



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS DE PARIS (1855-1900). CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO



JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

CRIMIC – UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS,
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÔNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

RESUMO Iniciado em 1855, o concurso de Belas-artes das Exposições Universais de Paris permitiria que, pela primeira vez na história da arte se concentrasse, no mesmo local e período, uma parte substancial da produção artística ocidental contemporânea. As belas-artes portuguesas apresentaram-se, enquanto selecção nacional, por quatro vezes neste certâmen internacional (1855, 1867, 1878, 1900), tendo participado nele os maiores pintores e escultores portugueses da segunda metade de oitocentos. A historiografia portuguesa revelaria pouco interesse por estas participações, caindo no erro de uma análise superficial que, baseando-se na crítica francesa da época e no escasso número de medalhas recebidas, delinearía uma visão muito negativa sobre estas presenças. O presente artigo pretende problematizar de que modo a organização deste grandioso evento (definição final das selecções nacionais; espaço e número de participantes atribuídos a cada país) prefigurava um jogo viciado de interesses geopolíticos, que tinha como principal objectivo a imposição centralista do modelo artístico e imaginário francês perante a aceitação conivente de nações ditas periféricas como Portugal.

PALAVRAS-CHAVE Exposições Universais de Paris (1855-1900), Belas-artes portuguesas, Romantismo, Imaginário nacional, Geopolítica artística

ABSTRACT The fine-arts competition of the Paris Universal Exposition debuted in 1855 and, for the first time in history, made possible at the same period and space the concentration of a substantial part of contemporary occidental artistic productions. The Portuguese Fine-Arts were present on four occasions in this international *certamen* (1855, 1867, 1878, 1900) and included the participation of the greatest national painters and sculptors of the second half of the century. Portuguese historiography would fail to shown any interest in these participations, mistakenly making a superficial analysis based only on the French critique of the time and on the few medals that were awarded, thus forming a very negative impression. The present article intends to problematize in what way the organization of this great event (the final selection; space and number of participants assigned to each country) foreshadowed a vicious game of geopolitical interest that aimed to impose the centralist artistic model and French imaginary on the so-called peripheral nations such as Portugal.

KEYWORDS Paris Universal Exhibitions (1855-1900), Portuguese Fine Arts, Romanticism, National Imaginary, Art and Geopolitics



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

"Considerando que um dos meios mais eficazes de contribuir para o progresso das artes é uma Exposição Universal, um concurso entre todos os artistas do mundo, colocando em vista tantas obras diversas, deverá ser um poderoso motivo de emulação e uma fonte de comparações fecundas." (Bonaparte 1856, 1)¹

As ambiciosas palavras acima transcritas fazem parte do decreto imperial de 22 de Junho de 1853, no qual imperador francês Napoleão III assume a vontade política de alargar o âmbito das Exposições Universais às belas-
artes². Era o ponto de partida para a futura Secção de Belas-arts da Exposição Universal de Paris de 1855, permitindo que pela primeira vez na história da arte se concentre, no mesmo local e período, uma parte significativa da produção artística ocidental contemporânea.

Com lugar no Palais des Beaux-arts da Avenue Montaigne, a secção de Belas-arts da Exposição Universal de 1855 seguia um modelo organizativo semelhante à dos restantes departamentos do evento. O concurso era dividido por selecções nacionais, constituídas por diferentes expositores, podendo cada um destes ser premiado individualmente³. A venda directa dos produtos estava proibida durante o certâmen. Este modelo expositivo seria repetido com sucesso nas quatro exposições universais parisienses que se seguiram (1867, 1878, 1889, 1900), com mudanças pontuais das regras e categorias de participação.

Por detrás desta lógica relativamente simples e equitativa de exposição, havia uma complexa organização legislativa, que configurava uma luta desigual de poderes entre os diversos actores participantes na mesma (comissão central francesa; comissão nacional; expositores; crítica), prefigurando em última instância

1 Tradução do autor a partir do original francês.

2 Primeiro evento do género, a Exposição Universal de Londres de 1851 destinava-se apenas a produtos agrícolas e industriais.

