

VÁRIA

110

**ACERCA
DO ATRASO:
A CONSTRUÇÃO DA
HISTÓRIA DA ARTE
PORTUGUESA...**

MARIANA PINTO
DOS SANTOS
Instituto de História da Arte,
NOVA FCSH

ACERCA DO ATRASO: A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA NOS TEMPOS MODERNOS* **

MARIANA PINTO DOS SANTOS

* Este artigo foi escrito no contexto do projecto *Modernismos Ibéricos e o imaginário primitivista* (PTDC/ART-HIS/29837/2017) — co-financiado por COMPETE 2020, Portugal 2020 e União Europeia (Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional).

** Este artigo é uma versão aumentada do artigo publicado em inglês com o título “On Belatedness. The shaping of Portuguese Art History in Modern Times”, *Artium Quaestiones XXX*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu, Instytut Historii Sztuki, Poznan, 2019, ISSN: 0239-202X, p. 37-64. DOI: <https://doi.org/10.14746/aq.2019.30.29>. Agradeço a Filip Lipiński a autorização para a publicação em português. Tradução de Miguel Martins revista pela autora.

RESUMO

Este ensaio analisa a ideia de *atraso* inerente ao trabalho de José-Augusto França, responsável pelo desenvolvimento notável da historiografia da arte em Portugal depois da Segunda Guerra Mundial e por estabelecer um cânone historiográfico para a arte portuguesa dos séculos XIX e XX. Procura enquadrar o conceito de *atraso* no contexto da historiografia de arte portuguesa e da história política, e analisá-lo no quadro de uma genealogia de pensamento intelectual produzido num contexto imperial, revisitando alguns anteriores historiadores e autores importantes, como Antero de Quental e António Sérgio. O conceito de *atraso* associa-se à ideia de “civilização” e à ideia de “arte como civilização” e tem implicações nos constrangimentos e nas especificidades da escrita de uma narrativa hegemónica num país periférico, que procurava comparar-se a um modelo artístico e cultural parisiense. A necessidade de sublinhar o atraso foi particularmente sentida na segunda metade do século XX também para marcar uma posição política contra a ditadura que esteve no governo de 1926 a 1974. Parte da reacção ao fascismo expressava o desejo de seguir o exemplo democrático de outras nações, mas as avaliações auto-depreciativas sobre arte portuguesa estavam frequentemente associadas à identificação de motivos essencialistas — a “natureza” do povo português, a sua maneira de pensar e de viver, a sua falta de capacidades ou de competências — e a uma imagem de si próprio como sendo “primitivo” em comparação com outros países europeus, a qual tem antecedentes que remontam ao século XVIII. Abordarei a nostalgia pelo império e sua relação com a noção de *atraso* prevalecte ao longo de todo o século XX, no que diz respeito a aspectos por resolver face a essa nostalgia.

PALAVRAS-CHAVE: ATRASO, HISTORIOGRAFIA, MODERNISMO, CIVILIZAÇÃO, EUROCENTRISMO, PERIFERIA



INTRODUÇÃO

A história da arte portuguesa teve a sua própria narrativa hegemónica no século XX, um simulacro da narrativa hegemónica modernista que tem sido amplamente criticada, mas não completamente posta de parte. Herdeira da obsessão do século XIX pelo levantamento e o arquivamento da história nacional, nos seus primeiros tempos a história da arte em Portugal fazia parte daquela área de conhecimento mais vasta que compreendia a arqueologia, a antropologia, a etnologia e, claro está, a história. Essa obsessão persistiu, mas foi modernizada com uma abordagem que se tornou habitual na história da arte institucional e que foi motivada pela vontade de inovar e desenvolver tanto a prática artística como a história (e a crítica) da arte, de modo a ombrear com as propostas estrangeiras, encaradas como modelos.

Este artigo traçará, sucintamente, a genealogia da escrita de história da arte em Portugal até à evolução significativa que a história da arte portuguesa sofreu depois da Segunda Guerra Mundial, especialmente com o trabalho de José-Augusto França (n. 1922), que foi responsável por estabelecer um cânone historiográfico para a arte portuguesa dos séculos XIX e XX e que foi, também, o fundador da história da arte como disciplina académica em Portugal. Proponho-me analisar o conceito de *atraso* que se encontra nos seus escritos, identificando o seu contexto, e demonstrar o modo como este foi associado ao conceito de *civilização*. Ambos desempenharam um papel estrutural na história cultural portuguesa. Contextualizar o caso português ajudará a perceber em que medida a narrativa do modernismo foi, ela própria, modernista, e o modo como se tem baseado numa mentalidade estruturalmente imperialista, que tem na rivalidade e na hierarquia as suas principais características para eleger ou negligenciar práticas artísticas.

ALGUNS EPISÓDIOS DA HISTÓRIA DA ARTE PORTUGUESA DO SÉCULO XIX E DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Existem algumas obras que são, habitualmente, consideradas das primeiras histórias da arte produzidas em

Portugal. Embora não exista consenso sobre disso, a obra escrita pelo pintor Cyrillo Volkmar Machado (em particular a sua *Colecção de Memórias* (1823))¹ é aquela que mencionarei em primeiro lugar. Este autor foi considerado o primeiro a afastar-se do modelo vasariano², por escrever de um modo empírico e analítico, por usar cronologias para estabelecer analogias e diferenças, ser “obcecado pelos factos”³ e ter “uma consciência histórica”⁴. Cyrillo Volkmar Machado explicava os factos e os desenvolvimentos artísticos, não através do estabelecimento de ciclos fechados de ascensão e decadência, mas procurando factos causais fora do campo artístico. Apesar das suas limitações, a sua obra foi considerada pelo historiador da arte Paulo Varela Gomes como a primeira a propor uma periodização da arte portuguesa e, efectivamente, o seu método de encontrar relações entre factos artísticos e não-artísticos era uma abordagem que, em vez de tentar encontrar assuntos artísticos, *produzia-os*, em resultado da interligação de factos numa narrativa histórica⁵. Cyrillo tinha a arte portuguesa em pouca consideração, e partilhava a ideia de que estava instalada uma decadência generalizada em toda a arte, mas atribuía isso a factos externos e não a factos artísticos.

Houve alguns autores do Romantismo que reuniram esforços para documentar a arte e os monumentos do país, nomeadamente dois dos intelectuais mais famosos, o escritor Almeida Garrett (1799-1854) e o historiador Alexandre Herculano (1810-1877), que escreveram, respectivamente, um ensaio sobre a história da pintura e um estudo sobre os monumentos nacionais, bem como um outro acerca da arquitectura gótica⁶. Herculano escreveria também diversos romances sobre monumentos

¹ O título completo era *Colecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Cyrillo Volkmar Machado viveu entre 1748 e 1823 e escreveu outras obras relacionadas com a pintura e a arquitectura, combinando pedagogia, estética e história. No século XVI, existiu um interesse pela arqueologia em autores renascentistas como Damião de Góis e André de Resende. Leon Battista Alberti foi traduzido nessa altura. O importante trabalho de Francisco de Hollanda (1517-1585) só foi conhecido muito mais tarde, em finais do século XIX, e só foi publicado na íntegra na década de 1960. Entre 1580 e 1640, Portugal foi governado por Espanha e, durante esse período, foram raras as publicações que abordaram temas nacionais. Só depois foram publicadas novas obras, a maior parte seguindo o modelo vasariano. Ver A.M. Gonçalves, “Historiografia de Arte em Portugal,” *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 1960, 25.

² Isto foi referido por Paulo Varela Gomes em 1988. Cf. “Cyrillo Volkmar Machado e a História da Arte em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX,” in *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa, 1988, pp. 149-73, e, mais tarde, por Foteini Vlachou, “The absence of Vasari: The reception of the Vite in Portugal c. 1568-1823,” in *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven / The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, eds. F. Jonietz, A. Nova, Conference Proceedings, Marsilio, Florence, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 2014, pp. 275-284 (incluído em F. Vlachou, *The Disappointed Writer. Selected Essays*, Lisboa, 2019, pp. 31-57). Ambos os autores referem também que Cyrillo cita frequentemente Winckelmann, mas que não tem qualquer problema em discordar dele várias vezes, por exemplo ao elogiar Bernini, o historiador da arte alemão desconsiderava.

³ Gomes, “Cyrillo Volkmar Machado...,” p. 155.

⁴ Nos escritos de Cyrillo, Paulo Varela Gomes identifica a consciência das continuidades temporais e uma expectativa face ao futuro, *ibidem*, p. 150.

⁵ *Ibidem*, p. 172.

⁶ A. Garrett, *Ensaio sobre História da Pintura*, 1821, e A. Herculano, *Monumentos Pátrios*, 1838; “A Arquitectura Gótica,” *Panorama*, 1837, 1. Ver Gonçalves, “Historiografia de Arte em Portugal.”

e obras de arte nacionais e, em 1846, começou a publicar a sua *História de Portugal*, em vários volumes.

No entanto, José-Augusto França, o autor da narrativa hegemónica da arte portuguesa dos séculos XIX e XX, considerou que a verdadeira história da arte em Portugal só teve início mais tarde, com um estrangeiro, o Conde Atanazy Raczyński (1788-1874). França elogia o facto de este aristocrata polaco, diplomata junto da corte portuguesa de 1842 a 1845, ser um correspondente da Sociedade Artística e Científica de Berlim, para a qual enviava os seus estudos sobre a arte portuguesa. Acrescenta ainda que Raczyński, enquanto “homem de saber e de gosto”, fez “a primeira obra moderna de crítica histórica” e que “caiu no meio português como uma bomba, publicando documentos negligenciados, mostrando erros, insuficiências, pretensões, de investigadores, de artistas e de colecionadores”⁷. Resumindo, o seu maior mérito foi o de ter sido formado no estrangeiro e de ter exposto o atraso português. Este foi, afirma França, o exemplo mais evidente de alguém que tinha a formação para aplicar a metodologia mais avançada do século XIX — “um gosto clássico temperado por um elevado idealismo alemão, afim de certos movimentos românticos, mas mantendo perante eles uma gravidade afinal romana”⁸, focado em identificar a autoria correcta e em rejeitar o eclectismo de “mau gosto”, como o do Palácio da Pena, em Sintra⁹ —, o que lhe permitia expressar paternalismo ao manifestar esperança de que Portugal progredisse nas artes, mas diagnosticando que, por enquanto, ainda faltava fazer tudo. França realça a sua educação e a “lição de qualidade” que trouxe ao país, lamentando a ignorância artística nacional que preferia sentir-se ofendida a aprender com ele. O historiador da arte elogia outro estrangeiro, o britânico Sir John Charles Robinson (1824-1913), que foi responsável pelo South Kensington Museum (actualmente o Victoria & Albert) e que publicou alguns artigos acerca da pintura portuguesa na Grã-Bretanha, “e deu ao país um novo exemplo de trabalho profissional”¹⁰.

