

# A Arte (Nacional) ao Serviço do Império nas Grandes Exposições do século XX

## *Empire and (National) Art in Great Exhibitions of 19th Century*

**MARIA JOÃO CASTRO**

Universidade Nova de Lisboa, CHAM – Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
mariajoaocastro@fcsh.unl.pt  
<http://orcid.org/0000-0003-1443-7273>

Texto recebido em / Text submitted on: 15/10/2019

Texto aprovado em / Text approved on: 25/06/2020

**Resumo.** A ambição da universalidade, a vontade de divulgar os benefícios trazidos pela industrialização e a fé no progresso fez com que surgisse a necessidade de se criar uma estrutura de exibição aglutinadora da nova vivência urbana: as grandes exposições universais, mundiais, internacionais ou coloniais do século XX. Plataforma a partir da qual se expôs a síntese e os frutos de um desenvolvimento feito a várias escalas e em registos diversos, a “exposição universal” reuniu, sob um mesmo desígnio, a dimensão mais gloriosa do século XX, nomeadamente no que concerne às artes.

**Palavras-chave.** Arte, Império, Exposições, Século XX, Europa.

**Abstract.** The ambition for universality, the desire to spread knowledge of the benefits brought by industrialisation and faith in progress meant that there arose a need to create an exhibition structure that could bring together the new urban experience: the great universal, worldwide, international or colonial exhibitions from the 20th century. They became a platform where the results of development on various levels and in different registers could be exhibited in a compact fashion. They brought together in one place the most glorious aspects of the 20th century, especially about what arts are concerned.

**Keywords.** Art, Empires, Exhibitions, 20th Century, Europe.

Consagrados nas metrópoles modernas, as grandes exposições de Novecentos reproduziram elas próprias, em miniatura, um novo modelo de vida urbana, imprimindo um novo ritmo à cidade que se adaptava à nova realidade das multidões, ávidas de curiosidade e interesse por poder assistir e vivenciar os frutos recentes do progresso. Por outro lado, estes centros expositivos funcionaram num duplo sentido: como balanço do trabalho feito e como antecipação do que ainda faltava fazer. Com um público vasto e ávido de desejo de ver/experienciar uma nova realidade, as grandes exposições estabeleceram-se como um excelente laboratório de experimentação em termos tecnológicos e artísticos tornando-se lugares do futuro, e, simultaneamente, espaços de reavistagem do passado.

Manifesto de prestígio e ostentação foram elas o palco onde as nações

afirmaram o seu poder económico, tecnológico, e até cultural, revelando as suas aspirações ao progresso. Por outras palavras, estas montras condensaram o que o século XX entendeu como modernidade, tornando-se epicentros de cosmopolitismo que tinha urgência em mostrar e ensinar as virtudes do tempo presente e confirmar a previsão de um futuro excecional.

## IV centenário da Índia

O evento que anunciou os ventos de mudança que o século XX iria trazer foi o que comemorou o IV Centenário da Descoberta do Caminho Marítimo para a Índia, em 1898. A “Pérola do Oriente” cantada por Camões foi o pretexto para se desenhar o primeiro grande acontecimento nacional a nível de comemorações imperiais apesar de terem já anteriormente havido outras ações expositivas como foi o caso da Exposição Internacional do Porto de 1865<sup>1</sup> ou da Exposição Insular e Colonial Portuguesa de 1894<sup>2</sup>, conquanto se omitisse em ambas qualquer representação artística colonial<sup>3</sup>.

No Portugal finissecular de tempos conturbados (Ultimato em 1890 e problemática dos interesses portugueses em África, ceticismo das elites dominantes, crise financeira, política e moral) as comemorações tiveram uma dimensão política implícita e surgiram como uma aposta na reabilitação nacional através da reafirmação da grandeza imperial. E foram solenemente abertas a 8 de julho de 1897 com a inauguração da nova sede da Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL) e do Museu Colonial Etnográfico. Aliás, a efeméride foi organizada pela SGL, e publicitada por decreto real, tendo o sentido do evento assente na evocação da memória histórica e mítica e das figuras épicas das navegações quer através da primeira viagem marítima dos portugueses à Índia quer do seu responsável Vasco da Gama e, nas múltiplas realizações então promovidas e os variadíssimos meios utilizados, a arte foi o suporte comumente eleito.

