implicam uma perspetiva de hierarquia: a arte moderna é concebida num determinado centro, sendo ele que determina um paradigma artístico – propõe a construção do cânone, a hierarquia de valores e as normas estilísticas - que será internacionalizado e, portanto, supostamente adotado pelas chamadas regiões periféricas. Neste sentido, a única função da periferia é a receção destas ideias, e a forma como as assimilam é a condição que determina o seu encaixe no cânone.²²³

Assim sendo, torna-se necessário a criação de narrativas alternativas que possam incluir o estudo da produção artística marginal, sem envolver uma noção de hierarquia. É isto que leva Piotrowski a introduzir a ideia da substituição de narrativas verticais por narrativas horizontais, isto é, uma história da arte horizontal:

“A horizontal art history should begin with the deconstruction of vertical art history, that is, the history of Western art. A critical analysis should reveal the speaking subject: who speaks, on whose behalf, and for whom? This is not to

²²¹ PIOTROWSKI, Piotr, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, p. 50

²²² *Ibidem*

²²³ *Ibidem*, p. 51

cancel Western art history, but to call this type of narrative by its proper name, precisely as a “Western” narrative.”²²⁴

Isto significa que uma história da arte ocidental possa ser relativizada em função de outras narrativas, como o paradigma horizontal, o que permite problematizar situações que vão além da influência que a arte ocidental teve na periferia, por exemplo em relação à forma como os desenvolvimentos das artes não ocidentais afetaram a percepção da arte ocidental. Por isso, Piotrowski define a localização como o principal problema da história horizontal. A história da arte tradicional ora se apresenta como apenas uma história da arte, sem haver especificação de uma localização, ou sob uma narrativa que especifica a localização regional e étnica.²²⁵ Isto acaba por gerar histórias da arte nacional de países particulares, ao nível dos artistas que mantiveram um posicionamento nacional; e uma história internacional, que trabalha com as dinâmicas da arte moderna, com artistas que trazem para a sua obra marcas da sua cultura nacional, e que acabam por ser internacionalizados. Segundo o autor, são estas as situações que revelam tensões a nível geográfico porque não só evidenciam a existência de centros culturais internacionais (como Paris ou Nova Iorque), mas também as capitais regionais que fazem parte dos contextos nacionais (como Copenhaga, Oslo ou Praga).²²⁶

Piotrowski conclui este artigo com a ideia de que a transnacionalidade será um dos mais úteis conceitos para a construção de uma história da arte horizontal, sem hierarquias, e focando-se no espaço e na circulação. O mesmo acontece em relação ao artigo de Béatrice Joyeux-Prunel, onde a autora assinala a importância deste conceito para a desconstrução do cânone historiográfico, favorecendo uma narrativa histórica baseada na evidência dos contactos entre artistas, da forma como os objetivos circulam e daquilo

²²⁴ PIOTROWSKI, Piotr, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, p. 54

²²⁵ “If we take a look at books on the history of modern art, it is evident that we are faced either with what is presented as simply the “history of modern art” with no local specification, or with all kinds of adjectives specifying the regional (for example, the art of Eastern Europe, or of the Balkans) or – more often – the ethnic locality (for instance, the history of Polish, Slovak or Bulgarian art).” In PIOTROWSKI, Piotr, “Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde”, p. 56

²²⁶ Ibidem

que é escrito sobre eles, em vez de contribuir para um discurso que discute a superioridade de uns e a ingenuidade de outros.²²⁷

²²⁷ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, “The Uses and Abuses of Periphery”, p. 7

Conclusão

Refletindo sobre os resultados da investigação levada a cabo no decorrer desta dissertação, conclui-se o seu enquadramento no contexto da História das Exposições, sendo que, o que esta investigação revelou sobre a exposição de arte *Soleil et Ombres*, foi que, na realidade, este grande empreendimento, onde se juntaram tantas forças, entidades artísticas e governamentais de dois países, acabou por ficar nos limites da época da sua existência, não sendo, ou sendo apenas muito brevemente, mencionada pela historiografia da arte posterior à sua realização. Foi no confronto com esta situação que se tornou evidente que o trabalho teria como um dos seus principais objetivos o resgate desta iniciativa para a discussão historiográfica da arte actual.

Ao longo dos capítulos acima apresentados, foi possível entender quais as origens da visão historiográfica tradicional em relação à arte portuguesa do século XIX de José-Augusto França que, como vimos no primeiro capítulo, é uma perspectiva marcada pelo entendimento da arte feita em Portugal por via da sua comparação com arte parisiense, onde a primeira sai sempre penalizada devido à sua falha na inscrição dos valores da civilização, que fazem de Paris, a capital do paradigma artístico. Trata-se de uma narrativa vertical e hierárquica, que se tornou canónica, e que na atualidade tem sido objetivo de um trabalho de análise crítica por diversos autores, não só a nível nacional, mas também a nível internacional, como vimos ser o caso das abordagens de Béatrice Joyeux-Prunel, em particular a de Piotr Piotrowski. Este autor refere-se às narrativas verticais, como visões que admitem que a existência de um centro de produção que concebe a arte, que é depois internacionalizada, e assimilada pelas regiões periféricas, cuja função é apenas a de receber as normas estilísticas. Ora, a abordagem de França é vertical porque está ancorada no binómio centro/periferia, respetivamente, Paris e Portugal, sendo que estes casos, a solução que é apresentada por Piotrowski trata-se de passar para história da arte horizontal, com o objetivo de desconstruir e relativizar as narrativas verticais, e a consideração de uma vertente transnacional, focada na circulação e no espaço.