Apesar de França reconhecer o privilégio que estes homens tiveram na sua educação e nas instituições de onde vinham, tende porém a menosprezar as capacidades artísticas

e intelectuais portuguesas, classificando muitas vezes como ignorância, falta de inteligência ou “mentalidade portuguesa” a putativa incapacidade para fazer o mesmo que os estudiosos e os artistas da Europa central conseguiam fazer. França sublinha constantemente o estatuto subalterno de Portugal, nunca equacionando a possível inadequação da abordagem dos estrangeiros à realidade portuguesa. Para ele, a história teria de ter sido diferente, para corresponder às suas metodologias e aos assuntos e narrativas que eles procuravam. Não teriam sido razões sociais, culturais, económicas ou políticas a determinar o contexto português, mas sim uma inerente falta de vontade de fazer as coisas da maneira “certa”.

O historiador da arte Nuno Rosmaninho traçou uma genealogia da história da arte portuguesa, identificando uma metodologia com um “influxo científico” que tem início na primeira metade do século XIX¹¹. Concorda que Raczyński foi o primeiro historiador da arte portuguesa em que se viu, pela primeira vez, um método rigorosamente formado. A matriz positivista permaneceu ao longo de todo o século XX e coexistiu com a biografia à maneira vasariana (muito praticada nos Dicionários de Artistas — uma das formas mais duradouras de escrever história da arte), muitas vezes com uma compilação exaustiva de factos biográficos sem qualquer atenção ao contexto social. Outra prática foi a “Memória Histórica e Descritiva”, que aplicava a mesma exaustividade à descrição de edifícios, e aos acontecimentos históricos com eles relacionados, tendo sobretudo uma abordagem formalista, e exclusivamente em relação à arquitectura¹². Rosmaninho refere-se

⁷ J.-A. França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I, Lisboa, 1990 [1967], pp. 392-393.

⁸ *Ibidem*, p. 395.

⁹ O Palácio da Pena, em Sintra, foi construído entre 1842 e 1854 sobre as ruínas de um mosteiro e foi um projecto pessoal do Príncipe Consorte D. Fernando II, marido da Rainha D. Maria II, no qual se combinam vários revivalismos.

¹⁰ França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, p. 396.

¹¹ Nuno Rosmaninho prefere chamar a esta abordagem “metódica” ou com um “influxo científico” e não “positivista” devido à falta de referências directas a Auguste Comte. O positivismo de Comte não considerava a recolha de factos como condição para a prática da ciência. N. Rosmaninho, “Estratégia e Metodologia na Historiografia Artística Portuguesa (1846-1935),” *Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, 1997, 14, p. 86. No entanto, uso o termo “positivismo” para me referir à história da arte portuguesa, dado que a matriz da sua prática é o positivismo do século XIX, num sentido mais lato, que inclui o empirismo de Leopold von Ranke. Embora Ranke afirmasse a necessidade de compreender e explicar os factos, ainda assim, foi considerado positivista, devido às suas posições relativamente à autonomia e à independência da história face à filosofia, e em virtude de encarar a história como um trabalho científico. Defendia que a história deveria focar-se no individual e deveria seguir uma metodologia indutiva e não dedutiva, o que, em última análise, significa rejeitar a filosofia da história ou, dito de outro modo, rejeitar a teoria. Ver F. Beiser, *The German Historicist Tradition*, Oxford University Press, 2011, pp. 254-261. (F. Beiser distingue Ranke do positivismo de Comte mas não os opõe, vendo pontos em comum entre ambos, apesar de diferenças como a ideia de Ranke de que a história poderia ser, simultaneamente, científica e artística, não partilhada por Comte). Isto faz também parte daquilo a que se chamou *historicism*, um termo complexo que tem sido relacionado com práticas diferentes e até contraditórias, mas que foi, sobretudo, associado à Escola Histórica Alemã, caracterizada pela crença no conhecimento histórico “objectivo” e na ideia da história como progresso. Ver P. Osborne, “Historicism as bad modernity,” in: *The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde*, London 1995, p. 138.

¹² Rosmaninho, “Estratégia e Metodologia...,” pp. 71-92. No início do século XX, as publicações de história da arte deste género eram enriquecidas por fotografias que, na realidade, se tornavam mais relevantes do que o texto. A fotografia foi reivindicada como um instrumento importante para a história (da arte) por Ramalho Ortigão, Sousa Viterbo e Joaquim de Vasconcelos, todos eles autores que eram, simultaneamente, historiadores da arte, escritores, etnógrafos ou arqueólogos, etc., sem que houvesse, necessariamente, distinção entre essas práticas. *Ibidem*, p. 81.

também àquilo a que chama uma forma problematizadora de praticar a história da arte, ou seja, a identificação de problemas e temas e a argumentação e o posicionamento face a esses problemas e temas. Existiam, essencialmente, duas correntes no seio desta prática; uma era nacionalista: tentava estabelecer uma especificidade artística nacional¹³ e abordava os estilos nacionais, como o *manuelino*¹⁴. A outra distanciava-se de pontos de vista patrióticos, rejeitava a ideia da superioridade portuguesa e identificava uma dependência constante face a modelos estrangeiros na arte portuguesa. Esta era partilhada, por exemplo, por Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e Virgílio Correia (1888-1944), dois estudiosos com uma metodologia forte e consistente. Segundo Rosmaninho, Vasconcelos foi o primeiro e o único a colocar a arte no seio de uma perspectiva económica, e Correia o primeiro a estabelecer uma dicotomia centro/periferia¹⁵. Estas duas correntes prevaleceram ao longo de todo o século XX e, embora aparentemente em desacordo, partilham o mesmo tipo de abordagem. Em geral, do início do século XX em diante, a história da arte em Portugal procurou uma legitimação científica com o intuito da objectividade, através da descrição intensa e da acumulação de factos, e ao mesmo tempo com poucas dúvidas (excepção feita a Joaquim de Vasconcelos, que, cautelosamente, apelava à verificação e ao sentido crítico). Isto coexistia com uma concepção idealista da arte e a acumulação de factos acabava por justificar opções e posições historiográficas baseadas no gosto e na avaliação pessoais.

O EFEITO ESTRANGEIRADO

A posição de França remonta à dos *estrangeirados*, um termo cunhado para referir aqueles que, desde o século XVIII, tinham tido uma educação estrangeira ou interesse por aquilo que era estrangeiro¹⁶.

O termo ora tinha uma conotação negativa, levantando suspeitas de falta de patriotismo, ora uma leitura positiva, querendo dizer que aqueles que eram *estrangeirados* tinham abertura de espírito e encaravam os modelos estrangeiros como meios de promoção do desenvolvimento do seu próprio

país. A revolução científica do século XVIII chegou a Portugal graças ao papel da rede de *estrangeirados*¹⁷. A sua tarefa teve, muitas vezes, uma componente de crítica feroz ao modo como as coisas eram administradas, cultivadas e organizadas em Portugal. No século XX, o termo foi usado pelo ensaísta António Sérgio (1883-1969)¹⁸, que recordou o papel dos *estrangeirados* em Portugal para reforçar uma profunda autocritica nacional. José-Augusto França conheceu António Sérgio, de quem recordaria mais tarde: “ele ensinou-me a pensar”¹⁹.

Em 1926, o ano do golpe militar que instalou a ditadura²⁰, e mesmo antes de deixar o país viajando para Paris, onde permaneceu até 1933, Sérgio escreveu um ensaio intitulado “O Reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal”.

Aqueles que faziam a crítica ao atraso do país, isto é, António Sérgio e os autores de que se considerava herdeiro, faziam-no a partir de um ponto de vista superior, iluminado, uma vez que acreditavam ter o conhecimento necessário para propor, criar e implementar as reformas necessárias à suplantação desse atraso, mas, em geral e persistentemente, sentiam-se em inferioridade numérica face às forças reaccionárias.

No seu ensaio, Sérgio faz remontar ao século XVI o momento em que Portugal teria estado perfeitamente alinhado com o “melhor espírito europeu”, isto é, com a “mentalidade das pessoas cultas”²¹. Esse foi o tempo dos chamados “descobrimientos”, a conquista de territórios desconhecidos pela Europa ou que tinham permanecido inexplorados, em África, na América do Sul (Brasil) e na Índia, bem como de actividades económicas na China e

¹³ Era esta a posição de, por exemplo, Ramalho Ortigão, 1836-1915, ou de José de Figueiredo, 1872-1937. Ver Rosmaninho, “Estratégia e Metodologia...” p. 82.

¹⁴ O termo *manuelino* foi cunhado por Francisco Adolfo Varnhagen, um brasileiro com pai alemão, em 1842, num estudo sobre a Torre de Belém, em Lisboa, *Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*, para designar o programa arquitectónico e escultórico do gótico tardio, promovido durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521), e relacionado com a sua política de afirmação expansionista.

¹⁵ Rosmaninho, “Estratégia e Metodologia...”

¹⁶ Em 1971, o filósofo Eduardo Lourenço (1923-2020) referiu exactamente isto: “Será a abordagem crítica de José-Augusto França a última metamorfose do famoso criticismo *estrangeirado*, mais capaz de detectar aquilo que falta (seguindo um modelo imaginário, situado noutra lugar) do que aquilo que somos?” E. Lourenço, “Os Círculos dos Delaunay ou o Estatuto da nossa Pintura,” in: idem, *O Espelho Imaginário. Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa 1996 [1971], pp. 115-116.

¹⁷ Ver A. Carneiro, A. Simões and M. P. Diogo, “Enlightenment Science in Portugal: The *Estrangeirados* and Their Communication Networks,” *Social Studies of Science*, 2000, 30(4), pp. 591-619.

¹⁸ António Sérgio foi um filósofo, historiador, educador, político e ensaísta. Foi ministro da Educação durante um breve período, em 1923, criando bolsas para estudar no estrangeiro e financiando a investigação e a modernização das escolas. Foi um dos directores de uma importante revista, *Seara Nova*, que desempenhou um papel crucial na oposição ao regime fascista português.

¹⁹ J.-A. França, entrevistado por J. C. Saraiva, *So!*, Lisboa, Maio de 2016.

²⁰ Depois de 1933 e da ascensão de António de Oliveira Salazar ao poder, esta ditadura adoptou características fascistas como, por exemplo, a saudação levantando a mão direita, ou o estabelecimento de uma “educação cívica” obrigatória para rapazes e raparigas (separadamente) no tocante aos valores nacionais e para lhes ensinar os seus papéis enquanto cidadãos do regime (Mocidade Portuguesa). A censura, o controlo das artes e da cultura, as prisões políticas e a tortura foram também instituídos, tal como uma rede de informadores de potenciais comportamentos subversivos. O historiador Fernando Rosas analisou recentemente os aspectos em comum da ditadura portuguesa com outras ditaduras europeias, enfatizando as suas características fascistas. F. Rosas, *Salazar e os fascismos*, Lisboa, 2019.

²¹ A. Sérgio, “O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal,” in: idem, *Ensaaios II*, Lisboa 1972 (2ª edição); o ensaio foi escrito em 1926 e lido, nesse mesmo ano, numa conferência em Coimbra.

no Japão. Foi a construção de um império, com conquistas territoriais e com uma rede económica organizada, que controlaria as principais rotas comerciais, e que duraria vários séculos, embora viesse a ser suplantado, em extensão e poder, por outros impérios europeus bem conhecidos, de finais do século XVI em diante. Para Sérgio, Portugal era a vanguarda europeia de Quinhentos, mas, desde então, perdera o seu estatuto e tornara-se uma nação permanentemente atrasada.