O diversificado programa proposto acabou por gorar-se por falta de verbas

---

<sup>1</sup> A *Exposição Internacional do Porto* foi a primeira realizada na Península Ibérica. Edificada no Palácio de Crystal (demolido em 1951) foi visitada oficialmente pelo rei D. Luís. Esta ação contou ainda com 3.139 expositores, dos quais 499 franceses, 265 alemães, 107 britânicos, 89 belgas, 62 brasileiros, 24 espanhóis, 16 dinamarqueses e ainda representantes da Rússia, Holanda, Turquia, Estados Unidos e Japão. Com a sua realização, o público português teve a oportunidade de observar as produções estrangeiras, designadamente no que à arte diz respeito. A França mostrou maioritariamente a pintura oficial dos *Salons*, de Eugène Boudin (1824-1898) a Théodule-Augustin Ribot (1823-1891) e nela se homenageou Tomás da Anunciação com a medalha de honra da secção das Belas Artes.

<sup>2</sup> Evento comemorou o 5.º centenário do nascimento do Infante D. Henrique.

<sup>3</sup> A dimensão comemorativa relacionada com os Descobrimentos vinha sendo explorada desde o tricentenário da morte de Camões (1880) e do nascimento do Infante D. Henrique (1894).

e de instalações adequadas, tendo-se edificado uma Feira Franca e uma Exposição de Indústrias e Costumes Tradicionais nos terrenos situados no alto da Avenida (atual Rotunda do Marquês de Pombal e envolvente). A feira abria com “duas artísticas barracas”, uma das quais era “um elefante com sete metros de altura, em cujo interior se expunham assuntos da Índia, apresentados por autênticos indianos” (CARMO 1943:148-9).

Interessa mencionar a construção de cubatas onde foi apresentado um grupo de africanos que tinha vindo especialmente para as celebrações, naquela que foi, certamente, a primeira mostra de nativos das colónias (Cabo Verde, Guiné, Moçambique e Índia, sendo que os últimos chegaram tão atrasados que não participaram no cortejo cívico).

As comemorações generalizaram-se um pouco por todo o território português alastrando pela província promovendo-se uma verdadeira evocação à escala nacional o que perpetuou o culto e a projeção da memória da nação, integradora e unitária embora, de tudo o que sobreveio, a realização mais significativa tenha sido a construção e inauguração do Aquário Vasco da Gama, em Algés.

Entenda-se que toda esta representação colonial se esqueceu de contemplar uma mostra de pintura concomitante com a temática enunciada. Houve, claro, outras exposições de carácter menos popular, das quais se destaca a organizada pelo Grémio Artístico e que apresentou uma mostra de arte contemporânea portuguesa. O júri presidido por José Malhoa encarregou-se de admitir e classificar as 246 obras expostas de autores como Columbano, Roque Gameiro, José Malhoa, Carlos Reis, Veloso Salgado e Sousa Pinto. Sem surpresa, não se incluiu nenhuma pintura colonial mostrando que bastava evocar e comemorar o império, não havendo qualquer necessidade de representá-lo, mantendo-o dentro de uma certa aura mítica e lendária a que os trovadores nos haviam habituado.

Os artistas nacionais desconheciam a Índia portuguesa e tentaram celebrar a Índia com a África em mente. Exceção foi o concurso de Pintura Histórica cujo júri, encabeçado por José Malhoa, deu o primeiro prémio a Veloso Salgado, ficando em segundo lugar a tela de Ernesto Condeixa (1858-1933). Composição teatral depois medalhada em Paris (na exposição de 1900), *Vasco da Gama perante o Samorim de Calecute* cumpriu a função retórica para que fora criada: engradecer o papel da rota para a Índia, tornando-se na imagem oficial de um facto histórico. E é assim que, ainda hoje, se exhibe, na entrada da Sociedade de Geografia de Lisboa, desde a sua criação, em 1898.