Na verdade, José-Augusto França foi também ele próprio construtor de um cânone na historiografia portuguesa. Mariana Pinto dos Santos explica que apesar de alguma contestação em relação a esta perspectiva, a historiografia posterior nunca a questionou verdadeiramente, indo muitas vezes ao encontro dos mesmos resultados e como tal,

reforçando a permanência desta visão histórica, ao falhar na revisão crítica dos seus conceitos e metodologias.²²⁸ Foteini Vlachou foi, como se viu acima, uma das historiadoras que se dedicou a esta revisão, problematizando a posição de Paris no centro do paradigma artístico e a sua equivocação com a noção de progresso – que é na realidade o que acontece com a eleição da Europa franco-britânica por parte de Hobsbawm como centro das transformações que mudaram o século XIX - questionando as premissas historicistas da narrativa de França, ou de uma narrativa tradicional eurocêntrica. Porém, a mesma autora indica que o património de conhecimento deixado por este historiador não pode ser abordado sem se ter em consideração a sua vertente política e crítica, condicionada pelo tempo histórico em que foi desenvolvida, e sobretudo, no âmbito das suas vivências dentro do regime do Estado Novo, do qual pretendia demarcar-se.²²⁹ Na verdade, o seu escape para Paris, e a própria centralização desta cidade na sua abordagem, deve ser entendida como uma procura por uma liberdade historiográfica que deve ser valorizada, apesar dos problemas que a sua vertente hierárquica traz para a discussão sobre arte portuguesa. Isto significa que a revisão desta narrativa é necessária, mas não pode ignorar os constrangimentos para a historiografia da arte da época em que foi escrita, e por isso, deve ser um processo que permita a sua devolução ao tempo em que foi construída.

Ao analisar as particularidades do discurso de França sobre a arte em Portugal no século XIX e ao compará-lo com o discurso expositivo de *Soleil et Ombres*, dificilmente se pode dissociá-los e ignorar a dependência da exposição do trabalho que o historiador construiu nos volumes da *Arte em Portugal no século XIX*. Aquilo que acontece, tanto no conteúdo museográfico da exposição, como nos textos científicos que dela resultaram é, como seria expectável, uma repetição dos mesmos artistas, das mesmas obras, e das mesmas metodologias e conceitos. No entanto, o que esta investigação permitiu também revelar, é que existe um paradoxo na passagem desse discurso para a exposição *Soleil et Ombres*. França reverte a verticalidade do seu discurso, ao apresentar um conjunto de obras e artistas de forma horizontal, que nos seus volumes sobre o século XIX são sempre julgados em função da sua maior ou menor relevância, cosmopolitismo ou pioneirismo.

²²⁸ SANTOS, Mariana Pinto dos. “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência.” In *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, nº 1 (2015): p. 80

²²⁹ *Ibidem*, p. 83

O que acontece em *Soleil et Ombres*, é que a seleção destas obras e artistas obedece sobretudo a uma lógica histórica e científica, alheia aos juízos de valor que a narrativa vertical introduz. Isto é, as obras apresentadas são escolhidas de forma a que seja possível mostrar o encadeamento histórico dessa produção e validar a sua vertente científica.

Na mesma ordem de ideias, a opção pela apresentação desta exposição especificamente em Paris pode também ser um sintoma desta subversão, na medida em que na realidade, a posição a que ela se encontra constantemente subjugada em toda a sua obra historiográfica, é aqui finalmente ultrapassada, sendo essa superação que permite que possa ser levada para Paris, e integrada no programa de exposições internacionais preparado pelo Petit Palais.

Bibliografia

BARREIRA, Cecília, “José-Augusto França ao Diário de Notícias: «À exposição espanhola falta o melhor» in *Diário de Notícias*, 8 de Novembro de 1987

BRAVO, Diamantino, “Arte portuguesa do século XIX faz «Sol e Sombras» em Paris” in *Jornal de Notícias*, 24 Novembro de 1987, p.10

COSTA, Lucília Verdelho, “Sol e Sombras: arte portuguesa do século XIX no museu do Petit Palais em Paris”, in *Colóquio Artes* 74 (Set.1987): pp. 5-17

ELIAS, Margarida, “Columbano no seu Tempo (1857-1829).” Dissertação de Doutoramento em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

ESTEVES, Juvenal, “Portugal e Espanha confrontados em Paris” in *Jornal de Letras*. 9 Novembro 1987, s.p.

FERRO, António, *Arte Moderna: Discursos*. Lisboa: S.N.I., 1949

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vols. Lisboa: Bertrand Editora, 1990

FRANÇA, José-Augusto. “À beira da exposição”. in *Diário de Lisboa*. 24 de Setembro de 1987, s.p.