Um dos *estrangeirados* do século XVIII tinha já chamado a Portugal o “Reino Cadaveroso” ou “o Reino da Estupidez”²², e Sérgio recupera essa terminologia, aplicando-a à sua própria época²³. A nostalgia face ao Portugal do século XVI que António Sérgio expressa está directamente ligada aos “descobrimientos”: o desenvolvimento da matemática e da geografia e o questionamento das autoridades medievais; em suma, o renascimento português, devia-se, segundo ele, às necessidades e consequências das viagens marítimas. Sérgio elogia as viagens por proporcionarem experiência, abertura de espírito e uma atitude crítica, negligenciando todas as outras consequências da política de conquista, da ocupação de terras e da subjugação de povos. Para ele, a “descoberta” representava um espírito indagador e investigador.

Então, o que é que aconteceu no século XVII? Para Sérgio, o país regrediu com as “fogueiras da inquisição” e com a perseguição de estrangeiros. Nesse momento, os portugueses começaram a ser vistos, e correctamente, segundo Sérgio, como os “Índios da Europa” ou “*cafres*”²⁴. Vale a pena notar que os termos usados para a auto-depreciação se referem a povos das terras “descobertas” — índios do Brasil ou povos africanos, aqui mencionados com um nome extremamente pejorativo. Por conseguinte, estar atrasado era como ser um outro tipo de estrangeiro, um índio ou um africano. Para António Sérgio, os únicos estrangeiros que devíamos admirar achavam-se no seio da Europa, e Portugal, um país europeu, deveria estar à altura do prestígio continental.

Aqueles que se tornavam *estrangeirados* eram os que fugiam à inquisição, intelectuais judeus, e também aqueles que estudavam no estrangeiro ou que se estabeleciam noutros países por razões políticas e, finalmente, mais tarde, alguns

dos jesuítas perseguidos pelo Marquês de Pombal (ele próprio inspirado por Inglaterra, onde fora embaixador), no século XVIII. Estes criticariam severamente a cultura portuguesa e a falta de desenvolvimento, uma crítica que continuou no século XIX, sobretudo em dois momentos. Primeiramente, isto foi feito pela chamada geração romântica de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, que tinham ambos passado algum tempo no exílio, em Inglaterra, por participarem na revolta contra a monarquia absolutista (1831) (os absolutistas seriam, posteriormente, derrotados, em 1834, aquando da vitória dos liberais na Guerra Civil Portuguesa). O segundo grupo de críticos foi a chamada Geração de 1870, composta por escritores e poetas que advogavam o realismo e o naturalismo e que tinham convicções políticas fortes, conquanto não necessariamente coincidentes. As suas famosas conferências do “Casino” acabaram por ser proibidas pelo Governo. É sobretudo a um destes autores, Antero de Quental (1842-1891), que António Sérgio vai buscar o seu próprio diagnóstico nacional²⁵.

DECADÊNCIA OU ATRASO

Em 1871, Quental, que defendia ideias socialistas e anarquistas, deu uma das mais famosas conferências do Casino, intitulada “Causas da decadência dos povos peninsulares”, onde referia que Espanha e Portugal convergiam nos seus anos de glória e nos seus anos de decadência, embora sem advogar uma nação peninsular conjunta²⁶. De facto, Quental considerava que o declínio tinha começado depois de uma crise provocada pela morte do único herdeiro masculino ao trono, D. Sebastião, em 1580, da qual resultou a governação de Portugal pelos monarcas espanhóis até 1640. Quanto a isto, bem como quanto ao resto da conferência, podemos verificar que Sérgio repete, quase exactamente, as palavras de Quental: Portugal foi, outrora, grande e a “raça

²² Ribeiro Sanches (1699-1783), um médico e filósofo português, que estudou em Londres e se tornou médico da corte russa, mas que, mais tarde, se exilou em Paris por ser judeu. *Apud*, ibidem, p. 28.

²³ O poeta, escritor, crítico e professor Jorge de Sena (1919-1978), que adquiriu a cidadania brasileira em 1963 e foi professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Wisconsin, nos E.U.A. ele próprio um estrangeirado, também viria a dar a um conjunto de ensaios em dois volumes o título *O Reino da Estupidez*.

²⁴ “No século de Descartes e Espinosa éramos uns índios tupinambás”, Sérgio, “O reino cadaveroso ou o problema...”, p. 42. No início deste ensaio, Sérgio cita António Vieira numa das epígrafes: “O nome, que não sem razão nos chamam, de *cafres* da Europa...”, p. 26.

²⁵ Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894), historiador e político, foi também uma referência para António Sérgio, tal como os escritores Eça de Queiroz (1845-1900) e Ramalho Ortigão (1836-1915), todos eles figuras da Geração de 1870.

²⁶ A. de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* [1871], Lisboa [s/d].

peninsular” era naturalmente “inteligente”, com um “génio” “independente”, “original” e “inventivo”²⁷. Os portugueses e os espanhóis eram “naturalmente democráticos” e um “povo nobre”, no qual a nobreza e as pessoas comuns tinham vivido em harmonia. Esta essência nacional mítica é encarada como a razão para o surgimento de um “mundo brilhante, criado pelo génio peninsular na sua expansão livre”²⁸ e corresponde, cronologicamente, à expansão e à conquista dos “descobrimientos”, nos séculos XV e XVI (Quental dá início à era de glória numa data ligeiramente anterior à que dá Sérgio), e à influência da filosofia Neoplatónica, com as suas consequências no desenvolvimento de universidades, da ciência, da literatura e das artes. As causas da decadência, após essa era dourada, residem, segundo ele, na perda de três factores civilizacionais: a liberdade moral, a ascensão da classe média e o desenvolvimento da indústria. A principal razão para essa perda de civilização foi, diz Quental, o Catolicismo depois de Trento, com o governo da Inquisição e o domínio Jesuíta nas colónias. Segundo Quental, aquilo que uniu Espanha e Portugal na sua desgraça, durante três séculos, foi a sua subjugação à Igreja Católica²⁹.

Existem dois pontos da conferência de Quental que gostaria de sublinhar. Um é o facto de a decadência estar associada à ascensão do absolutismo (igreja absolutista e monarquia absolutista), ou, em geral, ao autoritarismo e à restrição da liberdade. O segundo é o facto de a decadência estar associada à falta de civilização. Estes estão, efectivamente, associados, dado que, para ele, a civilização é equivalente ao caminho progressista rumo a uma sociedade socialista, com uma indústria forte, para dar trabalho a uma classe proletária forte³⁰. É também aqui que vemos a civilização aliada a ideais republicanos e anti-clericais.

Para recuperar o seu lugar legítimo na civilização, o país deveria abandonar os valores aristocráticos, adoptar a indústria moderna e a democracia e libertar-se da dependência estrangeira. No entanto, isto não significa uma rejeição *per se* do que era estrangeiro. Quental critica a expulsão de estrangeiros e judeus pela Inquisição³¹ e considera a colonização e a indústria britânicas exemplares. O assunto em questão era a

autonomia económica nacional — uma autonomia tão boa e tão civilizada como as que se via na Grã-Bretanha e noutros países estrangeiros. Quanto às colónias, Quental lamenta o facto de a colonização portuguesa não ser melhor executada, e não a colonização em si mesma. Condena vigorosamente as missões religiosas, a escravatura e os massacres por este falhanço e lamenta a oportunidade perdida de civilizar as nações atrasadas. Escreve: “As conquistas sobre as nações atrasadas, por via de regra, não são justas nem injustas. Justificam-nas ou condenam-nas os resultados [...]. As conquistas romanas são hoje justificadas [...] porque criaram uma civilização superior àquela de que viviam os povos conquistados. A conquista da Índia pelos Ingleses é justa, porque é civilizadora. A conquista da Índia pelos Portugueses, da América pelos Espanhóis, foi injusta porque não civilizou.”³² E pergunta: “Como era possível, com as mãos cheias de sangue, e os corações cheios de orgulho, iniciar na civilização aqueles povos atrasados?”³³

José-Augusto França refere-se ao diagnóstico de decadência de Antero de Quental como sendo correcto³⁴ e evoca a Geração de 1870 e as suas conferências considerando-as “superiores” e os tempos em que foram proibidas como “ignominiosos”³⁵, o que constitui uma referência velada ao regime ditatorial que ele próprio experienciou, bem como ao seu nacionalismo, que promovia o isolacionismo na cena internacional.

Claramente, França inscreve-se a si próprio entre os herdeiros dessa geração de lucidez, ao escrever na sua obra sobre o Romantismo em Portugal: “[...] os *estrangeirados* do Iluminismo eram os únicos portugueses que podiam garantir a viabilidade das estruturas socioculturais do romantismo português, com

²⁷ *Ibidem*, p. 14 e ss.

²⁸ *Ibidem*, p. 20.

²⁹ Como salientou Onésimo Teotónio de Almeida, um diagnóstico semelhante foi realizado por autores espanhóis como Adolfo de Castro, em *Examen Filosófico sobre las principales causas de la decadencia de España* (1852). Ver O. T. Almeida, “Antero de Quental on the Causes of the Decline of the Iberian Peoples: A Revisitation,” *Mediterranean Studies*, 1989, 1, pp. 134–136. Este ensaio analisa a conferência de Quental, examinando as causas que ele determina para o declínio ibérico, discordando parcialmente delas. No entanto, não questiona o diagnóstico de atraso nem questiona a hierarquia europeia em que esse diagnóstico se baseia.

³⁰ “[...] à inércia industrial, oponhamos a iniciativa do trabalho livre, a indústria do povo, pelo povo e para o povo [...] organizada de uma maneira solidária e equitativa”. In de Quental, *Causas da Decadência dos Povos...*, p. 68. Quental tinha viajado aos Estados Unidos alguns anos antes, uma viagem da qual não se sabe muito, mas consegue-se perceber claramente que nestas linhas faz eco do Discurso de Gettysburg de Lincoln, pronunciado em 1863.

³¹ Isto contraria aquilo que Onésimo T. Almeida escreve no seu ensaio de 1989, onde afirma que Quental não cita a expulsão dos judeus, o que é um óbvio erro de leitura (ver p. 140, nota de rodapé 16). Ver Quental, *Causas da Decadência dos Povos...*, p. 45: “[...] a expulsão dos judeus e dos mouros empobrece ambas as nações [Portugal e Espanha], paralisa o comércio e a indústria, e dá um golpe mortal na agricultura [...]; a perseguição dos cristãos-novos permite que os capitais desapareçam [...]”

³² Quental, *Causas da Decadência dos Povos...*, p. 63. Quental defende a ideia de que a civilização nas colónias implica misturar as raças e unir os conquistadores e os conquistados nos mesmos interesses pela superioridade moral e pelo progresso.

³³ *idem*, p. 62.

³⁴ J.-A. França, *O Romantismo em Portugal*, vol. 6, Lisboa, 1974 [1969], p. 1357.

³⁵ J.-A. França, *As Conferências do Casino no Parlamento*, Lisboa, 1973, pp. 9-10.

o seu nacionalismo dinâmico, de esquemas abertos, que era também o de Garrett, [...] Antero e Oliveira Martins [...]”³⁶. Para França, eles eram a excepção, tal como ele próprio era uma excepção, aqueles que conseguiam ver a luz no meio da escuridão, defendendo a ideia de “civilização” da Revolução Francesa, enquanto triunfava uma mediocridade generalizada³⁷.