De notar que, a poucos dias da abertura da efeméride nos fins de junho, as ameaças da Grã-Bretanha e da Alemanha no que se refere ao império português

haviam-se concretizado quando ambas as potências iniciaram negociações diplomáticas com vista à partilha do império colonial português africano, caso Portugal não satisfizesse os seus compromissos financeiros (TELO 1991: 145-9). As esferas de influência entre as grandes potências imperais europeias movimentavam-se segundo os seus interesses pela partilha de África. Importa, pois, considerar que havia a necessidade, mais do que justificada, de enfrentar positivamente o momento, em vários sentidos tão adverso, pelo que a figura de Vasco da Gama se impunha como um imperativo de comemoração histórica privilegiado.

## Exposição de Paris, 1900

A última e a mais grandiosa exposição até então erigida propunha o balanço do século, mas apoiava-se num conjunto de infraestruturas que faziam a apologia do progresso, e se inicialmente elas foram essencialmente industriais, a partir de Novecentos envolvem-se numa estética da ilusão e do feérico: a componente lúdica tornara-se imprescindível.

Reclamando o estatuto de farol do universo, e coincidindo com o apogeu em matéria de arte (com o triunfo do Impressionismo), e em pleno apogeu da Arte Nova, inauguraram-se as primeiras linhas de metro, estações ferroviárias e pontes, sendo a eletricidade a grande fada madrinha. As projeções filmicas, a Grande Roda, o tapete rolante, ou uma “viagem” numa carruagem do Transiberiano, tornaram-se as atrações que faziam triunfar a ilusão e exaltavam o progresso. É que a cada nova exposição universal, os espetáculos iam-se mecanizando, progressivamente, com as tecnologias de ponta do momento a ocuparem um lugar de destaque.

O evento não deixou de contemplar uma secção estrangeira e colonial importante atingindo uma amplitude inigualável em relação ao que se fizera até então, uma vez que o espaço havia mais que duplicado face a 1889 e viu edificar-se uma *Rue des Nations* que, não sendo novidade, integrava uma rara multiplicidade de países onde se impunham as visões panorâmicas.

O êxtase panorâmico foi mesmo o *Tour du Monde*, pavilhão em cujo interior o visitante podia fazer uma viagem à volta do globo, evocando e simulando realidades tão diferentes como o pagode chinês, um templo indiano ou os elefantes do Camboja. A viagem à volta do mundo era feita pela técnica do chamado “Panorama móvel”, em que a exibição circular era substituída por uma tela rolante. Partia-se de Marselha, visitava-se uma variedade de países e depois regressava-se ao ponto de partida. Para animar e dar verosimilhança

ao *décor*, havia uma sequência de quadros vivos, isto é, as figuras humanas não eram representadas mas reais. Assim, o visitante via verdadeiros chineses quando lhe era mostrada a China, os autênticos hindus quando “passava” pela Índia. Este panorama em que o movimento era acrescentado ao quadro estático realizou com um espantoso sucesso o ideal de uma viagem à volta do mundo sem se abandonar Paris. Mais uma vez, e integrando a paisagem estrangeira trazida às exposições, veio a paisagem humana: exótica, ela tornava vivo o quadro apresentado.

Portugal fez-se representar com dois pavilhões: um, no Quai D’Orsay, de Ventura Terra (1866-1919), refletia a influência formal da arquitetura francesa (o autor havia sido aluno da École des Beaux-Arts de Paris); o outro pavilhão, o das Colónias, situava-se no Trocadero e mostrava uma fachada com um grupo de mulheres simbolizando as colónias e que sustinham o escudo com as armas nacionais, evocando as descobertas marítimas portuguesas.

Esta secção encontrava-se sob direção de António Lobo de Almada Negreiros, coadjuvado por Sousa Lara.

Na secção de pintura, os trabalhos de José Sousa Pinto e de Columbano Bordalo Pinheiro conheceram destaque, ainda que os seus quadros se limitassem ao universo metropolitano<sup>4</sup>.

## Exposição Ibero-Americana de Sevilha, 1929

A exposição Ibero-Americana de Sevilha foi uma feira mundial onde se revelou um novo paradigma, uma vez que incorporou o d’além-mar na arte nacional e a projeção desta nos territórios do império. Como é que isto foi conseguido?

Em primeiro lugar, através da representação da mais antiga colónia europeia no extremo oriente com um pavilhão próprio que obedecia à arquitetura de um pagode que não era a réplica de nenhum em particular, mas uma mescla de vários templos macaenses.