FRANÇA, José-Augusto. “Anatomia e estratégia duma exposição”. in *Diário de Lisboa*. 19 de Janeiro 1987

FRANÇA, José-Augusto, *Malhoa, o português dos portugueses & Columbano, o português sem portugueses*, Lisboa: Bertrand, 1987

FRANÇA, José-Augusto. “O Século XIX português em Paris”. In *Diário de Lisboa*, 17 Março 1986

FRANÇA, José-Augusto, “Portugal-Paris-XIX”. In *Diário de Lisboa*, 28 de Abril 1987

FRANÇA, José-Augusto, “Rafael Bordalo Pinheiro e a sociedade do seu tempo”, in *Colóquio Artes*, nº 74 (Set.1987): p. 18

FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual*, Lisboa: Bertrand, 1981

FRANÇA, José-Augusto. “Uma exposição em marcha”. In *Diário de Lisboa*, 16 de Janeiro 1987

HOBBSAWM, Eric J. *A Era do Império, 1875-1914*, Lisboa: Editorial Presença, 1990

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das revoluções, 1789-1848*, Lisboa: Editorial Presença, 2001

Instituto Português do Património Cultural, ed. lit. – *Arte Portuguesa do Século XIX*, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1988

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice – “The Uses and Abuses of Peripheries in Art History”. In *Artl@s Bulletin* 3, N. 1, 2014, pp:

LEAL, Joana da Cunha “Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina, um percurso pela crítica e pela história da arte portuguesa” in *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n.º 21 setembro 2004, pp. 6 – 17

LEAL, Joana da Cunha; SANTOS, Mariana Pinto dos, “As «Sete cabeças» do Modernismo” In CRESPO, Nuno (org.), *Arte. Crítica. Política*. Lisboa: Tinta da China, 2016: pp: 93-111

LEMOS, Virgílio, “José-Augusto França: «Não nos incomoda a vizinhança espanhola»” in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 Novembro 1987, p. 20

LOCHER, Hubert. “The idea of the canon and canon formation in art history”. In *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden, Boston: Brill, 2012, pp. 29-41

M., D., “Soleil et Ombres: l’art portugais du XIX^e siècle”, in *L’amateur d’art*, Novembro de 1987, p.24

Musée du Petit Palais, ed. lit. - *Soleil et Ombres. L’art portugais du XIX^eme siècle*, Paris, Petit Palais, 1987

Ó, Jorge do, *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a ‘Política do Espírito’ 1933-1949*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

PIOTROWSKI, Piotr. “Toward a Horizontal Art History of the European Avant- Garde”. In *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, edited by Sascha Bru et al. De Gruyter, 2009.

QUENTAL, Antero de, *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos: discurso pronunciado na noite de 27 de Maio na sala do Casino Lisbonense* /Antero de Quental; pref. Eduardo Lourenço – 1^a ed., 1^a reimp. Lisboa: Tinta-da-China, 2010

RIBEIRO, Daniel, “Monstros espanhóis abafam exposição portuguesa em Paris” in *O Jornal*, 16 de Outubro de 1987, p. 48

ROSMANINHO, Nuno, “Historiografia Artística Portuguesa de Raczyński ao dealbar do Estado Novo (1846-1935)”. Dissertação de mestrado em História Contemporânea de Portugal. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993

R., S. R. de (?), “Une révélation: um siècle d’art portugais au Petit Palais” in *La Presse Française* (?), 13 Novembro 1987, p. 12

SALGUEIRO, Ana Rita. “A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961) José-Augusto França e a Perspectiva Sociológica.” Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

SANTOS, Mariana de Lemos Pinto dos. “Estou atrasado! Estou atrasado! — Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia”. In *Representações da Portugalidade*. Lisboa, Portugal: Caminho, 2011, pp. 231-242

SANTOS, Mariana Pinto dos. “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência.” *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, nº 1 (2015): pp. 61-87.

SANTOS, Mariana Pinto dos – “On Belatedness. The Shaping of Portuguese Art History in Modern Times”. In *Artium Quaestiones* 30, 2019. pp. 37 – 64.

SILVA, Raquel Henriques da, “Entrevista com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva”, in *Revista de História da Arte*, Lisboa: Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, nº 1, 2005: pp. 7-13

SILVA, Raquel Henriques da, “O Zé Povinho de Rafael Bordalo Pinheiro: uma cinologia de ambivalência”. In *Revista de História da Arte*, Lisboa: Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, no 1, 2005: pp. 238-253

SILVA, Raquel Henriques da, “Romantismo e Pré-Naturalismo”. In PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores 1995

SCHLIMM, Anette, *The Guerrilla Historian: Eric J. Hobsbawm and the Long Nineteenth Century*, German Historical Institute London Bulletin, Vol 41, No. 2 (November 2019), pp. 95-110