3 Os prémios eram atribuídos individualmente a cada artista pela totalidade da obra exposta, respeitando ascendentemente a seguinte ordem de mérito: Menção; Bronze; Prata; Ouro; *Grand Prix*. [Tabela 1]



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

uma latente batalha geopolítica entre os diferentes modelos culturais e artísticos nacionais.

À comissão central da exposição, maioritariamente francesa, estava destinado o poder quase totalitário de definir o número de júris de cada país⁴, assim como a distribuição do espaço de exposição e a atribuição de recompensas aos participantes. Ignorada durante imenso tempo pela historiografia de arte, a distribuição espacial da Secção de Belas-artes das Exposições Universais de Paris era totalmente desigual, quer em área, quer em qualidade do espaço. A países assumidos como política e culturalmente periféricos eram atribuídos espaços muito pequenos, pouco visíveis ou escondidos, normalmente à entrada ou à saída do pavilhão. Pelo contrário, às grandes potências (França, Inglaterra, Alemanha⁵) estava destinada uma área central e grandiosa, fazendo corresponder ao mapa da exposição a ideia de uma geopolítica cultural europeia contemporânea, centralizada no modelo artístico francês.

Apesar de muito limitadas de poderes, as comissões nacionais⁶ tinham a responsabilidade pioneira de olhar criteriosamente para a sua produção artística contemporânea⁷ e estabelecer um modelo de representação artística nacional. Esta auto-análise, que se focalizaria num primeiro tempo na selecção dos melhores artistas e das melhores obras a concurso⁸, tinha como objectivo final a constituição de um grupo de imagens que, de forma coerente e marcante, projectasse

4 Antecipadamente, a cada nação era atribuído arbitrariamente pela comissão francesa um número limitado de júris, que teriam o poder de definir a selecção nacional de cada secção. Exceptuando o caso de França, Alemanha e Inglaterra, o número de júris era proporcionalmente muito inferior ao número de secções. Deste modo, se apenas fossem atribuídos dois destes votos a um país, a respectiva comissão nacional teria apenas liberdade de selecção em duas secções à sua escolha, por exemplo "Produtos Agrícolas" e "Belas-artes". As selecções nacionais das restantes secções que não tivessem júri nacional atribuído seriam enviadas para Paris, e definidas em última instância pela comissão francesa.

5 A Alemanha só passou a participar como estado unificado a partir de 1878. Em 1855 e 1867, os diferentes estados germânicos participaram isoladamente, com natural destaque para a Prússia.

6 As comissões nacionais eram designadas pelos respectivos Governos. No caso da secção artística esta comissão era geralmente composta por professores das Escola de Belas-artes e/ou figuras ilustres da cultura nacional.

7 Na Exposição de 1855 eram aceites obras a partir de 1836 (Diário do Governo 1854, 109). Nas restantes Exposições eram aceites produções realizadas a partir da data de fecho da anterior edição. Por exemplo em 1867 eram aceites obras de após 1855.

8 O concurso de selecção nacional era realizado uns meses antes da Exposição, sendo dada a iniciativa de apresentação das obras ao próprio artista (Diário do Governo 1854, 109).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

o carácter excepcional de determinado imaginário nacional. Por conseguinte, as Exposições Universais parisienses (1855-1900) constituíram um fenómeno chave e marcante, propondo um espaço, supostamente neutro, de projecção internacional das ambições identitárias, artísticas e tecnológicas das nações mais importantes à época.

No plano específico da Secção de Belas-artes, o visitante deste certâmen tinha não só a oportunidade de usufruir de uma selecção artística contemporânea de cada país, como a possibilidade de descobrir, a partir de um conjunto de imagens evocadoras, o carácter identitário de locais e países desconhecidos (Costa 2014, 5).

Por outro lado, as Exposições Universais de Belas-artes parisienses eram, a par do *Salon* francês (anual), o mais ambicionado concurso artístico internacional da segunda metade do século XIX⁹. Para os artistas estrangeiros, expor numa mostra deste género representava uma oportunidade única de diálogo e actualização artística¹⁰, assim como a abertura a um mercado dinâmico e atractivo. A nível nacional, este tipo de presença valorizava imenso a cotação do artista, fazendo prova do seu indubitável valor.