Um segundo ponto prende-se com o facto das obras que Portugal decidiu expor no seu pavilhão. Num projeto dos irmãos Rebelo de Andrade, a representação nacional contemplou um Salão das Colónias, onde foi dado destaque aos diamantes de Angola e a um comboio miniatura da Companhia do Caminho de Ferro de Benguela. A dimensão artística foi omitida e havia uma razão para tal: a ditadura militar acabara de se instalar (1928) em Portugal e a nova

---

<sup>4</sup> Cumprida a missão em Paris o navio que transportava as obras portuguesas naufragou ao largo de Sagres perdendo-se todo o recheio que transportava.

realidade política ainda não se fizera representar nas artes plásticas pelo que se deu primazia a artefactos ancorados no império longínquo.

## Exposição de Paris, 1931

A *Exposição Internacional Colonial de 1931*, realizada em Vincennes em Paris, consistiu, em certa medida, numa última afirmação dos impérios coloniais, em particular do francês. Palco da propaganda colonial no seu apogeu, o certame permitiu uma concentração de discursos plásticos imperiais, nunca antes realizados, e de que é um bom exemplo o caso português.

A área destinada à secção nacional foi representada por pavilhões cujos interiores e fachadas confluíam para a grandeza do império. A autoria arquitetónica das várias áreas coube a Raul Lino (1879-1974) que fez destacar as cruces da ordem de Cristo e um portal manuelino. O conjunto contou com a colaboração de Costa Motta (sobrinho, 1877-1956), António Máximo Ribeiro, Cândido da Silva, Canto da Maia (1890-1981), Carlos Botelho (1899-1982), Bernardo Marques, Diogo de Macedo, Francisco Franco (1885-1955), Emmerico Nunes (1888-1968), Henrique Moreira (1890-1979), por entre cartas, desenhos, estatuária, mapas, gráficos, maquetes, dioramas e baixos-relevos.

Quanto à presença da pintura, há a mencionar que todos os artistas convidados nunca haviam pisado as colónias (com exceção de Jorge Barradas), daí terem-se cingido a reproduções de documentos conhecidos ou a “efabular” o destino mítico da nação. Fred Kradolfer (1903-1968) produziu o cartaz de participação na exposição, bem como maquetes e gráficos; Abel Manta mostrou um *panneau* representando Diogo Cão, um quadro dos irmãos Gama, Vasco e Paulo, e um tríptico inspirado nas campanhas de Mouzinho de Albuquerque. Dórdio Gomes elaborou dois painéis decorativos: um tríptico sobre a epopeia portuguesa (*Lisboa medieval*, a África Portuguesa e a Ásia Portuguesa), e um quadro relativo à presença de Afonso de Albuquerque no Oriente; Lino António pintou dois trípticos, um intitulado *A obra das missões em África*, e outro, *Exploração missionária de Bento de Góis*; Alberto Souza participou com um conjunto de aquarelas dos monumentos portugueses em Marrocos, e Jorge Barradas compareceu com quatro telas sobre motivos de S. Tomé: *Colheita de Café*, *Colheita de Cacau*, *Paisagem Tropical Africana*, *Transporte de Frutos num Ribeiro*.

Numa clara apropriação da arte enquanto veículo de propaganda colonial, a representação portuguesa de 1931 saldou-se como uma das mais fortes de sempre. O ministro das Colónias, Armindo Monteiro (1896-1955), tratou de

comparecer ao encerramento da exposição, juntamente com uma “embaixada” do colonialismo português, conforme relata o *Portugal Colonial*<sup>5</sup>. A ditadura militar havia começado a debruçar-se sobre os territórios ultramarinos (Acto Colonial, lei base do futuro império) e a arte começava a ser vista como um elemento aglutinador da unicidade do império, a mais que não fosse devido ao seu poder de persuasão imagética historicamente comprovado. Se, no contexto europeu, a importância progressiva dada ao registo visual e à pintura, em particular, havia já comprovado o seu poder de influenciar as populações metropolitanas, quanto às ultramarinas havia chegado agora a vez de Portugal utilizar a sua arte (e os seus artistas) ao serviço do império colonial.