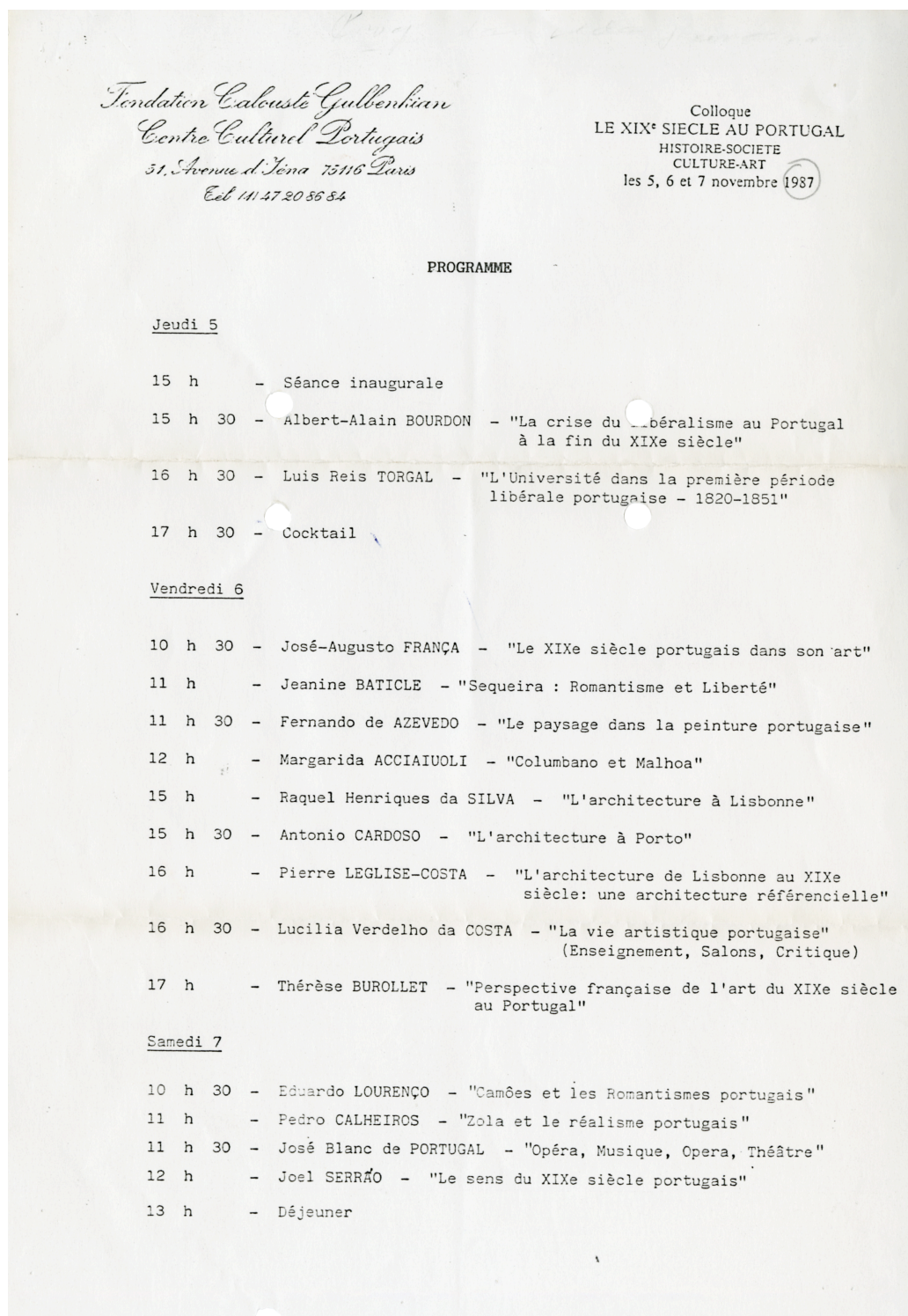
SCOTT, Barbara, “Letter from Paris - Nineteenth-century portuguese art”, in *Apollo Magazine* 311 (Jan 1988): pp. 54-57

VAISSE, Pierre, “Portugais du XIX^e siècle” in *Le Figaro*, 24 de Novembro 1987, s.p.

VLACHOU, Foteini. “Why Spatial? Time and the Periphery”. In: *The disappointed writer*, Lisboa: Edições do Saguão, 2019, pp.331-352.

VLACHOU, Foteini. “Columbano and redefining large-scale decorative painting.”. In: *The disappointed writer*, Lisboa: Edições do Saguão, 2019, pp.331-352.

Anexos



Anexo 1. Programação do colóquio sobre o Século XIX Português realizado na Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian (Centre Culturel Portugais) nos dias 5, 6 e 7 de Novembro



MARKOUC DE OLIVEIRA, *Plage de Povoa de Varzim*, 1884 (Lisbonne, Musée National d'Art Contemporain).

Une section de l'exposition consacrée aux dessins humoristiques de Rafael Bordalo Pinheiro est exposée au Centre Culturel Portugais (51, avenue d'Iéna - 75116 Paris - Tél. : 47 20 83 83 - Métro : Kléber) du 19 octobre au 22 décembre, du lundi au vendredi de 9 h à 12 h 30 et de 14 h à 18 h ; samedi de 14 h à 17 h.

COMMISSARIAT DE L'EXPOSITION

PORTUGAL

José-Augusto FRANÇA
Professeur de l'Université Nouvelle de Lisbonne
Directeur du Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian à Paris
Lucília VERDELHO DA COSTA
Commissaire-adjoint

FRANCE

Thérèse BURDET
Conservateur et Chef
du Musée du Petit Palais
Yves MABIN
Chef du bureau
des Arts plastiques
de l'A.F.A.A.
Max MAULIN
Chargé de l'Europe de
au Musée du Petit Palais
Sylvie-Jean PYRE
Secrétaire Général
du Musée du Petit Palais

RELATIONS AVEC LA PRESSE

A.F.A.A. : Jean-Paul de RIDON - Tél. : 45 53 82 05
Petit Palais : Lisa JOUDET - Tél. : 42 65 12 73

Visites de groupe : réservées auprès du responsable du Service éducatif (1) 42 65 12 73.

Groupes scolaires et groupes culturels : tarif réduit. L'heure et le jour des visites collectives doivent être obligatoirement fixés à l'avance avec notre service par téléphone.

Un conférencier peut être mis éventuellement à la disposition des groupes entre 10 h et 16 h tous les jours, sauf samedi et dimanche après-midi.

Prix : 400 F pour les groupes
200 F pour les étudiants
et personnes du troisième âge
170 F pour les groupes scolaires

Visites conférences : Des visites conférences sont organisées pour les visiteurs tous les jeudis et samedis à 14 h 30, du 22 octobre au 19 décembre.