O IMPERIALISMO COMO CIVILIZAÇÃO

Um dos “pontos baixos” que Antero de Quental refere na sua conferência é a dependência portuguesa face à Grã-Bretanha, entendida como o desfecho terrível de um declínio permanente. Afirma que Portugal se tinha tornado uma colónia britânica, ao passo que as suas próprias colónias estavam a ser perdidas para outros países e que a influência portuguesa na China e no Japão tinha desaparecido³⁸.

Existe um contexto mais amplo para este lamento, no qual é importante focar o apoio britânico a Portugal na guerra contra as invasões francesas de 1807-1810 e, mais tarde, o apoio na guerra civil, tomando o partido dos liberais, bem como a “perda” do Brasil como colónia.

O processo que conduziu à independência do Brasil é uma consequência directa das invasões francesas e das relações institucionais e comerciais com a Grã-Bretanha: com a iminente invasão pelos franceses, a corte foi transferida, em 1807, para o Brasil, graças à ajuda dos britânicos, e o Rio de Janeiro foi estabelecido como capital do império³⁹. Esta fuga foi tornada possível após negociações tensas, que continuariam nos anos seguintes, com vários ajustamentos, garantindo que os britânicos nunca reconheceriam um monarca não-português, em troca de benefícios comerciais na América, da promessa da futura abolição do comércio de escravos e de apoio político, comercial e militar à Inglaterra, em caso de conflito⁴⁰. No momento da partida da corte, o reino era considerado perdido e, pouco depois da sua chegada ao Brasil, a estrutura estatal foi reproduzida na colónia, em conformidade com a que anteriormente tinha existido na metrópole, resultando que, daí em diante, o império podia ser governado a partir

do Brasil. Além disso, os portos brasileiros foram abertos ao comércio, o que significou uma independência económica total relativamente à metrópole, a qual, até então, tinha tido direitos comerciais exclusivos. As políticas portuguesas basearam-se, pois, na convicção de que manter o império era mais importante do que manter a metrópole, e foi concebido um novo mapa comercial, com o Brasil no seu centro. Tal como conclui o historiador Valentim Alexandre, “Dar um novo centro ao império era relegar a metrópole para a periferia”⁴¹.

Mesmo depois da derrota francesa (com ajuda britânica), em 1814, o reino continuaria a ser governado a partir do Brasil até 1821, quando o Rei D. João VI foi forçado a regressar a Portugal para lidar com uma revolta liberal e nacionalista, deixando o seu filho, e futuro rei do Brasil independente, no comando⁴². As condições institucionais e económicas para um reino autónomo no Brasil já estavam criadas e a independência foi declarada em 1822, com duas monarquias encabeçadas por pai e filho. É interessante verificar que, segundo alguns pontos de vista, tornar-se uma colónia de uma colónia⁴³ era considerado pior do que enfrentar a independência de uma colónia: perspectiva que era uma ameaça real, dado que o imperador do Brasil independente era herdeiro directo da coroa portuguesa. Ainda por cima quando, como afirmou um jornal, o Brasil tinha sido um país de “selvagens” até à colonização portuguesa, que fora responsável por “civilizar” o território⁴⁴. Resumindo, o trauma consistia, primeiramente, na mudança de papéis: durante a governação portuguesa, a metrópole tornou-se subalterna face à colónia, dado que o rei português governava a partir do Brasil; e, em segundo lugar, havia o risco de se inverterem, total e permanentemente, as relações de poder após a independência: o rei do Brasil poderia tornar-se, por herança, rei de Portugal, o que significaria este ser governado por um país “incivilizado”.

A nostalgia de um império que Portugal não fora capaz de conservar prosperou ao

³⁶ França, *O Romantismo em Portugal*, vol. 6, p. 1360.

³⁷ *Ibidem*, pp. 1354-1355.

³⁸ Quental, *Causas da Decadência dos Povos...*, pp. 22-23.

³⁹ Sobre a fluidez da concepção do império português, visto como cobrindo os quatro cantos do mundo e onde todos eram súbditos do rei português, uma concepção que facilita este abandono da metrópole, ver F. Vlachou, “The empire in transition and history painting in Portugal” in *The Disappointed Writer. Selected Essays*, Lisboa, 2019, pp. 97-125.

⁴⁰ Ver V. Alexandre, “O processo de independência do Brasil,” in: *História da Expansão Portuguesa*, eds. F. Bethencourt e K. Chauduri, vol. 4: *Do Brasil para África*, Lisboa, 1998, pp. 13-17.

⁴¹ *Ibidem*, p. 17.

⁴² *Ibidem*, p. 26.

⁴³ M. da Fronteira, *Memórias*, apud Alexandre, “O processo de independência do Brasil”, p. 26. Também p. 36.

⁴⁴ *Campeão Lisbonense*, nº 60, 21 de Maio de 1822, apud Alexandre, “O processo de independência do Brasil,” p. 35.

longo de todo o século XIX, por vezes associada aos ideais republicanos e ao nacionalismo imperialista que rejeitava a dependência face aos britânicos, pois a responsabilidade dessa dependência era atribuída à monarquia. O mito da missão civilizadora Europeia associava-se aos ideais republicanos da Revolução Francesa, e por isso prosperava entre anti-monárquicos. Era nada mais do que a versão laicizada da missão evangelizadora que servira de justificação à expansão marítima durante séculos.

Recorde-se que a *mission civilisatrice* fez também parte da justificação para a colonização francesa desde a revolução de 1789 e serviu de mote às invasões francesas e sua política de conquista — a República civilizava. A história da França republicana é inseparável da história da França colonial, escreve Dino Constantini, e a *mission civilisatrice* foi “o principal vector de justificação das políticas racializadas que [a França] impôs nas suas colónias”⁴⁵.

Com o trauma da perda da América, a atenção virou-se para África, novamente justificada pela “missão civilizadora” e pelo “progresso”, fazendo com que as dramáticas necessidades económicas da metrópole parecessem um motivo menor⁴⁶. Uma série de medidas para ir ao encontro das ambições expansionistas promovia a abolição do comércio de escravos e do trabalho forçado e, em última análise, cedia à pressão que os britânicos exerciam havia muito. Baseadas em valores humanistas, temperados com a crença nas capacidades míticas dos portugueses para civilizar, estas medidas transmitiam a expectativa de que o desinvestimento no comércio de escravos reforçasse outras áreas de investimento, e de que melhores resultados económicos seriam alcançados por uma sociedade de trabalhadores livres. Por outro lado, foi promovida a colonização branca, com o objectivo de propagar os “valores europeus”⁴⁷, embora o povoamento efectivo só viesse a ser alcançado depois da Primeira Guerra Mundial. Quanto ao trabalho forçado e à servidão, estes seriam mantidos, quer abertamente quer mais ou menos secretamente, até ao deflagrar da guerra colonial, em 1961, com o pretexto da sua suposta “função civilizadora”⁴⁸. Ao longo de toda a segunda

metade do século XIX, tanto as (raras) vozes humanistas contra a discriminação, como as que eram marcadas pelo preconceito, invocariam a demanda da civilização nos territórios coloniais, quer pensassem que esta deveria ser suave e pacífica ou violenta e imposta.

Com a partilha de África a envolver outros países europeus, incluindo a Grã-Bretanha, nas décadas de 1870 e 1880, surgiu um novo argumento, adequado às ideias expansionistas: o argumento do conhecimento científico, promovido pela recém-criada Sociedade de Geografia portuguesa (1875), que organizaria expedições científicas entre Angola e Moçambique, uma vez mais “no interesse da ciência e da civilização”⁴⁹. Em breve, esse argumento seria acrescentado às ideias mitificadas de raça e nação, que também eram comuns noutros nacionalismos europeus, baseadas no evolucionismo e no darwinismo social, que reforçariam a crença na “missão histórica” do povo português, a sua vocação “natural” para gestas marítimas e para levar a cultura, a religião e o conhecimento a outros povos (naturalmente inferiores)⁵⁰. Estas ideias foram propagadas em jornais pelas elites intelectuais, quer fazendo eco quer desencadeando manobras políticas, mudanças governamentais e legislações. A Conferência de Berlim, em 1884-1885, que determinou a exigência de uma “ocupação efectiva” do território para reclamar direitos coloniais⁵¹, e a Conferência de Bruxelas, em 1889, estavam cheias de “retórica humanitária”, para justificar a soberania ou a influência dos países europeus em África como um “imperativo ético e civilizacional”⁵². De facto, a necessidade da abolição definitiva da escravatura e do comércio de escravos (um sinal de civilização com o qual toda a gente concordava, embora não praticasse essa abolição) foi um argumento

⁴⁵ Constantini, *Mission civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris, 2008, p. 14.

⁴⁶ A primeira versão desse projecto foi apresentada à corte em 1836, pelo Marquês Sá da Bandeira, mas só décadas mais tarde seria posta em prática. *Ibidem*, p. 68.

⁴⁷ Valentim Alexandre afirma que existiam ideias “etnocéntricas” e “integracionistas”, semelhantes às de Tocqueville e defendidas por poucas pessoas, como Sá da Bandeira ou Andrade Corvo: igualdade entre as raças, defesa do fim da escravatura e do trabalho forçado e a integração do trabalho indígena na economia, através de salários (conquanto protegendo os privilégios dos colonos), bem como a manutenção do domínio europeu, com o objectivo de civilizar povos que, de outro modo, seriam selvagens. Ver V. Alexandre, “Nação e Império,” in: *História da Expansão Portuguesa*, eds. F. Bethencourt e K. Chauduri, vol. 4: *Do Brasil para África*, Lisboa 1998, pp. 94-95, 99-100 e 106-107.

⁴⁸ Ver M. B. Jerónimo, “The ‘Civilisation Guild’: Race and Labour in the Third Portuguese Empire, c. 1870-1930,” in: *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world*, eds. F. Bethencourt e A. J. Pearce, New York, 2012, pp. 173-199.

⁴⁹ Decreto de 11 de Março de 1877, citado em Alexandre, “Nação e Império,” p. 115.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 132-137.

⁵¹ A obrigação de ocupação territorial referia-se à costa e não às partes interiores do território africano, ao contrário do que é normalmente defendido. *Ibidem*, p. 127.

⁵² M. B. Jerónimo, *Livros Brancos, Almas Negras. A «missão civilizadora» do colonialismo português 1870-1930*, Lisboa, 2009, p. 56. Também, Jerónimo, “The ‘Civilisation Guild’...,” p. 177: “Os planos desenvolvimentistas que tinham como objectivo transformar o papel e a função da empresa imperial portuguesa em África — na qual a formulação de políticas de trabalho nativo, efectivas e eficientes, tinham um lugar crucial, especialmente depois da abolição, formal e legal, do comércio de escravos e da escravatura — foram sempre condicionadas por uma doutrina racializada da missão civilizadora”.

usado a favor da efectiva ocupação territorial⁵³. Na sequência das conferências internacionais, teve início uma campanha europeia que punha em causa os direitos de Portugal aos territórios coloniais — Portugal não era suficientemente civilizado (não era suficientemente europeu) para estar a civilizar os outros⁵⁴. As manobras portuguesas para a ocupação territorial, unindo as costas ocidental e oriental de África, entre Angola e Moçambique, desencadeariam o Ultimato Britânico (1890), que exigia a retirada imediata das forças portuguesas dos territórios na esfera dos interesses britânicos⁵⁵. Tratou-se de um momento traumático, que incrementaria as duas principais correntes intelectuais, já referidas: a nacionalista, empenhada em preservar o orgulho nacional, e a autocrítica, que concordava com o desdém internacional.