Deve-se acrescentar que na mostra de 1931 o grupo surrealista francês insurgiu-se contra o evento, tendo por palavra de ordem: “Não visitem a Exposição Colonial”, numa contestação devido à exploração dos povos coloniais, sobretudo ao que o grupo achava ser trabalho forçado e uma humilhação expositiva infligida a culturas milenares.

## I Exposição Colonial Portuguesa, Porto, 1934

As primeiras exposições coloniais portuguesas aconteceram fora de portas, isto é, nos territórios ultramarinos: a 1.<sup>a</sup> exposição colonial portuguesa realizou-se em Goa em 1860, seguindo-se a de Cabo Verde (1881). Todavia, a *I Exposição Colonial Portuguesa* realizada na metrópole teve lugar no Porto nos meses de julho e agosto de 1934. Seguindo o modelo das suas congéneres, e à semelhança do que acontecera em Marselha (1922), Antuérpia (1930) e Paris (1931), o local escolhido dividia-se entre um recinto coberto (Palácio de Cristal) e uma envolvente ao ar livre que permitisse exhibir as “partes” do império. O evento pretendeu ser o primeiro grande ato de propaganda colonial que, na prática, tornava visível a própria política do Acto Colonial de 1930, mostrando o vasto império pluricontinental. O diretor técnico nomeado foi Henrique Galvão<sup>6</sup>, autor da divisa de que “Portugal não é um país pequeno” colocada num mapa que viria a constituir o grande símbolo não só da exposição como de uma época, uma vez que viria a ser abundantemente reproduzido e colocado nas salas de aula espalhadas um pouco por todo o país.

<sup>5</sup> Ano 1, N.º 9 de novembro de 1931, p. 15.

<sup>6</sup> Militar experiente em assuntos coloniais, diretor das Feiras de Amostras Coloniais, e que nessa condição representara Portugal na Exposição Colonial de Paris, em 1931. Dirigia, desde Março do mesmo ano, a revista *Portugal Colonial*, e viria a ser, na Exposição do Mundo Português, em 1940, responsável pela secção colonial. Tudo isto, claro, antes de se tornar num dos dissidentes mais mediáticos do regime.

O boletim *Ultramar* foi o órgão oficial do evento, também ele dirigido por Henrique Galvão que também foi coautor do *Álbum-catálogo oficial da Exposição*. No recinto da exposição reproduziram-se aldeias indígenas das várias colónias, construiu-se um parque zoológico com animais exóticos, edificaram-se réplicas de monumentos ultramarinos, enquanto centenas de expositores da metrópole e das colónias atestavam o dinamismo empresarial do Império.

Interessa particularmente aludir ao Concurso de Arte Colonial incluído no evento e que contemplava uma secção de pintura. Considerada a “Primeira Grande Obra de Pintura Colonial Portuguesa”, nas palavras de Henrique Galvão (GALVÃO 1934:4), o tríptico comemorativo inacabado de Eduardo Malta pretendia mostrar as raças portuguesas. Os dois grandes óleos laterais seriam depois exibidos na Grande Exposição do Mundo Português em 1940, dentro da secção colonial. Tábuas laterais do tríptico cujo painel central era dedicado ao Chefe de Estado e ao Chefe do Governo, o primeiro painel representava o chefe da embaixada da Guiné, o régulo Mamadu-Sissé no seu traje de gala e o seu filho, o príncipe Abdulah, cercado de um grupo de guerreiros; o segundo óleo representava um chefe timorense rodeado de autóctones de Macau, da Índia e África. A sua estrutura corresponde aos da composição clássica, com cada painel a apresentar uma figura sentada em 1º plano e um conjunto de indivíduos em pé num 2º plano. Em cada uma das extremidades surge uma personagem acorada e outra sentada no chão de forma a estabelecer uma correspondência entre os dois extremos do tríptico composto por formas hieráticas, numa rigidez de poses que não deixa de remeter para uma estilização das etnias que habitavam as possessões ultramarinas, uma espécie de tipologia das diferentes colónias do império. Havia contudo uma preocupação em caracterizar etnograficamente os retratados, que funcionava como um mostruário das etnias presentes na exposição e da ascendência da aculturação europeia sobre a indígena.