O prestígio da participação era só suplantado pela possível conquista de uma medalha ou de uma apreciação positiva pela crítica francesa, que funcionava como verdadeira balança qualitativa de avaliação das selecções estrangeiras. Na maior parte dos casos, a crítica francesa limitava-se à apreciação dos grandes centros artísticos rivais a Paris (Inglaterra, Alemanha, Itália, Bélgica). Países considerados artisticamente menores ou periféricos eram remetidos ao silêncio da inexistência, ou a curtas linhas de depreciação.

Omitidas da narrativa central do evento, estas nações lutavam, como já vimos, contra a distribuição arbitrariamente desigual do espaço de exposição,

9 Excepcionalmente no certâmen internacional de 1855, o *Salon* e a *Exposition Universelle des Beaux-arts* coincidiram no mesmo período e espaço, numa clara afirmação política da supremacia artística francesa.

10 Era comum entre os países estrangeiros a existência de bolsas de curta duração que permitiam a alguns dos artistas participantes visitarem a Exposição. No caso português menção para a edição de 1867 em que há notícia de oito bolsas entregues, de onde sobressaem os nomes dos pintores Tomás da Anunciação (1818-1879) e José Rodrigues (1828-1887).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

assim como do número de obras aceites. Em 1855, a França, sozinha, expunha 2712 objectos, mais 540 que todas as outras selecções em conjunto. E.U.A. (45), Portugal (32), Dinamarca (9), Peru (5), Turquia (3), México (1) e Java (1), juntos, contavam apenas com 96 obras, confirmando o pouco sentido universalista da exposição parisiense (Du Camp 1855, 426).

Esta visão geograficamente limitada preconizava intencionalmente a ideia errónea de uma similitude artística mundial, partindo do centralismo do modelo francês. Théophile Gautier (1811-1872) afirmará, após visita à Exposição de 1855: “Por debaixo das fictícias linhas azuis, verdes e vermelhas dos mapas de geografia, os países causam grande familiaridade de uma ponta à outra do mundo”¹¹ (Gautier 1855, 2). Camuflando-se dentro do paradigma francês, estas nações, ditas periféricas, seriam branqueadas pela maior parte das construções históricas sobre o tema.

Dentro desta *história dos vencidos*, o caso português apresenta-se como um dos mais paradigmáticos, pois apresenta cada um dos factores de desigualdade anteriormente referidos: ausência de poder de selecção (1867); baixo número de participantes (1855, 1867, 1878); e espaço de exposição exíguo ou escondido (1855, 1867, 1878, 1900). Desconhecendo ou não valorizando estes factores, a historiografia da arte nacional, nos poucos estudos que destinou à temática, fez prevalecer duas visões distintas, ambas marcadas por uma certa superficialidade. Por um lado, José-Augusto França, baseando-se no baixo número de medalhas recebidas pelos artistas nacionais [Tabela 1] e na negativa ou indiferente recepção crítica francesa, sempre transmitiu a ideia de uma presença falhada e sem interesse por parte das selecções nacionais (França 1966, vol.2, 90; 1975, 699). Por outro lado, as monografias dedicadas aos artistas do período perspectivaram a presença destes e uma possível premiação, como sinal indubitável de distinção artística, esquecendo-se que os mesmos foram expostos dentro de uma selecção nacional e não individualmente. Perante este cenário, prefigura-se como urgente uma revisão histórica, que perspetive a participação das belas-artes portu-
gue-



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

sas nas exposições parisienses, enquadrando todos os factores anteriormente referidos, e não caia no erro de uma análise superficial e única dos catálogos de exposições e respectivas recompensas. O estudo que se segue, pretende apenas delinear-se como um ponto de partida para esta revisão histórica.

Portugal participou por quatro vezes neste concurso parisiense (1855, 1867, 1878 e 1900), estando presente a maior parte dos grandes nomes das belas-artes nacionais da segunda metade do século XIX. Das 271 obras expostas durante as quatro edições, mais de metade foram apresentadas em 1900 (168), incomparavelmente o ano mais premiado [Tabela 1].