Prix : 19 F par personne + le droit d'entrée

Exposition ouverte tous les jours sauf le lundi de 10 h à 17 h 40

Droit d'entrée : 20 F

Tarif réduit : 12 F

Billet couplé avec l'exposition *Sibêles d'or de la peinture espagnole*

Catalogue rédigé par J.A. FRANÇA et L. VERDELHO DA COSTA, 300 p., 48 ph., couleurs, 295 ph., noir et blanc, prix 200 F.



MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES
ASSOCIATION FRANÇAISE D'ACTION ARTISTIQUE
45, RUE BOISSIÈRE - 75116 PARIS

SOLEIL ET OMBRES

L'art portugais du XIX^e siècle



VERA PORTUENSE, *Dona Filipa de Vilhena armant ses fils chevaliers*, 1800 (Lisbonne, coll. privé).

Exposition organisée par
l'Association Française d'Action Artistique
et la Ville de Paris
le Ministère des Affaires Étrangères
et le Secrétariat d'Etat à la Culture du Portugal
avec le concours de la Fondation Calouste Gulbenkian



MUSÉE DU PETIT PALAIS
Avenue Winston Churchill - 75008 PARIS

20 octobre 1987 - 3 janvier 1988

Ouvert tous les jours, sauf lundi, de 10 h à 17 h 40



COLUMBANO BORDALO PINHEIRO, *Le Groupe du Lion*, 1885 (Lisbonne, Musée National d'Art Contemporain).

Organisée spécialement pour Paris, cette exposition de peinture et sculpture portugaises du XIX^e siècle est la première manifestation de la culture artistique lusitanienne du néo-classicisme au romantisme et du naturalisme au symbolisme présentée hors du Portugal.

Avec les artistes portugais de « Soleil et Ombres », le public pourra pénétrer la réalité sentimentale d'un art encore peu connu en France et apprécier les rapports étroits qui se sont établis dès le milieu du XIX^e siècle avec la culture française.

Au Portugal, et notamment dans la capitale, reconstruite par le marquis de Pombal, après le tremblement de terre de 1755, l'idéal néo-classique du temps des Lumières resta en faveur au-delà du premier tiers du XIX^e siècle. Son développement ne se fit pas sans à-coups. Mais les invasions napoléoniennes (1807-1810) et les guerres civiles qui en furent la conséquence favorisèrent l'avènement des idées libérales, qui avaient balayé l'Europe. Elles triomphèrent avec le nouveau régime politique, proclamé en 1820 et exalté dans l'œuvre de Sequeira.

Puis la contre-révolution amena une nouvelle période de stagnation, mais le régime libéral se consolida en 1834 et, deux ans plus tard, l'Académie des Beaux-Arts était créée; les conditions étaient désormais propices à l'apparition d'une nouvelle génération d'artistes

influencés, ceux-là, par le Romantisme européen. Le grand poète Almeida Garrett les entraîna dans une recherche de l'identité nationale, leur donnant le goût de découvrir le pays, ses traditions, ses paysages, et celui d'un sentimentalisme qui s'exprime dans d'émouvantes scènes de genre, ou des évocations historiques.

Cependant, à partir du milieu du siècle, les mœurs commencèrent à se moderniser dans les villes. La nouvelle génération eut son Mécène, en la personne du prince consort, Ferdinand de Saxe-Cobourg Gotha, qui fut le grand animateur du Romantisme. Avant Louis II de Bavière, et dans le même esprit de retour aux sources, avec un même sens du décor, il fit construire à Sintra, non loin de Lisbonne, un château évoquant ceux de l'époque gothique. Sous l'influence de Winterhalter, des artistes donnèrent l'image d'un certain luxe bourgeois et cosmopolite, qui était celui de la classe au pouvoir, en même temps que la « saudade », sentiment fait de nostalgie et de regret, si romantique, inspirait des œuvres comme la statue de l'Exilé (A. Soares dos Reis, 1874).

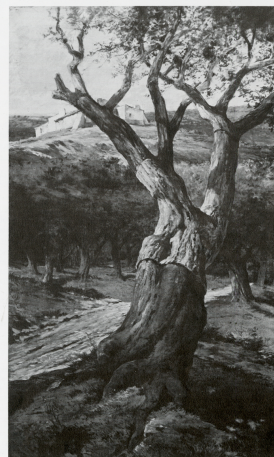
Mais vers 1870, une société en pleine mutation hésitait entre la tradition romantique et les idées de progrès, que la nouvelle génération d'intellectuels réalistes allait, une fois de plus, chercher à Paris. Quant aux artistes du même âge, formés à partir de 1865 à l'École Impériale

des Beaux-Arts de Paris, ils s'inspiraient de l'École de Barbizon — sans pour autant s'engager dans un projet critique qui, jusqu'à la fin du siècle, ne se fit que dans les commentaires humoristiques des caricatures de Rafael Bordalo Pinheiro.