A vigilância internacional tornar-se-ia uma fonte de preocupações, e ainda mais depois da Primeira Guerra Mundial com o papel assumido pela Liga das Nações no controlo da cena internacional do pós-guerra. No entanto, apesar de relatórios e incidentes⁵⁶, “a tradição de legalização do trabalho forçado nativo continuou”⁵⁷, e o terceiro império português, tal como os impérios europeus dos séculos XIX e XX⁵⁸, era defendido pela retórica e pela ideologia da *missão civilizadora*⁵⁹, ao passo que o empreendimento económico por detrás dele era escondido com o beneplácito de organizações internacionais⁶⁰.

A narrativa da civilização prendia-se com complexos de inferioridade que determinavam posicionamentos políticos e que acabaram por conduzir ao fim da monarquia em Portugal, em 1910. O lamento de Quental relativamente à dependência portuguesa face à Grã-Bretanha era uma expressão de sentimentos mais profundos: o luto pela perda do Brasil e a tristeza por o país não ser tão civilizado quanto os britânicos. Quental e Sérgio, e outros como eles, sofreram o efeito “estrangeirado”: também eles consideravam Portugal insuficientemente civilizado para ser capaz de civilizar os outros.

O que está aqui em jogo é aquilo a que Fredrick Jameson se refere no seu ensaio de 1988, “Modernism and Imperialism”: “durante este período, a palavra ‘imperialismo’ designa, não a

relação entre a metrópole e a colónia, mas sim a rivalidade de vários estados-nação, imperiais e metropolitanos, entre si”⁶¹. Isso significava “reprimir o eixo da alteridade”, levantando “problemas só acessoriamente relativos à realidade colonial” e tornando o outro colonial invisível⁶². Por conseguinte, a *barbárie* e a *civilização* eram termos destinados a julgar as nações no seio da retórica imperialista da rivalidade entre impérios, uma rivalidade constitutiva da modernidade. Essa retórica estabeleceu-se no seio dos impérios europeus, e também nos Estados Unidos — em 1899, a propósito da guerra entre os EUA e as Filipinas, Rudyard Kipling escrevia o poema *The White Man’s Burden*, um hino à colonização, apresentada como vocação altruísta do homem branco para espalhar civilização⁶³.

Em Portugal, tanto os *estrangeirados* como os nacionalistas queriam estar à altura das nações mais poderosas. Dado que Portugal sofria de dependência económica e de subordinação face a uma delas, ao que acresciam os recentes acontecimentos no Brasil, a sua posição era ambígua para os referidos intelectuais portugueses, que queriam que o país fosse um império e, ao mesmo tempo, temiam ser tratados como uma colónia. A tese de Jameson é a de que o imperialismo ocidental, desde a Partilha de África na década de 1880 pelas potências ocidentais (o que significa imperialismo associado a capitalismo, progresso, crescimento económico e revolução tecnológica), é constitutivo do modernismo e pode ser encontrado na literatura modernista, não de um modo explícito, mas estruturalmente, sob a forma de “sintomas formais”⁶⁴, e que, por conseguinte, o

⁵³ Jerónimo, “The ‘Civilisation Guild’...,” p. 180: “Portugal precisava de se expandir territorialmente por modo a civilizar o comércio (para transformar o comércio num empreendimento legítimo tributável) e tendo em vista a criação das condições institucionais necessárias para civilizar as populações africanas”.

⁵⁴ “[Portugal] via ser-lhe negada a qualidade de nação europeia de pleno direito, capaz de ‘civilizar’ os povos ‘atrasados’ — o que atingia o próprio cerne de uma identidade construída em torno das Descobertas como momento fundador da missão de Portugal no mundo”, Alexandre, “Nação e Império,” p. 126.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 129. Uma revolta republicana ocorreu, pouco depois, em Janeiro de 1891, como reacção ao ultimato, associando a monarquia às políticas que a ele conduziram.

⁵⁶ Como seja o caso Cadbury, relatando as condições dos trabalhadores do cacau em São Tomé (1909), ou o *Relatório Ross*, em 1925, entre outros. Ver D. R. Curto, “Prefácio,” in: Jerónimo, *Livros Brancos, Almas Negras...*, pp. 18-20 e o Capítulo 5 do mesmo livro, “Novos métodos, velhas conclusões: o *Relatório Ross*,” pp. 211-250.

⁵⁷ Jerónimo, “The ‘Civilisation Guild’...,” p. 199.

⁵⁸ Quanto à retórica imperial europeia, ver F. Cooper, “States, Empires, and Political Imagination,” in: *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, Berkeley, 2005, pp. 153-203.

⁵⁹ Sigo aqui a análise de Miguel B. Jerónimo, que enfatiza as motivações económicas do império, discordando de Valentim Alexandre, que conclui que o projecto colonial português, no século XIX, era primeiramente estratégico (em relação ao poder de Madrid) e ideológico (a auto-estima do país, construída pelas elites que estabelecem a mítica missão histórica civilizadora de Portugal, desde o século XV), e que as motivações económicas eram secundárias, embora acabassem por prevalecer no início do século XX. V. Alexandre, “O império português (1825-1890): ideologia e economia,” *Análise Social*, 2004, 39(169), pp. 959-979.

⁶⁰ Curto, “Prefácio,” p. 40.

⁶¹ Em T. Eagleton, F. Jameson, E. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, London, 1990, p. 47.

⁶² *Ibidem*, p. 51. A citação na íntegra é: “De 1884 à Primeira Guerra Mundial, a relação de dominação entre o Primeiro e o Terceiro Mundos foi mascarada e deslocada por uma consciência prioritária (e talvez ideológica) do imperialismo como sendo, essencialmente, uma relação entre as potências do Primeiro Mundo ou detentoras de Impérios, e esta consciência tendia a reprimir o mais elementar eixo da alteridade, e a levantar problemas só acessoriamente relativos à realidade colonial”.

modernismo-enquanto-formalismo nunca é, verdadeiramente, apolítico.

Posso acrescentar que, se a escrita de história da arte se desenvolveu no seio do contexto modernista, então o imperialismo é também estruturalmente constitutivo dela.

A HISTÓRIA DA ARTE DE JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA — A ARTE COMO CIVILIZAÇÃO

Trabalhando como crítico de arte, editor, curador e historiador da arte, José-Augusto França desenvolveu uma narrativa baseada na sociologia da arte aprendida com Pierre Francastel (1900-1970), com quem estudou em Paris. Essa narrativa elegia Paris como modelo artístico e cultural e o atraso permanente da arte portuguesa era diagnosticado através de comparações com esse modelo. França escrevia com uma metodologia empírica, compilando factos e defendendo vigorosamente uma posição anti-teoria⁶⁵, que era celebrada como “evidência”⁶⁶, tanto por ele próprio como por historiadores da arte posteriores. Isto estava em linha com a abordagem positivista dos historiadores da arte do início do século XX, na qual a acumulação de factos dava credibilidade científica e a ilusão de neutralidade à produção de história. Estava também em linha com o efeito *estrangereiro* ao eleger modelos estrangeiros com os quais comparar a arte portuguesa, achando-a sempre abaixo das expectativas internacionais. Também existem relações mais complexas a ser estabelecidas com a entranhada narrativa da civilização, anteriormente comentada, o que será feito mais adiante.

França começou por escrever romances, mas em breve se tornou crítico de arte e de cinema, e depois galerista, tendo chegado também a experimentar a pintura. O seu primeiro romance passa-se em Angola, onde viveu após a morte do seu pai, de 1941 a 1945, tentando tomar conta do negócio da família, relacionado com o comércio de café. Regressou porque, contou sessenta anos mais tarde, não se conseguia adaptar a ver a miséria provocada por um “colonialismo torpe”⁶⁷. Até 1962, quando apresentou a sua tese em história na Sorbonne, em Paris (onde começou a estudar em 1959), sobre a reconstrução

de Lisboa a seguir ao terramoto de 1755, foi, sobretudo, crítico e curador de arte. Promoveu as primeiras exposições surrealistas em Lisboa, em 1949, nelas participando também como artista⁶⁸, e, depois, em 1952, assumindo nessa altura o papel de curador. Nesse mesmo ano, abriu a sua própria galeria, a Galeria de Março, e, embora só viesse a estar activa durante dois anos, nela foram organizadas mais de trinta exposições, que mostravam artistas modernistas, o surrealismo e, pouco depois, a arte abstracta⁶⁹.

Quando França apresentou a sua tese de especialização em sociologia da arte, escrita sob supervisão de Pierre Francastel, em 1963, na École des Hautes Études, em Paris, intitulada *A Arte e a Sociedade Portuguesa do Século XX*, propôs um gráfico imaginário para explicar a arte portuguesa do século XX. O gráfico se, desenhado, teria dois pontos altos: a vanguarda e o futurismo, em 1915-1917, a que se seguiria uma acentuada depressão até subir de novo com o surrealismo e o abstraccionismo, em 1945-1947 e daí em diante⁷⁰. A depressão correspondia ao atraso, que França explicava como consequência de uma não-transmissão de conhecimento entre diferentes gerações de artistas. O gráfico, feito enquanto historiador da arte, confirmava as suas próprias escolhas como crítico de arte nos anos anteriores, traçando uma evolução do surrealismo ao abstraccionismo que, na verdade, não tinha qualquer base na realidade. De facto, as primeiras pinturas abstraccionistas foram produzidas antes das primeiras experiências surrealistas, mas França só as incluiu na narrativa depois de serem exibidas na sua própria galeria, em 1953, mantendo assim a história linear progressiva da arte portuguesa⁷¹.

⁶³ Houve várias reacções anti-imperialistas a este poema, a mais famosa das quais de Mark Twain, no texto “To the Person sitting in the darkness”, em 1901. A estrutura imperialista no pensamento da modernidade é, no entanto, duradoura: Abordando o filósofo e historiador holandês Luuk van Middelaar, uma das figuras mais influentes nos bastidores da União Europeia, Perry Anderson conta que, num livro de 1993, Middelaar recupera o poema de Kipling para reclamar o papel modernizador da colonização, que se sobrepôs, segundo ele, a todos os crimes coloniais; Middelaar fazia a analogia com a guerra dos EUA contra o Afeganistão, cujo objectivo, escreveu, seria trazer aquele país para a modernidade. Segundo ele, “estamos pacientemente à espera por um Kipling dos dias de hoje que se aperceba que são os modernos, não os brancos, que têm hoje uma missão histórica mundial: alguém que cante orgulhosamente e sem vergonha em louvor do Fardo do Homem Moderno”. Ver P. Anderson, “The European Coup” in *London Review of Books*, 17 Dezembro 2020.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 64. Jameson analisa o modo como a literatura modernista é escrita, do ponto de vista da metrópole, e mesmo que as colónias ou os colonizados façam parte da narrativa, situam-se fora da vida quotidiana dos países do Primeiro Mundo, que são a “matéria-prima” da literatura: o império é representado pelo desconhecido e prevalece “a incapacidade para captar o modo como o sistema [potência colonial e colónias] funciona como um todo” (p. 51); por conseguinte, uma infinidade indeterminada e exterior acha-se muitas vezes presente na narrativa modernista. Esta não é uma questão a discutir aqui, mas Jameson tenta marcar uma posição relativamente à especificidade do modernismo irlandês (James Joyce, em particular), um modernismo que ele acha ter “virado maliciosamente a relação imperial às avessas” (p. 64), devido à sua condição descentrada e subjugada, mas suficientemente próxima da metrópole para partilhar com ela a demanda modernista.