A 26 de Janeiro de 1854, o governo português nomeia uma comissão responsável por organizar a primeira representação artística nacional fora de portas (Diário do Governo 1854, 109). Curioso retrato do panorama artístico português de meados do século, esta comissão, presidida pelo Conde Farrobo (1801-1869), era constituída por figuras dos dois polos geracionais em conflito: o Academismo de António Manuel Fonseca (1796-1890) e o Romantismo de Tomás da Anunciação (1818-1879).

Após muita polémica¹², a selecção final a que chegou a comissão responsável incluía 26 pinturas e 6 esculturas, numa demonstração clara da força da nova geração que monopolizava na pintura a maior parte dos nomes e das obras presentes. De facto, a geração liderada por Tomás da Anunciação perspectivou esta participação nacional como um momento de afirmação artística interna. Este modelo programático está bem patente em algumas das obras propositadamente

12 Esta comissão, presidida pelo Conde Farrobo (1801-1869) dividia-se em duas facções artísticas distintas e rivais: os académicos e os românticos. A tradição académica, liderada pelo pintor António Manuel Fonseca (1796-1890), contava ainda com os escultores Francisco Assis Rodrigues (1801-1877) e Francisco de Paula Araújo Cerqueira (1805-1855), e o arquitecto José da Costa Sequeira (1800-1877). A geração romântica era constituída pelos restantes membros: os pintores Visconde de Menezes (1820-1878), Francisco Metrass (1825-1861), Tomás da Anunciação (1819-1879) e Joaquim Pedro de Souza (1818-1878). Esta repartição predestinava uma divisão simplista das duas artes maiores pelos respectivos grupos representados: academicismo – escultura; romantismo – pintura. Esta fragmentação só foi evitada na sua totalidade pela polémica levantada por Fonseca. O mestre académico, vendo o seu célebre *Eneias salvando seu pai Anquises* recusado pela Comissão, escreveu uma carta acusando os membros da mesma de “ódio e vingança” (Fonseca 1855, 13) contra a sua figura. Este assunto só foi resolvido pela acção de D. Fernando II (1816-1885) que, para evitar mais discórdias, impôs a aceitação da obra na selecção de belas-artes portuguesa de 1855.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÔNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

destinadas à Exposição, como o célebre *Cinco artistas em Sintra*, de Cristino da Silva (1829-1877) ou o *Cego Rabequista*, de José Rodrigues (1828-1887).

Tabela 1 Quadro estatístico referente à participação das belas-artes portuguesas nas Exposições Universais de Paris (1855-1900)¹³

Edição	Total de obras	Pintura	Escultura	Grand Prix	Ouro	Prata	Bronze	Menção Honrosa
1855	32	26	6	0	0	0	0	0
1867	44	29	15	0	0	0	0	0
1878	27	17	10	0	0	0	1	3
1900	168	130	38	1	2	6	10	7
Total	271	202	69	1	2	6	11	10

Paradoxalmente, por outro lado, esta participação portuguesa passaria quase despercebida em Paris. Numa das paredes do edifício do Palais des Beaux-arts, na entrada à esquerda, encontravam-se as 32 obras que compunham o reduzido contingente português (um dos menos numerosos entre os presentes). Esta localização periférica e mesmo um pouco escondida dificultaria a imposição visual da montra portuguesa que, de costas para a entrada, era esquecida pela maior parte dos visitantes.

A crítica francesa, que praticamente não dedicou uma linha a esta selecção nacional (não se percebe se por desdém ou ignorância), resumiu, de forma breve e destrutiva, "Portugal expôs pouco e tudo mau"¹⁴ (Jouve 1855, 593). A imprensa portuguesa, que não deixou rasto de uma única crítica artística a esta participação, noticiou todavia que as obras portuguesas foram "grosseiramente" recebidas pela comissão francesa, "encaixotando Portugal as artes e a afronta" ([sn] 1855, 2). Sem uma única recompensa [Tabela 1] e sem grandes testemunhos para deixar memória, a participação artística portuguesa na Exposição Universal de 1855 marcou o difícil início da aventura internacional das belas-artes nacionais. Na Exposição de

¹³ Este estudo baseia-se nos dados recolhidos durante a minha dissertação de Mestrado (Costa 2014).