Bientôt, les lectures de Proudhon s'effacèrent devant l'expansion du paysage naturaliste (Silva Porto, Marques de Oliveira, H. Pousão, Carlos Reis, Dom Carlos de Bragança) et d'une peinture d'histoire à la mode des Salons de Paris. Et les intellectuels de la génération de 70, qui se désignaient eux-mêmes comme les « vaincus de la vie », ne tardèrent pas à perdre leur foi dans le progrès social. Le découragement de ces hommes, déchirés entre une culture puisée au dehors et les réalités palpables de leur pays, de

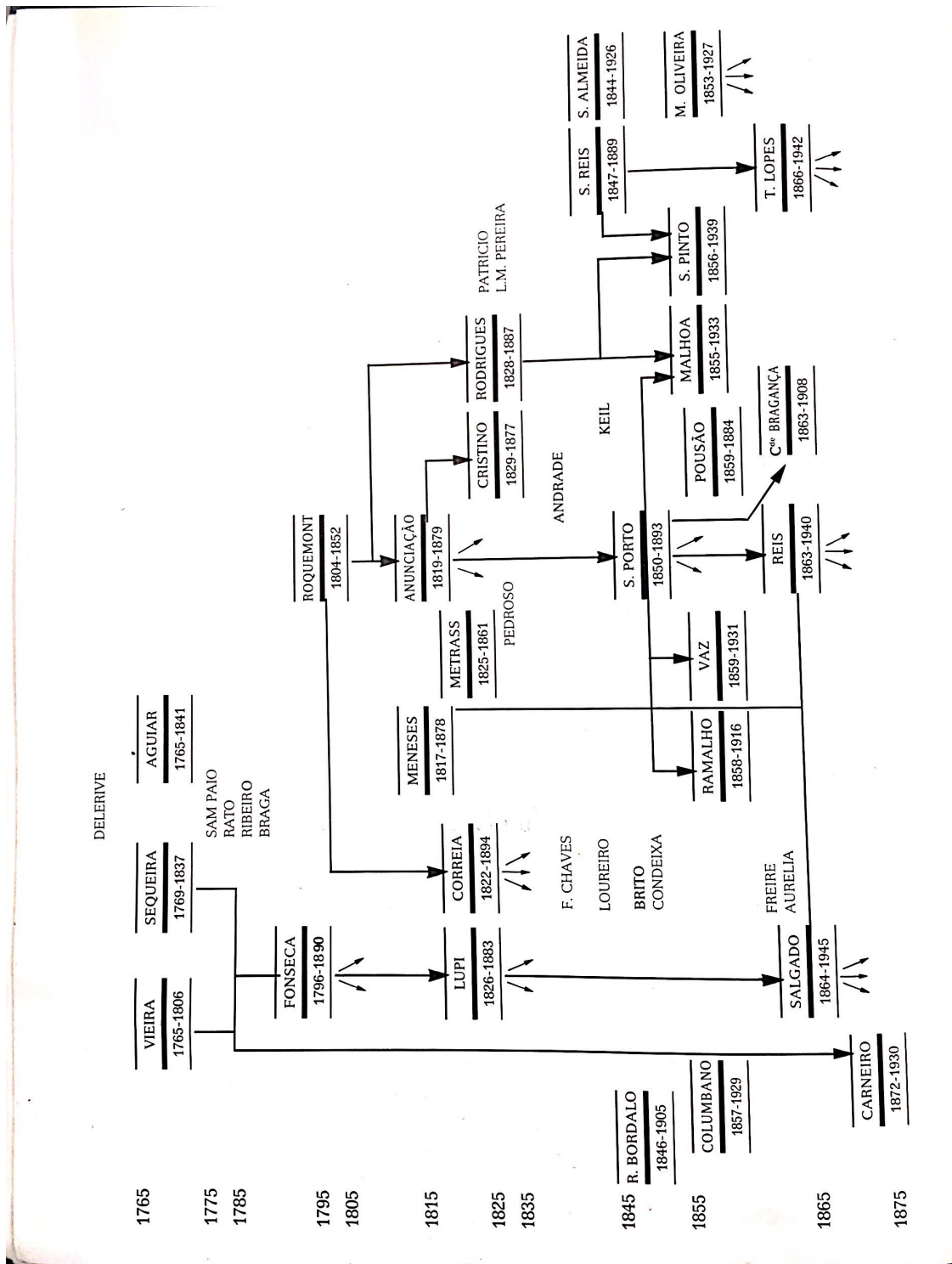
ses paysages, de ses coutumes, correspond, dans la société portugaise, à la faillite des projets d'industrialisation et d'expansionnisme colonial. Cette crise, qui se reflète dans les portraits dramatiques de Columbano Bordalo Pinheiro et qui vit l'apparition d'un courant symboliste vers 1900 (Antonio Carneiro), amena également une recrudescence d'attachement à un art profondément enraciné dans l'amour de la terre, et dont J. Malhoa fut jusqu'à sa mort, en 1933, le maître incontesté.

Que ce soit dans la splendeur du soleil ou dans l'intimité des portraits réalistes — dans les contrastes entre soleil et ombres, ou entre réalités et sentiments — l'art portugais s'appliquait à redéfinir son identité.



DOM CARLOS DE BRAGANÇA, *Le Mûre-ôge de l'Alamojo*, 1905 (Vila Viçosa, Palais Ducal).

Anexo 2. Folheto referente à exposição *Soleil et Ombres* em língua francesa. Frente e verso.



Anexo 4. Painel genealógico dos artistas em Portugal durante o século XIX exposto na primeira sala da exposição.



Anexo 5. Aspeto da Exposição *Rafael Bordalo Pinheiro et la Société de Son Temps* realizada na Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian.



Anexo 6. Aspeto da Exposição *Rafael Bordalo Pinheiro et la Société de Son Temps* realizada na Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian.



Anexo 7. Aspeto da Exposição *Rafael Bordalo Pinheiro et la Société de Son Temps* realizada na Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian.



Anexo 8. Aspeto da Exposição *Rafael Bordalo Pinheiro et la Société de Son Temps* realizada na Delegação em França da Fundação Calouste Gulbenkian.