⁶⁵ J.-A. França, “Sobre História (Sociológica) da Arte,” in: *(In)definições de Cultura*, Lisboa, 1997 [1979/81], p. 109.

⁶⁶ França argumentava também que ninguém deveria ser citado, para além dos autores da época em estudo, de forma a garantir a objectividade. J.-A. França, *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1974 [1969], vol. 1, pp. 17-18. A intromissão da teoria era um defeito, dado que pertencia ao domínio das “ideias” e da “abstracção” e não ao domínio dos factos. França, “Sobre História (Sociológica) da Arte,” p. 109.

⁶⁷ França, entrevista por Saraiva, jornal *Sol*, 31 Maio 2016.

⁶⁸ Os surrealistas dividiram-se, de imediato, em dois grupos, um chamado *Grupo Surrealista de Lisboa* e o outro chamado, simplesmente, *Os Surrealistas*. França fazia parte do primeiro grupo e elegeu o artista mais velho António Pedro como figura tutelar.

O seu trabalho sobre o Romantismo em Portugal, uma investigação minuciosa sem qualquer paralelo na historiografia de arte portuguesa, foi apresentado como tese de doutoramento na Sorbonne, em 1969, e, uma vez mais, usaria a imagem de um gráfico (não desenhado) para concluir que, embora surgissem alguns pontos positivos, o balanço geral era muito negativo para a arte portuguesa do século XIX⁷². O atraso é também um problema-chave quando considera que o século XIX português só terminou em 1910, noutra importante edição em dois volumes, *A Arte em Portugal no Século XIX*⁷³. *Romantismo* é um termo usado como um conceito adquirido, que não precisa de definição salvo a de ser uma dada arte com determinadas características formais, de uma dada época⁷⁴: foi a arte da Europa no século XIX e Portugal, um país europeu, em geral, não conseguiu realizá-la, segundo o seu diagnóstico.

Tanto *O Romantismo em Portugal* como outro livro, *Os Anos Vinte em Portugal*, publicado em 1992, ou ainda nos mais recentes *O ano X. Lisboa 1936* (2010) e *O ano XX. Lisboa 1946* (2012), têm o mesmo subtítulo, “Estudo de Factos Socioculturais”. Quase todas as introduções que fez aos seus livros se referem ao seu trabalho de história da arte enquanto tal, ou enquanto estudo dos “factos da civilização”⁷⁵. Esta designação é tirada directamente da Sociologie des Objets de Civilisation de Pierre Francastel, que é a base de um bem conhecido livro do autor francês, *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX*, no qual afirma que a arte é tanto um objecto de civilização quanto a tecnologia, e que ambas estão interligadas⁷⁶. França escreve, seguindo Francastel, que “um facto cultural *reflecte* valores sociais e, ao mesmo tempo, *propõe* valores à sociedade”⁷⁷. Em textos posteriores, faculta uma designação adicional, “facto artístico”, referindo-se sempre à sua dupla função: reflectir e propor⁷⁸. Para França, a função proponente é aquilo que torna a arte um factor civilizador. Embora a abordagem de França estivesse inscrita no campo da sociologia da arte, o autor mantinha que o “facto artístico” é uma totalidade, com autonomia plena. Cabe ao especialista, o historiador/sociólogo (e o crítico) da arte, trazer esse facto artístico intacto na sua unidade, e identificar o modo como ele funciona e como age na sociedade: “Um objecto de

civilização vive as suas conjunturas: a sociologia dos objectos de civilização revela-as”⁷⁹.

A educação de França com Francastel confirmou e alimentou a narrativa do atraso, baseada no contraste entre a civilização e o “primitivo”, ou “subdesenvolvido”, que estava bem estabelecida na tradição intelectual portuguesa. Conforme vimos em Antero de Quental, os intelectuais preocupavam-se tanto a incapacidade de ser civilizado, como com os regimes autoritários que tinham contribuído para a decadência e para a progressiva perda de qualidades civilizadoras (europeias). Adoptar esta posição significava que França estava a lutar e a assumir uma posição opositora ao regime fascista português do qual era testemunha e vítima, partilhando-a aliás com António Sérgio, seu contemporâneo, apesar de uma geração mais velha, e tal como Quental estivera contra o absolutismo. No entanto, França, como tantos outros, manteve a *ordem do discurso*⁸⁰ que prevalecia e que assumia uma posição histórica privilegiada para a Europa, sinónimo de civilização. Além disso, a *arte europeia* era vista como sinónimo de civilização, uma ideia comum, vastamente partilhada tanto na opinião popular como na prática da história da arte — podemos recordar, a título de exemplo, o programa de Kenneth Clark na BBC, exibido em 1969, precisamente com o título ‘*Civilização*’.

O que é que significava ser civilizado? Significava ser europeu, significava não ser deixado na periferia⁸¹. E, se a arte tinha uma autonomia plena e, ao mesmo tempo, uma função civilizadora, não tinha conseguido incluir Portugal entre os civilizados. O conceito de arte como factor civilizador e como uma totalidade autónoma permite atribuir a culpa

⁶⁹ J.-A. França, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, 1991 [1974], pp. 480-481.

⁷⁰ J.-A. França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa, 1972 [1963].

⁷¹ As primeiras exposições de abstracções foram realizadas por Fernando Lanhas, Nadir Afonso e outros, no Porto, em 1943-44. A. Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Biblioteca Breve, 1982. Ver também o livro escrito no duplo papel de crítico e historiador da arte, J.-A. França, *Pintura Abstracta Portuguesa em 1960*, Lisboa, 1960.

⁷² França, *O Romantismo em Portugal*, vol. 6, pp. 1355-1359.

⁷³ E que começara antes, em 1780 (o que corresponde à reconstrução de Lisboa depois do terramoto). Ver J.-A. França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, 1990 [1967], p. 14.

⁷⁴ O mesmo ocorre noutras obras com conceitos como *modernidade e iluminismo*. O *iluminismo* é identificado, em Portugal, como tendo lugar durante a governação do Marquês de Pombal e correspondendo a uma absorção empírica de ideias que tinham estado “no ar durante muito tempo”. J.-A. França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, 1966 [1965], p. 305.

⁷⁵ Nomeadamente nos livros referidos e, por exemplo, em França, *A Arte em Portugal no Século XX*, p. 8.

⁷⁶ P. Francastel, *Art and Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, MIT Press, 2000 [1956], p. 151. O livro foi traduzido em português em 1983, publicado pela Livros do Brasil.

⁷⁷ França, *O Romantismo em Portugal*, p. 13.

⁷⁸ J.-A. França, “Verdade Prática e Verdades Práticas” (1963) e “Sobre História (Sociológica) da Arte” (1979/81), in: idem, *(In)definições de Cultura*, p. 144 e 116.

⁷⁹ J.-A. França, “O ‘facto artístico’ na sociologia da arte” (1987), *ibidem*, p. 105.

⁸⁰ Uso o termo de Michel Foucault para o conjunto de regras invisíveis que determinam as palavras, os pensamentos e as acções de uma pessoa e das quais raramente se tem consciência. M. Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Edições 70, 1998 [1966].

⁸¹ Foteini Vlachou analisou extensamente o conceito de periferia, enquanto unidade temporal e não apenas espacial, e o modo como ele implica a avaliação de atraso relativamente àqueles países que não são considerados o centro, em “Why Spatial? Time and the periphery”, *Visual Resources*, 2016, 32(1-2), pp. 9-24 (DOI: 10.1080/01973762.2016.1132500), incluído em *The Disappointed Writer. Selected Essays*, Lisboa, 2019.

à arte, independentemente de factos externos, por não civilizar, ou seja, a arte portuguesa seria responsável pelo seu próprio atraso (e pelo atraso da sociedade) — teria uma incapacidade inerente para se afirmar dentro dos parâmetros europeus. Isto significa que esta história da arte que se apresenta “sociológica” entende essa “sociologia” como sendo a averiguação do impacto que a arte tem na sociedade e não a consideração dos contextos políticos, económicos e sociais na produção, circulação e recepção das obras de arte.

É segundo esta concepção da história da arte que França defende a abstracção, juntando a sua voz à narrativa dominante, como tantos outros, quer artistas quer historiadores da arte. Em França, depois da Segunda Guerra Mundial, e em rivalidade com os EUA, foi também a arte abstracta a ser elevada à posição de arte moderna absoluta. Em 1973, uma edição em três volumes defendia a propriedade francesa da arte abstracta, argumentando que o peso da capital francesa na arte ocidental lhe conferia um estatuto especial e afirmando que a abstracção era dominante em Paris desde 1945⁸². É este partido francês que França toma, adoptando a designação de “abstracção lírica”⁸³ para promover os artistas abstractos portugueses. Esse termo foi cunhado para concorrer com o norte-americano “expressionismo abstracto”, e para reclamar a precedência de Paris na abstracção. Ao promover o abstraccionismo em Portugal, França alinhou, finalmente, Portugal com a civilização europeia. Por outras palavras, o habitual diagnóstico de atraso relativamente a um país europeu periférico está alinhado com a narrativa hegemónica que hierarquiza continentes e países em relações de poder, que são, simultaneamente, produtoras e produtos dessa narrativa hegemónica.

Esta ideia sedimentada prevaleceu depois da Revolução dos Cravos, em 1974; de facto, José-Augusto França produz uma grande quantidade de trabalho depois da revolução e tornou-se entretanto director da mais importante revista de arte, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, *Colóquio Artes* (1971-1996). É também depois da revolução que a sua história da arte se institucionaliza, com a criação do Departamento de História da Arte da Universidade Nova

de Lisboa, em 1974. Em geral, os livros de história da arte escritos por historiadores da arte mais novos, dedicados aos séculos XIX e XX (e até a antes), dividiram, tal como França, a cronologia em décadas e os artistas em gerações⁸⁴ sucedendo-se umas às outras numa progressão linear e sempre com um atraso fatal e inevitável, excepto em celebrados e pontuais casos de sucesso⁸⁵. Embora surgissem alguns trabalhos novos, a metodologia de França, ainda assim, permaneceu uma referência vital para os historiadores da arte, e as suas cronologias, os seus conceitos históricos, gráficos imaginários e extensos inventários de factos nunca foram plenamente questionados, sendo usados como fontes para a escrita de história da arte posterior. Como escreveu Paulo Varela Gomes em 2009: “[...] quarenta anos depois de 1967, evoluímos muito pouco em matéria de conhecimento e da problematização dos temas [...] aos quais J.-A. França dedicou o primeiro volume da sua *A Arte em Portugal do século XIX*. Tudo o que foi escrito desde então não é muito mais do que a substituição de algumas peças do puzzle que J.-A. França desenhou e a criação de uma ou outra peça nova”⁸⁶.