Esta obra pictórica viria a constituir uma dupla metáfora da pintura colonial portuguesa: em primeiro lugar, nunca seria acabada (o suposto tríptico resultou num díptico) o que mostra as vicissitudes da importância dada à arte e à pintura como estandarte de uma representação colonial; um segundo ponto tem a ver com o facto de ser uma imagem encenada cujos rostos inexpressivos resultam de uma nítida teatralidade resultante de uma idealização plástica de um artista que nunca viajara pelo império, pelo que a obra – mesmo que tivesse sido finalizada –, nunca poderia espelhar a realidade concreta fruto de uma vivência ultramarina. Sobressai a artificialidade da mistura das tintas em que o resultado se estiliza num conjunto de estereótipos que não são mais do que uma visão mítica e de pretensão exotismo de uma certa portugalidade no mundo.

Um aspeto que se encadeia com o anterior resulta da informação publicada nos números 15 e 16 da já revista *Ultramar* (1934: 8) onde se dá conta da lista de autores e trabalhos expostos, a ver:

Abel de Moura. *Cabeça Negra, A Porta da Cubata*;

Abeilard de Vasconcelos. *Paisagem de S. Tomé*;

Alberto de Sousa. *Cabeça de Índio, Coronel Côte Real, Dungulo-Mulher do Soba de Quipungo, Sibila*;

Jorge Barradas. *Lavadeiras do Rio de S. Tomé, Habitação de Negros, Perto do Obó, No Mato* (todos de S. Tomé);

José Luís Brandão de Carvalho. *Bobo Negro* (tipo bijagós);

Manuel Guimarães. *Negra*;

Maria Amélia Fonseca Roseira. *Vista do Pico de S. Tomé, Cápsulas de Cacau* (natureza morta);

Maria Noémia de Almeida e Vasconcelos. *A Sabina-Angola*;

Ventura Júnior. *Manipanças*.

No desenho apresentaram-se:

Alberto de Sousa. *Tipo Indiano, Dungula, Sibila, Tipo Macaista, Tipo Indiano, Congo-Dançarino Tipo Bijagós, Concerto Macaense, Tipo Mucancala, Tipo Mucancala (2), Coronel Corte Real*;

Armando Bruno. *Sinfonia Negra*;

Fernando de Oliveira. *Desenho*;

Maria Noémia de Almeida e Vasconcelos. *Xeque Amand Agi Abdul Reim Hakmi*;

Octávio Sérgio. *Raça Fina (Guiné), Soba da Guiné*.

Do que se conseguiu apurar desta lista, resta um par de telas de Jorge Barradas e a imagem de um *panneaux* de Ventura Júnior, pouco afinal para aquela que se intitulou de Primeira Exposição Portuguesa de Arte Colonial.

O que a exposição do Porto mostrou, sem sombra de qualquer dúvida, foi a impossibilidade de um diálogo artístico multicultural entre a metrópole e as colónias; na verdade, a sua concretização assentou num monólogo da supremacia civilizacional do colonizador, indicando um posicionamento cultural-artístico redutor, de resto em perfeita sintonia com toda a política colonial preconizada pelo próprio governo. Acima de tudo, a exposição delineou o caminho que o Estado Novo pretendia seguir no que se refere à pintura: o de que a pesquisa plástica de inspiração colonial assentaria não na aposta de uma vivência/experiência efetiva do território d'além mar, mas sim na recreação e estilização de elementos estereotipados do que se achava serem as colónias e a sua cultura

artística. Uma parte deste género de pintura tinha mais um valor etnográfico, sobretudo quando retratavam a realidade, e não tanto o objetivo de representar a cultura artística das colónias.

## Exposição de Paris, 1937

Encenação final de uma paz europeia com os dias contados, a *Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna* colocou em evidência o dualismo pela supremacia político-cultural: a do III Reich e da URSS que, em dois pavilhões situados frente a frente, mediam forças e desafiavam-se num prenúncio do conflito que eclodiria dois anos depois, reflexo da luta entre duas orientações político-artísticas distintas. A poucos metros do pavilhão soviético mostrava-se *Guernica* de Picasso, testemunho da perda de todas as inocências e alegoria à Guerra Civil Espanhola, iniciada um ano antes (1936), e prelúdio da Segunda Guerra Mundial.