Anexo 9. *Concerto de Amadores (Soirée chez lui)*, 1882

Columbano Bordalo Pinheiro



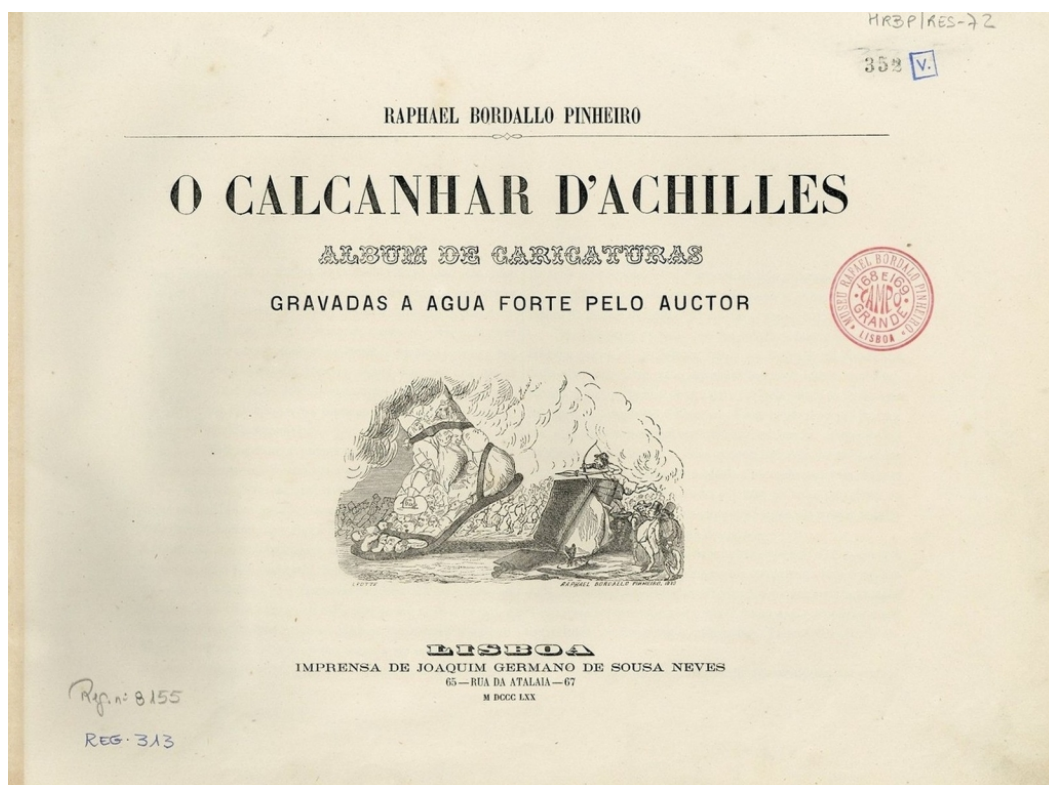
Anexo 10. *O Sarau*, 1880

Columbano Bordalo Pinheiro



Anexo 11. O Grupo do Leão, 1885

Columbano Bordalo Pinheiro



Anexo 12. Capa do álbum de caricaturas *O Calcanhar D'Achilles*,

Rafael Bordalo Pinheiro

56

6896

M



ANTONIO MARIA

LISBOA, 12 DE JUNHO DE 1879

O nosso titulo não tem pretenções a epigramma: representa antes de tudo um symbolo. *Antonio Maria*, meus senhores e minhas senhoras, intenta ser a synthese do bom senso nacional tocado por um raio alegre d'esse bom sol peninsular que n'este momento nos illumina a todos.

Fará todas as diligencias para ter razão, empregando ao mesmo tempo esforços titanicos para, de quando em quando, ter graça.

Possuido d'estas duas ambições, claro está que *Antonio Maria* não tem outro remedio, na maioria dos casos, senão ser opposição declarada e franca aos governos, e opposição aberta e systematica ás *opposições*, o que não o impossibilita de ser amavel uns dias por outros, e cheio de cortezia em todos os numeros.

Como *Antonio Maria* não é um romantico, por varias razões, entre outras por não se chamar Arthur, claro está que não encherá as suas columnas de versos para piano, nem cultivará o necrologio com extrema predilecção; entretanto deve confessar que não vem possuido do extremo desejo de derribar as instituições vigentes ainda este mez, não só por que isso faria algum transtorno ás referidas instituições, mas tambem por que lhe faz conta que ellas assignem primeiro.

Muito menos o domina o espirito monopolizador que tanto caracteriza o commercio das letras. *Antonio Maria* abre os braços a todos os confrades que saibam ler e escrever, ou que tenham a sciencia de assignar de cruz, pedindo-lhes a honra de o fazerem depositario dos segredos do seu espirito.

Impõe-lhes só a condição de se darem ao trabalho de estarem como se deve estar diante de senhoras e, sobretudo—isto é que *Antonio*, o justo, e *Maria*, a immaculada, lhes recommendam—que tenham alguma graça! É uma coisa que de mais a mais não custa nada!...

Faremos todos juntos, em prosa e verso, á penna e a carvão, a *silhouette* da sociedade portugueza no ultimo quartel do seculo dezenove.



Anexo 13. Capa do 1º número do Jornal *O António Maria*, 12 Junho 1879

Rafael Bordalo Pinheiro



Santo Antonio de Lisboa: - Prá cêra do Sant'Antó....