Não obstante, foram testadas outras maneiras de escrever a história da arte portuguesa, como o trabalho de Paulo Varela Gomes, que tentou não usar categorias e conceitos oriundos da narrativa hegemónica que considerava inadequada aos assuntos portugueses, ou o de Foteini Vlachou, que prestou uma atenção meticulosa às condições sociais, económicas e políticas para a produção de arte em Portugal nos séculos XVIII e XIX, observando, por exemplo, que o investimento em artes e ofícios decorativos era muito mais significativo do que na educação académica, e compreendendo, pois, as razões institucionais e políticas para não investir numa melhor educação artística em pintura e escultura⁸⁷. Posso acrescentar que esta situação fez com que vários artistas vanguardistas e modernistas

⁸² M. Seuphor, M. Ragon, *L'Art abstrait, 1939-1970*, Paris 1973.

⁸³ “Abstracção lírica” foi usado em 1947 por Jean Marchand e Georges Mathieu para a exposição *L'Imaginaire* na Galerie du Luxembourg, em Paris. Ver D. Vallier, *A Arte Abstracta*, Lisboa, 1980, p. 279.

⁸⁴ Quanto ao conceito de geração em *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, de França, ver A. R. Salgueiro, “*A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*.” José-Augusto França e a perspectiva Sociológica, Lisboa, 2012, p. 62-63 e 82 e ss.

⁸⁵ Ver R. M. Gonçalves, *História da Arte em Portugal*, vol. 13: *Pioneiros da Modernidade*, Lisboa, 1988; B.P. de Almeida, *Pintura Portuguesa do Século XX*, Porto, 1994 (este livro teve uma edição aumentada em 2017: *Arte Portuguesa no Século XX*, Porto); P. Pereira (ed.), *História da Arte Portuguesa*, vol. 3, Lisboa, 1995; D. Rodrigues (ed.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol. 18: *O modernismo I* (J. Pinharanda) e vol. 19: *O modernismo II* (B. P. de Almeida), Vila Nova de Gaia, 2009.

⁸⁶ P. V. Gomes, *Arte Portuguesa*, ed. D. Rodrigues, vol. 14: *Expressões do Neo-Clássico*, Vila Nova de Gaia 2009, pp. 18-19.

⁸⁷ Gomes, *Expressões do Neo-Clássico*; F. Vlachou, *The Disappointed Writer. Selected Essays*, Lisboa, 2019.

do início do século XX fossem autodidactas. Existem também vários trabalhos académicos, artigos e teses que contribuem para outra maneira de fazer história da arte, mas a história da arte dominante continua a ser eurocêntrica.

CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

É significativo que descobramos Francastel a escrever sobre a superioridade da raça europeia (branca): “Sou levado a crer que o progresso ininterrupto do homem branco — e só dele — ao longo de milhares de anos explica o seu predomínio *de facto* sobre o planeta, um privilégio que obteve em virtude não de uma predestinação racial mas de conquistas históricas e sociais. Só as sociedades ocidentais provaram ser adaptáveis [...] Toda a história do homem ensina que as únicas sociedades grandiosas são aquelas nas quais a adaptação ocorre não através da acomodação empírica a condições externas, mas através de um bem pensado domínio dos materiais. A grandiosidade da raça Europeia reside no facto de, uma vez mais, ter assumido o poder, nos últimos dois séculos, [...] sobre todos os valores colectivos, de que a arte é, indubitavelmente, uma forma de expressão [...]”⁸⁸

Francastel justifica o seu ponto de vista eurocêntrico argumentando que a Europa é o lar de extraordinárias capacidades tecnológicas e artísticas que tornaram o continente mais *adaptável*, associando, portanto, essas capacidades à aptidão para construir uma civilização superior ou, para usar termos evolucionistas, uma civilização que conquista o seu lugar ofuscando as outras. Como escreveu Samir Amin, o eurocentrismo baseia-se no preconceito e na ideia da Europa como modelo universal superior, que se crê ter sido imposto pela “força das circunstâncias” e pela evolução natural. Isso baseia-se na atribuição de “características mais ou menos permanentes a um povo ou grupo de povos”, a qual “decorre de tirar conclusões a partir de pormenores isolados”, considerando-as válidas para “justificar a sua condição e a sua evolução”⁸⁹. Esta tem sido a plataforma de entendimento para a construção moderna da identidade europeia — especialmente depois do Iluminismo — e para a construção de identidades

no seio da Europa, elegendo modelos de que os outros países se podem aproximar ou não conseguir imitar, sendo “menos europeus” do que outros. Esta construção é ideológica e tem sustentado o poder económico e político, no que a arte e a cultura têm desempenhado o seu papel.

A história da arte tem contribuído para esta ideologia eurocêntrica: como se sabe, ela nasceu, enquanto disciplina científica, de uma posição eurocêntrica que mitificava a Antiguidade (Grécia) como berço da cultura. No século seguinte, *The Civilisation of the Renaissance in Italy* (1860), de Jacob Burckhardt, com o seu minucioso exame de todos os aspectos da cultura, incorporando a arte no seu contexto cultural, político, económico e religioso, ajudou a estabelecer a equivalência entre arte e civilização, considerando-as mutuamente interdependentes⁹⁰. O supremo exemplo de civilização e, por conseguinte, de arte, era a Itália renascentista. Para Francastel e para o seu aluno José-Augusto França, seria a França moderna (ou, mais precisamente, Paris). Resumindo, a historiografia da arte toma a superioridade europeia como certa, da Renascença em diante.

No seu famoso livro *Provincializing Europe. Post-colonial thought and historical difference*, Dipesh Chakrabarty menciona o modo como a narrativa imperial, produzida quer pelo governo colonial ou sob as suas ordens, quer pelos nacionalistas indianos, tinha “tendência para interpretar a história indiana em termos de uma carência, de uma ausência, ou de uma incompletude que se traduzia em ‘inadequação’” e o modo como essa narrativa era a “pedra angular da ideologia imperial”⁹¹. Isto significa que os indianos, enquanto sujeitos históricos, tinham sempre uma posição subalterna e eram sempre (auto-)vistos como atrasados face à civilização (europeia). Ser moderno era, diz Chakrabarty, ser europeu, por certo de uma Europa ficcionada, uma miragem que, ainda assim, sustentava as relações de poder entre os países e determinava o padrão a almejar, mas que, na verdade, nunca podia

⁸⁸ Francastel, *Art and Technology...*, pp. 134-135. Numa introdução bastante severa à edição da MIT Press de *Arte e Técnica* de Francastel, Yve-Alain Boris escreve: “a seriedade do livro de Francastel fica gravemente manchada pelo seu chauvinismo inveterado”, p. 9; acrescentado que ele diz que “resumidamente, a Europa inventou tudo”, p. 10.

⁸⁹ S. Amin, “The construction of eurocentric culture,” in: *Eurocentrism. Modernity, Religion, and Democracy. A Critique of Eurocentrism and Culturalism*, New York, 2009 [1988] (edição em ebook).

⁹⁰ O entendimento da arte como sendo sempre interdependente dos factos sociais, políticos, económicos, religiosos e culturais foi uma abordagem crítica e inovadora que conduziu à emergência do campo da história cultural.

⁹¹ D. Chakrabarty, “Historicism as a transition narrative” in: *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton University Press, 2008 [2000], p. 32.

ser alcançado⁹². A história indiana tornou-se uma variante da narrativa hegemónica europeia, na qual a Europa era, portanto, soberana e modelo de modernidade⁹³.

Quando Francastel escreve acerca da superioridade ocidental, está a expressar a maneira de pensar imperialista, que tinha sido um importante factor de consolidação da disciplina de história da arte. A história da arte de J.-A. França, pretendendo ser uma narrativa hegemónica e parte da narrativa hegemónica ocidental, adoptou uma posição subalterna que, quando ultrapassada, poderia ser celebrada, dado que isso significaria que a Europa marginal estava a recuperar o atraso face ao centro, a Europa civilizada. O *atraso* de J.-A. França tem também um papel na identificação do antigo, necessário ao processo de escrever história moderna (modernista). Ele precisa de algo antigo para contrastar com a inovação (e o progresso), sendo a novidade medida de acordo com o modelo parisiense. Trata-se também de uma tarefa intelectual que o inclui na tradição nacional da autocrítica promovida pelos *estrangeirados* (e que faz com que ele olhe para os historiadores do passado de acordo com a sua própria postura historiográfica), dado que, ao reconhecê-lo, pensava estar a contribuir para a superação do atraso.

Não obstante, a posição subalterna que ele assume para a arte portuguesa (tal como muitos depois dele) e o desejo de suplantá-la só reforçam o eurocentrismo e a narrativa hegemónica eurocêntrica. Isto contribui para a maneira de pensar prevalecente, imperial e europeia, que se baseia na rivalidade e em hierarquias entre vencedores e derrotados. Embora a análise de Chakrabarty seja útil para compreendermos as hierarquias estabelecidas, que determinavam quem conseguia ser moderno e quem não conseguia e que estabeleciam os requisitos para alcançar a modernidade, ela não pode, simplesmente, ser encarada como um paralelo para a situação da história da arte portuguesa. Na verdade, a posição portuguesa dos autores, historiadores, escritores e filósofos citados até agora baseava-se na fé nas raízes europeias de Portugal e no imperativo de evitar ser tratado ou percebido como um Império trata e percebe as suas colónias. A ambição era a de Portugal

ser percebido como uma nação europeia, com os seus privilégios na narrativa da modernidade.

Se se considerar que “o conhecimento é produzido sob circunstâncias políticas obscuramente organizadas”⁹⁴, então, ter-se-á de concluir que o cânone da história da arte portuguesa foi moldado pela cena internacional europeia e pela ambição portuguesa de fazer parte da sua imagem fabricada de modernidade. Será preciso ter em consideração o modo como o cânone foi moldado à imagem dessa modernidade, que restringe a sua definição a uma experiência que só é valorizada se for semelhante à dos “centros da civilização”. Ser capaz de determinar essa similitude ou o falhanço em alcançá-la, e o conseqüente diagnóstico de, em última análise, não se ser suficientemente “civilizado”, era o papel que conferia estatuto europeu ao historiador da arte. A avaliação de civilização ou barbárie pelo historiador da arte colocá-lo-ia, ainda que não o seu país, no centro.