Por detrás do pavilhão da Alemanha, e debruçado sobre o Sena, edificou-se o pavilhão português cujo comissário geral seria António Ferro. O arquiteto chefe foi Keil do Amaral (1910-1975), tendo a fachada do pavilhão esculturas decorativas alusivas a figuras relacionadas com os Descobrimentos como Vasco da Gama, Fernão de Magalhães, Afonso de Albuquerque, Pedro Álvares Cabral e Luís Vaz de Camões (ca. 1524-1580?), modeladas por Canto da Maia e Barata Feio, em enormes baixos-relevos de cimento de grande qualidade gráfica. Dentro do edifício, um itinerário pré-definido determinava o percurso a fazer: na sala IV dedicada ao ultramar, diagramas que mostravam a obra colonial do império português dentro da política que o Acto Colonial de 1930 delinear. Os pontos fortes desta secção eram as ampliações fotográficas da obra empreendedora do império nas colónias: a construção da ponte sobre o Zambeze, o percurso de caminho-de-ferro de Benguela, numa simplicidade e clareza de discurso que foi abundantemente elogiada.

Na encenação propagandística do império, a pintura mereceu uma atenção especial, designadamente com o tríptico de Jorge Barradas *O Império Colonial Português*.

Várias edições do Secretariado de Propaganda Nacional foram distribuídas (como *Portugal, le pays qui a plus contribué à la connaissance géographique du monde*; *L'Empire Colonial Portugais*; *La domination portugaise au Maroc*; *Grandes chasses. Tourisme dans l'Afrique portugaise*), não raras vezes acompanhadas de postais ilustrados, especialmente editados para a ocasião, como foi o caso da série intitulada *Types de l'Empire Portugais* e que contava com desenhos

de Eduardo Malta.

Na complexa trama propagandística das representações nacionais e nacionalistas na exposição, um acontecimento significativo veio espelhar uma outra realidade: a inauguração do Museu do Homem, herdeiro do Museu Etnográfico do Trocadero fundado em 1878, e cujo acervo vinha sendo reunido desde o século XVI com peças de carácter pré-histórico, antropológico e artístico, mostrou indiretamente certas inquietações a respeito da apreciação das artes ditas primitivas no seio intelectual cosmopolita de Paris, dir-se-ia que se aflorava uma certa consciência autóctone. É claro que esta situação colocava em questão a legitimidade e os interesses das nações colonizadoras, sobretudo a França, país anfitrião da exposição.

Paradoxalmente, a par com a mostra de Paris e da inauguração do Museu do Homem, realizava-se na Alemanha a exposição de Arte Degenerada<sup>7</sup>, afirmação do III Reich face às tendências modernistas e de vanguarda e aos seus autores. Era a politização da cultura que segundo alguns autores, no caso da Alemanha, se concretizou numa estetização da política, e, no caso da URSS, na politização da arte. Nessa senda, em Paris e frente a frente, ambas as nações procuraram mostrar uma postura artística concomitante com a identidade do próprio totalitarismo que representavam fazendo cair por terra qualquer equívoco que ainda existisse.

## Exposição Nova Iorque, 1939

A exposição de 1939 abriu as portas na altura em que as tropas de Adolf Hitler iniciavam a invasão da Polónia: era o início da Segunda Guerra Mundial, conflito que invalidaria a continuação do programa expositivo das exposições universais, mundiais, internacionais e coloniais.

Não obstante, Portugal fez-se representar tendo como comissário, novamente, António Ferro e arquiteto responsável pelo pavilhão Jorge Segurado (1898-1990). Franqueando a porta principal, a frase “Portugal grande Nação

---

<sup>7</sup> Termo oficialmente dado pelo III Reich para a arte moderna e para a exposição que aconteceu pela primeira vez em 1935 em Nuremberga onde se confiscaram obras de vanguarda de dadaístas, expressionistas, impressionistas, cubistas, fauves, futuristas, construtivistas e surrealistas que, segundo a ótica do regime nazi, não estavam de acordo com a conceção de arte dos nacional-socialistas. Contudo, foi a exposição de Munique inaugurada a 19 de julho de 1937 de *Arte Degenerada* que atingiu uma escala internacional, por sinal um mês e meio depois da inauguração da Exposição de Paris. Segundo o governo de Hitler, as obras degeneradas eram as que fugiam aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista, no qual eram valorizados a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras; nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente antinaturalista, foi considerada na sua essência “degenerada”, marcando o ápice da campanha pública de descrédito do III Reich contra a arte das vanguardas do início de Novecentos.