Anexo 14. Ilustração com a figura de Zé Povinho, número 5 da revista *Lanterna*

Mágica, 12 Junho de 1975

Rafael Bordalo Pinheiro

Paris, 16 de Abril de 1987

Senhor Presidente, e

Prezado Amigo

Escrevo-lhe particularmente, já que não devo fazê-lo na qualidade, que me preocupa, de comissário oficial da exposição de arte portuguesa do século XIX a realizar no Petit Palais em Outubro próximo, de que lhe falei em Paris na Embaixada - mas sempre por causa dela.

A actual crise governamental leva-me, como calculara, a grandes receios, avaliando a contingência das coisas. Contingente, porém, não pode ser algo que está em jogo, e que é, através desta exposição, o bom nome de Portugal em França.

Não é por ser o "pai" da exposição que me aflige: em curriculum outros activos tenho e falhar esta realização, não sendo, que nunca seria, por culpa minha, não me carrega com certeza o passivo que também tenha. E sempre me ficaria uma amarga margem de protesto, em nome de muita coisa por que há quarenta anos me bato - ou nos batemos.

Uma frustração pessoal, sem dúvida, mas o caso é muito mais grave e envolve o nosso país - e por isso lhe escrevo. Uma anulação da exposição colocaria este país mais do que mal no quadro internacional. Qualquer adiamento é impensável junto do Museu que se empenhou connosco, protegendo-nos mesmo contra indiscretas tentativas espanholas para nos tirar as salas, nas nossas datas.

Devemos (e devo pessoalmente) isso à directora do Museu, velha amiga que bem sabe que nenhuma responsabilidade me caberia num recuo governamental - mas que o levaria muito a mal, por razões profissionais e morais.

Pessimismo da minha parte? Ele tem, porém, origem na constatação de atrasos e hesitações da Secretaria de Estado da Cultura (que só a título pessoal lhe aponto) em definir, certamente com necessários apoios de mecenato, um orçamento óbvio para a realização na parte que cabe a Portugal, nos termos do acordo entre os dois países. Esta parte compreende sómente os custos de transporte e seguro (já conhecidos da Secretaria de Estado da Cultura desde meados de Dezembro), normalmente elevados (cerca de 35 mil contos), porque assim mesmo é quando se leva de um lado para o outro 250 quadros, desenhos e esculturas do melhor património nacional. A Fundação Gulbenkian participa, é claro, em percentagem generosa que ainda não está negociada. Todo o resto, de custos também elevados (catálogo, diaporama, publicidade, salas e despesas gerais da exposição) é da conta dos franceses - e eu trabalho, em inteira gratuidade, desde Janeiro de 1986, na organização de tudo e na realização

.../...

do catalogo que ficara como unico documento científico internacional da nossa arte de Oitocentos. Um grande colloquio internacional sobre o século XIX português acompanhara a exposição, como realização da Fundação em Paris.

E sobretudo o receio de que, de um governo para outro (se outro entretanto houver), ou no actual, em gestão prolongada, outros problemas e preocupações façam "esquecer" a exposição como simples coisas de artes que a Portugal sempre pareceram muito secundarias: a casaca para quem não tem camisa, como dizia o Salazar...

Por isso tudo estou escrevendo a um Presidente o que a outro certamente não escreveria - lembrança e apelo de memoria e consciência. Contando com alguém a quem nunca dirigi pedidos pessoais por achar que tais coisas se não fazem - tanto quanto acho ser meu dever de cidadão fazê-lo para uma realização que é, sem duvida, colectivamente importante, e neste momento de Mercado Comum, fundamental para o renome da nossa cultura.

Se o Presidente a quem escrevo poder tranquilizar-me com alguma palavra, muito lho agradeço, pessoalmente também.

Peço-lhe que me creia, como desde sempre,

Não é por ser o "pai" da exposição que se afligei em curriculum outros activos tenho e falhar esta realização, não sendo, que nunca seria, por culpa minha, não me carrega com certeza o passivo que também tenho. E sempre me ficaria uma amarga margem de protesto, em nome de muita coisa por que há quarenta anos me bato - ou nos batemos.

Uma frustração pessoal, sem dúvida, mas o caso é muito mais grave e envolve o nosso país - e por isso lhe escrevo. Uma realização da exposição colocaria este país mais do que em qualquer outra situação. Qualquer adiamento é impensável junto do Museu que, protegendo-nos mesmo contra indiscretas tentativas espanholas para nos tirar as salas, nos nossas datas.

Prof. Doutor José-Augusto França

Devemos (e devo pessoalmente) isso à directora do Museu, velha amiga que bem sabe que nenhuma responsabilidade se caberia nos rechos governamental - mas que o levaria muito a mal, por razões de ordem pessoal e morais.

Exmo Senhor
Doutor Mario Soares
Exmo Presidente da Republica
PRESIDÊNCIA DA REPUBLICA
Praça Afonso de Albuquerque
1300 LISBOA

Portugal, nos termos do acordo entre os dois países. Esta parte compreende sómente os custos de transporte e seguro (já conhecidos da Secretaria de Estado da Cultura desde meados de Dezembro), normalmente (cerca de 35 mil contos), porque assim mesmo é quando se leva de um lado para o outro 250 quadros, desenhos e esculturas do melhor património nacional. A Fundação Gulbenkian participa, é claro, em percentagem generosa que ainda não está negociada. Todo o resto, de custos também elevados (catálogo, diaporama, publicidade, salas e despesas gerais da exposição) é da conta dos franceses - e eu trabalho, em inteira gratuidade, desde Janeiro de 1986, na organização de tudo e na realização