¹⁴ Tradução do autor a partir do original francês.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

1867, como explica o Conde d'Ávila (1806-1881) numa carta¹⁵ dirigida ao *Jornal do Comércio*, Portugal, por opção própria, não teve direito a júri na secção das belas-arts. Sem comissão responsável pela triagem das obras, provavelmente "para evitar as complicações" ([sn] 1867, 1) de 1855, os artistas portugueses enviaram as suas produções directamente para Paris, onde a comissão imperial, responsável pela organização da montra, tratou de proceder a uma selecção final. O híbrido produto final deste imbróglio político respeitava mais uma ideia gaulesa do imaginário luso, do que representava as ambições artísticas do Portugal contemporâneo. A comissão francesa, ignorante ou não do gosto pitoresco nacional pela pintura de costumes, privilegiou uma imagem nacional baseada na força identitária da pintura de história e do retrato. Este ideal de projecção épica da história nacional, mostrando os heróis e os seus feitos, apesar de estar de acordo com uma certa sensibilidade contemporânea de mitificação da história pátria, esquece a vertente popular e artisticamente maioritária do pitoresco. No conjunto das 29 pinturas apresentadas, estavam presentes apenas duas paisagens e cinco cenas de género. Tomás da Anunciação, o líder aclamado da geração romântica, apenas seria representado com uma obra, enquanto Marciano Henriques da Silva (1837-1873) impunha-se como o principal vulto artístico nacional com 5 obras.

Para piorar a situação, esta incaracterística selecção artística portuguesa de escolha francesa apresentava-se num espaço diminuto, próxima às congéneres da Grécia e da Dinamarca. Como em 1855, as belas-arts nacionais não receberam nenhuma recompensa [Tabela 1], levando Gautier, satiricamente, a colocar um ponto de interrogação no lugar destinado à crítica à Exposição Portuguesa (Rezende 1867, 1). Ainda que por razões diferentes, semelhante problema de afirmação identitária nacional teria lugar na montra de 1878. Dentro do edifício prin-

15 A seguinte carta constitui um documento essencial na compreensão do processo organizativo que está por detrás das Exposições Universais Parisienses: "Sabe vossa excelência que não foi o governo português nem a comissão central quem designou o número de jurados que teríamos na exposição. Esta designação reservou-a para si a comissão imperial, como nas anteriores exposições. O júri internacional foi composto de jurados, e a Portugal foi composto o direito de nomear apenas quatro. [...] São 95 as classes de que se compõem os 10 grupos ou galerias da exposição universal, e como já tivemos 4 jurados presentes, com tanta justiça e verdade se diz que o julgamento de belas-arts correu à revelia, como se diria das 91 classes em que também fomos julgados sem o concurso de julgado especial da nossa secção." (Ávila 1867, 1).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

cial, Portugal teve que acomodar as suas obras numa pequena sala dividida com a Grécia, onde com dificuldade se distinguiam os objectos dos dois países. Este facto levou a que muitos visitantes pensassem estar perante uma só participação nacional, o que destruiu de início qualquer intenção consistente de diferenciação identitária por parte dos responsáveis portugueses e gregos. Por resta razão, a maior da parte das críticas francesas dedicadas à representação portuguesa eram comuns à Grécia, resultando uma série de mal-entendidos, ironias e a ideia de uma pobreza artística compartilhada: "Colocámos Portugal na mesma sala que a Grécia, não pela sua vizinhança geográfica, mas para que possam consolar a sua pobreza entre eles"¹⁶ (Énault 1878, 104).