É possível haver uma história da arte europeia não eurocêntrica? Chakrabarty observou que todos fazemos história europeia, mesmo com arquivos não-europeus — parece não haver meio de fugir a isso. Todavia, assume o projecto de “provincializar a ‘Europa’, a Europa que o imperialismo moderno e o nacionalismo (do terceiro mundo) têm, através da sua empresa colaborativa e da violência, tornado universal”⁹⁵. Esse projecto implicava tanto reconhecer o pensamento europeu como indispensável quanto a sua inadequação, virando o bico ao prego, isto é, não é a Índia que está em falta e é inadequada, é o modelo europeu que não é adequado à Índia: “sim, o pensamento europeu faz parte da vida de todos depois do domínio colonial e por isso é indispensável, mas também é inadequado, porque os colonizados chegaram a estas ideias a partir de outras vivências, outras maneiras

⁹² *Orientalismo* de Edward Said foi, claro, uma obra fulcral que analisou o modo como a produção de conhecimento sobre do oriente no ocidente era, simultaneamente, um reflexo e um instrumento para a manutenção de uma relação de poder soberano/subalterno entre ambos. “O orientalismo é um estilo ocidental para dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente. [...] [É um discurso através do] qual a cultura europeia foi capaz de administrar — e até de produzir — o Oriente, de um ponto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginário durante o período pós-iluminista”. E. W. Said, “Introdução, I” in: idem, *Orientalismo*, Lisboa, 2004 [1978], p. 3. Acrescenta que criar o “Oriente” foi uma maneira de o ocidente (europeu) se definir a si próprio e à sua posição soberana em relação a um atraso oriental, de tal modo que “a ideia europeia do oriente” era a única ideia legítima do oriente: “[...] o imperialismo político domina todo um campo de estudo, imaginação e instituições académicas, de tal modo que é intelectual e historicamente impossível evitá-lo”. Em “Introdução, III” *ibidem*, p. 15.

⁹³ Ver D. Chakrabarty, “Postcoloniality and the Artifice of History” in: idem, *Provincializing Europe...* Dipesh Chakrabarty autocritica o projecto pós-colonial de Estudos Subalternos, de que foi um dos fundadores, que também assumiu essa narrativa, e propõe que interpretemos a ideia de “carência” de uma maneira diferente, substituindo-a na narrativa hegemónica por “plenitude” e “criatividade”, o que permitiria múltiplas narrativas de múltiplas experiências de modernidade. Ver “To read ‘lack’ otherwise,” *ibidem*, p. 34 e ss.

⁹⁴ E. W. Said, “Introduction, III” in: idem, p. 11.

⁹⁵ Chakrabarty, “History and difference in Indian modernity” in: *Provincializing Europe...*, p. 42.

de compreender a vida, outros modos de ser e estar que não se extinguíram (na Índia) e por isso havia sempre problemas de tradução”⁹⁶. Verificar a inadequação do que se apresenta como universal é expor a sua dimensão não-universal. Se se verifica a inadequação dos modelos e conceitos ocidentais tidos como universais, e por isso definidores do cânone, para a periferia, ou para a ex-colônia, como fez Chakrabarty, então, acrescento, pode também interrogar-se a sua adequação ao próprio “centro” de onde emergem e que colocam em posição soberana, a partir da qual se determina o que é subalterno. Os “problemas de tradução” são inerentes ao processo historiográfico.

Boaventura de Sousa Santos propôs o exercício do pensamento abissal para alcançar as realidades fora da produção de conhecimento eurocêntrica: “Aquilo que não pode ser dito, ou dito de maneira profunda, numa língua ou numa cultura pode ser dito, e dito de maneira profunda, noutra língua ou cultura. Reconhecer outros tipos de conhecimento e outros parceiros de conversa, para outros tipos de conversas, abre o campo para infinitas trocas discursivas e não-discursivas com codificações e horizontalidades incomensuráveis”⁹⁷ – por outras palavras, este exercício assume a intraduzibilidade como campo de trabalho.

Uma ressonância desta reflexão pode ser encontrada na história da arte horizontal de Piotr Piotrowski. Piotrowski sublinha a importância do local a partir do qual o historiador escreve: “Devido à ideologia do universalismo da arte moderna, o historiador do centro, muitas vezes de maneira bastante inconsciente, tende a ignorar a relevância do lugar, tornando-se, assim, um instrumento de colonização”⁹⁸ e, acrescentarei, o historiador da periferia que coloca os objectos da sua investigação numa relação de atraso face ao centro também se torna nesse tipo de instrumento.

Walter Benjamin escreveu famosamente que “não há documento de cultura que não seja também um documento de barbárie”⁹⁹. *Civilização* e *barbárie* são termos que têm sido historicamente opostos, e têm desempenhado um papel fundamental na narração modernista da modernidade. O

desafio é o de não os encarmos como opostos, dado que são conceitos fabricados, interrelacionados e intermutáveis. Reconhecer isto é, porventura, uma tarefa para a história da arte da periferia hoje, que traz consigo a necessidade de lidar com o arquétipo do atraso e com as suas implicações eurocêntricas, incluindo o seu rasto imperialista.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE, Valentim, “O processo de independência do Brasil” and “Nação e Império” in *História da Expansão Portuguesa* (ed. Francisco Bethencourt and Kirti Chaudhuri), vol. 4 – *Do Brasil para África*, Lisboa: Circulo de Leitores, 1998
- ALMEIDA, Onésimo T., “Antero de Quental on the Causes of the Decline of the Iberian Peoples: A Revisitation” in *Mediterranean Studies* Vol. 1, Iberia & the Mediterranean, 1989
- AMIN, Samir, *Eurocentrism. Modernity, Religion, and Democracy. A Critique of Eurocentrism and Culturalism*, N. York: Monthly Review Press, 2009 [1988]
- ANTÓNIO Sérgio, “O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal” in *Ensaio II*, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1972 (2ª edição)
- ANDERSON, Perry, “The European Coup” in *London Review of Books*, 17 Dezembro 2020
- BEISER, Frederick, *The German Historicist Tradition*, Oxford University Press, 2011
- BENJAMIN, Walter, “Sobre o conceito de história” [1940] in *O Anjo da História* (trad. João Barrento), Lisboa: Assírio&Alvim, 2008
- CARNEIRO, Ana; SIMÕES, Ana and DIOGO, M. Paula, “Enlightenment Science in Portugal: The *Estrangeirados* and Their Communication Networks” in *Social Studies of Science*, Vol. 30, No. 4 (Aug., 2000)
- CHAKRABARTY, Dipesh, *Provincializing Europe. Post-colonial thought and historical difference*, Princeton University Press, 2008 [2000]
- CONSTANTINI, Dino, *Mission Civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris: ed. La Découverte, 2008
- CURTO, Diogo Ramada, “Preface” in Miguel B. Jerónimo, *Livros Brancos, Almas Negras. A «missão civilizadora» do colonialismo português 1870-1930*, Lisboa: ICS, 2009
- EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredrick; SAID, Edward, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minniapolis/London: The University of Minnesota Press, 1990
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas* (trad. António Ramos Rosa), Lisboa: Edições 70, 1967 [1966]
- FRANÇA, José-Augusto, “Verdade Prática e Verdades Práticas” [1963]; “Sobre História (Sociológica) da Arte” [1979/81], “O ‘facto artístico’ na sociologia da arte” [1987] in *(In)definições de Cultura*, Lisboa: Editorial Presença, 1997
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa: Livros Horizonte, 1972 [1963]
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa: Bertrand, 1990 [1967]
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa: Bertrand, 1991 [1974]

⁹⁶ J. Neves, M. Cardão, “‘Provincializing History’. A conversation with Dipesh Chakrabarty on the 20th Anniversary of *Provincializing Europe*”, *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, nº 11, 2020, p. 28.

⁹⁷ B. Sousa Santos, “Manifesto for Intellectual-Activists” in: *idem, Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*, Routledge, 2014 (edição em ebook).

⁹⁸ P. Piotrowski, “Toward a Horizontal Art History of the European Avant-Garde,” in: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, ed. S. Bru et al., New York, 2009, p. 55.

⁹⁹ W. Benjamin, “Sobre o conceito de história” [1940], in: *O Anjo da História*, Lisboa, 2008, p. 12.

- FRANÇA, José-Augusto, *As Conferências do Casino no Parlamento*, Lisboa: Livros Horizonte, 1973
- FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa: Bertrand, 1966 [1965]
- FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 6 vol., Lisboa: Livros Horizonte, 1974 [1969]
- FRANÇA, José-Augusto, *O ano X. Lisboa 1936*, Lisboa: Presença, 2010
- FRANÇA, José-Augusto, *O ano XX. Lisboa 1946*, Lisboa: INCM, 2012
- FRANÇA, José-Augusto, *Pintura Abstracta Portuguesa em 1960*, Lisboa: Artis, 1960
- FRANCASTEL, Pierre, *Art and Technology in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, MIT Press, 2000 [1956]
- GOMES, Paulo Varela, "Cyrillo Volkmar Machado e a História da Arte em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX", in: *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*, Lisboa: Caminho, 1988
- GONÇALVES, António Manuel, *Historiografia de Arte em Portugal*, Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra vol. XXV, 1960.
- GONÇALVES, Rui Mário, *História da Arte em Portugal*, vol. 13: *Pioneiros da Modernidade*, Lisboa: ed. Alfa, 1988
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira, "The 'Civilisation Guild': Race and Labour in the Third Portuguese Empire, c. 1870-1930" in *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world* (ed. F. Bethencourt and A. J. Pearce), New York: Oxford University Press, 2012
- JERÓNIMO, Miguel Bandeira, *Livros Brancos, Almas Negras. A «missão civilizadora» do colonialismo português 1870-1930*, Lisboa: ICS, 2009
- LOURENÇO, Eduardo, "Os Círculos dos Delaunay ou o Estatuto da nossa Pintura" in *O Espelho Imaginário. Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996 [1971]
- NEVES, José; CARDÃO, Marcos, "'Provincializing History'. A conversation with Dipesh Chakrabarty on the 20th Anniversary of *Provincializing Europe*", *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, nº 11, IHC-NOVA FCSH, 2020
- OSBORNE, Peter, "Historicism as bad modernity" in *The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde*, London: Verso, 1995
- PEREIRA, Paulo (ed.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III. Lisbon: Circulo de Leitores, 1995
- 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* (ed. Sascha Bru et al.), N. York: De Gruyter, 2009
- PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Biblioteca Breve, 1982
- QUENTAL, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* (1871), Lisboa: Ulmeiro (s/d)
- RODRIGUES, Dalila (ed.), *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, Vol. 14 - *Expressões do Neo-Clássico* (Paulo Varela Gomes); vol. 18: *O modernismo I* (João Pinharanda); vol. 19, *O modernismo II* (Bernardo Pinto de Almeida) Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009
- ROSAS, Fernando, *Salazar e os fascismos*, Lisboa: Tinta da China, 2019
- ROSMANINHO, Nuno, "Estratégia e Metodologia na Historiografia Artística Portuguesa (1846-1935)" in *Revista da Universidade de Aveiro. Letras* 14, 1997
- SAID, Edward, *Orientalismo*, Lisboa: Cotovia, 2004 (1978)
- SALGUEIRO, Ana Rita, "A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)". *José-Augusto França e a perspectiva Sociológica*. Lisbon, NOVA FCSH. Dissertação de mestrado, 2012
- SANTOS, Boaventura Sousa, *Epistemologies of the South: Justice against Epistemic*, Routledge, 2014
- SARAIVA, José Cabrita, interview to José-Augusto França, *Sol*, Lisboa, Maio 2016
- SEUPHOR, Michel; RAGON, Michel, *L'Art abstrait, 1939-1970*, Paris: Maeght éditeur, 1973
- VLACHOU, Fotini, *The Disappointed Writer. Selected Essays*, Lisboa: Edições do Saguão, 2019