Tal como em 1867, era o Marquês de Sousa Holstein que presidia à selecção artística portuguesa. Nesta edição, porém, a comissão dirigida por Holstein detinha todo o poder no processo de escolha das obras. Perante o tempo artístico indefinido que se vivia em Portugal, a selecção final apresentada por esta comissão seria a possível, entre os sobreviventes do passado dito romântico e a esperança futura nos bolseiros parisienses (Costa 2014, 63). À data, os únicos nomes incontestáveis desta lista eram Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), Soares dos Reis (1847-1889) e Simões d'Almeida (1844-1926), o que prefigurava bem a lacuna geracional dos anos 70 em Portugal. Deste modo, seria sobre a qualidade individual destes artistas que se sustentaria o frágil discurso artístico da selecção portuguesa de 1878¹⁷.

Em 1889, o governo português recusou-se a participar oficialmente no evento parisiense, por este celebrar nesse ano o centenário da Revolução Francesa. No entanto, e como prova do centralismo do modelo artístico francês, a comissão responsável pela exposição decidiu criar uma selecção internacional destinada aos artistas cujos países não estavam oficialmente representados. Nela participaram

16 Tradução do autor a partir do original francês.

17 A participação portuguesa de 1878 foi a mais pobre das representações nacionais de todos os concursos parisienses. Apenas 17 pinturas e 10 esculturas. No entanto, e pela primeira vez, os artistas receberam recompensas: Miguel Ângelo Lupi (Medalha de Bronze); Soares dos Reis, Simões d'Almeida e Alfredo Keil (Menção).



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

os pintores J. J. Souza Pinto (1856-1939) e José Brito (1855-1946), e o escultor Tomás Costa (1861-1932)¹⁸.

Após a ausência de 1889, o governo português preocupou-se cedo em estabelecer uma Comissão responsável pela participação nacional de 1900. A Secção de Belas-artes foi organizada por António Arroio, tendo como júri de selecção das obras Luciano Lallemand (1863-1929) e Ernesto Condeixa (1858-1933) em Lisboa, e Marques de Oliveira (1853-1927) e A. Teixeira Lopes (1866-1942) no Porto ([sn] Janeiro 1900, 2). Contrariamente ao que tinha acontecido nas edições anteriores, o júri nacional de 1900 não foi tão exigente na triagem das obras, escolhendo uma parte significativa dos exemplares a concurso.

No entanto, à chegada a Paris, a comissão nacional deparar-se-ia com o já crónico problema da falta espaço expositivo. A organização francesa, prevendo uma fraca adesão das belas-artes portuguesas, designou-lhes apenas uma sala no Grand Palais, em que só caberiam metade das obras nacionais escolhidas. Por fim, a situação resolver-se-ia com a actuação diplomática de António Arroio e muito provavelmente a influência institucional do pintor Souza Pinto junto do arquitecto do Grand Palais (Carvalho 1900, 1). A selecção artística portuguesa acabaria por ocupar três salas, com todas as obras a serem expostas ([sn] Maio 1900, 1).

Deste modo, no catálogo oficial de belas artes, Portugal seria representado por 130 pinturas e 38 esculturas, na maior representação artística lusa de todas as exposições universais. Eram números gigantescos, se pensarmos que nesta montra Portugal expôs mais pinturas e esculturas que em todas as outras apresentações parisienses anteriores em conjunto (130 contra 76, e 38 contra 32, respectivamente) [Tabela 1]. Privilegiando de condições de exposição que nenhuma representação anterior teve (dimensão do espaço, número de objectos, crítica favorável¹⁹), a selecção artística nacional de 1900 passou à história como símbolo

18 J. J. de Souza Pinto foi condecorado com a Medalha de Prata, enquanto que Tomás Costa recebeu a Medalha de Bronze. Não deixa de ser curioso que estes artistas portugueses presentes nesta selecção desnacionalizada tenham obtido mais medalhas que todas as selecções nacionais anteriores juntas.

19 Souza Pinto, pintor radicado em França desde 1880, fazia parte do Júri das Belas-artes da Comissão francesa. Foi a primeira e a única vez que Portugal teve um júri dentro da comissão central.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÓNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

do sucesso artístico e imagético da proposta Naturalista, conseguindo arrecadar 26 condecorações [Tabela 1]. Como ponto final de reflexão sobre a problemática, referir que, se formos a avaliar uma por uma todas condicionantes aqui referidas, rapidamente perceberemos que a participação das belas-artes portuguesas na montra francesa prefigurava uma luta desigual que, em última instância, criava uma clara clivagem entre o ideal de imaginário nacional dos responsáveis portugueses e a imagem que por fim era projectada ao público da Exposição. Pegando na dialéctica evocada pela obra queirosiana, neste cruzamento de olhares, quem ditava as leis do jogo era quase sempre simbolicamente 'A cidade' afrancesada, em subjugação dos interesses das longínquas 'serras' portuguesas. Deste modo, o estudo destas condicionantes predestina-se como tão ou mais importante que a análise dos catálogos de exposição ou da crítica contemporânea. O presente artigo espera, portanto, ter ajudado a desmistificar a ideia de uma presença nacional falhada nas Exposições Universais de Belas-artes de Paris. Pois, como ficou provado aqui, a organização deste grandioso evento (definição final das selecções nacionais; espaço e número de participantes atribuídos a cada país) prefigurava um jogo viciado de interesses geopolíticos, que tinha como principal objectivo a imposição centralista do modelo artístico e imaginário francês, perante a aceitação conivente de nações ditas periféricas como Portugal.

BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, Conde de. "As bellas artes portuguezas em Paris." *O Jornal do Comércio*, 11 Julho, 1867.

BONAPARTE, Louis Napoléon. *Exposition universelle. Paris. 1855. Rapports du jury internationale*. Paris: Imprimerie impériale, 1856.

CARVALHO, Xavier de. "Exposição de Paris. Secção Portuguesa." *O Século*, 28 Abril, 1900.

COSTA, Jorge Gonçalves da. "Les Beaux-arts portugais dans les Expositions Universelles de Paris (1855-1900)." Dissertação de mestrado em História da Arte, Université Paris-Sorbonne, 2014.

Diário do Governo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.



AS BELAS-ARTES PORTUGUESAS
NAS EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS
DE PARIS (1855-1900).
CRÔNICA DE UM JOGO VICIADO
JORGE ALEXANDRE PEREIRA GONÇALVES DA COSTA

DU CAMP, Maxime. *Les beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855: peinture, sculpture; France, Angleterre, Belgique, Danemarck, Suède et Norwège, Suisse, Hollande, Allemagne, Italie*. Paris: Librairie Nouvelle, 1855.

ÉNAULT, Louis. *Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle de 1878*. Paris: Édouard Gros, 1878.

FOLIGNO, Vanessa. "Perception de l'Italie et des Italiens en France, à travers de l'étude de la réception de l'art italien à l'Exposition Universelle de 1855 à Paris." Dissertação de mestrado em História da Arte, Université Paris-Sorbonne, 2012.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1966.

FRANÇA, José-Augusto. *Le Romantisme au Portugal*. Paris: Klincksieck, 1975.

GAUTIER, Théophile. *Les Beaux-Arts en Europe, 1855*. Paris: M. Lévy, 1855.

JOUBE, Eugène. *Lettres sur l'Exposition universelle de 1855*. Lyon: Imprimerie Mougin-Rousand, 1855.

LEVY, Jonathan. "L'art Danois au moment des Exposition de 1855, 1867, et 1878: état des lieux et réception critique française." Dissertação de mestrado em História da Arte, Université Paris-Sorbonne, 2009.

REZENDE, Francisco de. "Exposição Universal. Bellas-artes." *O Comércio do Porto*, 26 Setembro, 1867.

[sn]. "A Pintura portuguesa em Paris." *O Jornal do Comércio*, 10 Junho, 1855.

[sn]. "Estado-maior portuguez na Exposição." *O Jornal do Comércio*, 6 Junho, 1867.

[sn]. "Exposição Universal de 1900." *O Século*, 9 Janeiro, 1900.

[sn]. "A Exposição de Paris. As nossas secções." *O Século*, 22 Maio, 1900.

SOUTO, Maria Helena. *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri, 2010.