Colonial num pequeno país” era a síntese da representação nacional e, por cima da frase, um friso mostrava mapas e caravelas, destacava a vocação marítima que o interior do pavilhão ilustrava. Passado o *hall* abria-se a sala da “Descoberta do Atlântico” de cujo recheio fazia parte a reprodução de um dos padrões de Diogo Cão numa espécie de assinatura dos portugueses no mundo: havia ainda uma alegoria de Jorge Barradas à Escola de Sagres e cinco globos da autoria de Fred Kradolfer que mostravam as rotas portuguesas no mundo.

Na sala contígua, chamada “Colombo” numa espécie de parêntese das descobertas, mostrava-se numa fotomontagem em forma de livro monumental, a casa onde Colombo vivera na ilha da Madeira e parte das suas memórias bem como uma pintura mural de António Soares inspirada na figura de navegadores portugueses. O discurso expositivo de continuidade histórica seguia-se na sala da “Expansão Portuguesa no Mundo”, onde se relatava as viagens feitas à América antes de Colombo, evocando todas as contribuições que Portugal dera. Havia ainda numerosa documentação sobre a Ásia, América do Norte, Brasil e África e a rematar um planisfério luminoso que resumia o empreendedorismo da epopeia nacional. Jorge Barradas executara um painel com uma alegoria à vida do Infante D. Henrique, e outros quatro sobre os portugueses em África, na América portuguesa, na América do norte e na Ásia.

Porém, era no “Salão de Honra” que a dignidade nacional e imperial se impunha ao visitante. Antes de nele se entrar, uma panóplia de informação revelava dados sobre as colónias, mas no momento em que se mergulhava no seu interior impunham-se duas enormes pinturas murais: *A Fé e O Império* da autoria de Fred Kradolfer de 1939. Ambas as obras eram de uma dimensão quatro vezes superior à das esculturas envolventes, as estátuas do Presidente do Conselho Salazar (do escultor Francisco Franco) e do Chefe de Estado Carmona (do escultor Leopoldo de Almeida). A ambição monumentalizante de ambos os murais de Kradolfer traduziam a magnitude da presença portuguesa no mundo e a dimensão do primeiro império ocidental à escala mundial.

Já no exterior ajardinado evidenciavam-se estátuas e frisos escultóricos de figuras como Luís de Camões, Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama (de Barata Feyo) que celebravam e rematavam a apologia do império e a lição de monumentalidade histórica portuguesa.

Todo o discurso cénico da representação nacional apontava para que os americanos não esquecessem “que o mundo não seria tão grande se não fossem os navegadores portugueses (...) e que Fernão de Magalhães fora o primeiro arquiteto do globo e da grande esfera da World’s Fair” (FERRO 1938: 1), glosando a ascendência portuguesa no (re) conhecimento do mundo moderno. Porém, a designação de o “Mundo de Amanhã” dada à exposição foi ensombrada

pelo surgimento da guerra e quanto à secção portuguesa, apesar de mostrar diferentes tempos da História que auguravam um futuro promissor, a matriz expositiva revelou-se indubitavelmente de cariz tradicional distanciando-se da arte dita moderna e, conseqüentemente, da conceção do porvir preconizada pelo evento.

## Exposição do Mundo Português de 1940

Comemorando o duplo centenário da Fundação e da Restauração da nacionalidade (1140 e 1640) teve lugar em Lisboa em 1940, a *Exposição do Mundo Português* que se concentrou na zona de Belém, cais do império de onde haviam partido os primeiros navegadores portugueses para o mundo.

No quadro da arte/viagem do império português há a considerar alguns pavilhões emblemáticos: o Pavilhão dos Portugueses no Mundo de traço de Cottinelli Telmo o arquiteto-chefe da exposição, dividia o espaço da Praça do Império com o Pavilhão de Honra de desenho de Cristino da Silva e possuía uma fachada encimada por um friso heráldico de brasões das linhagens dos Castros, Gamas, Albuquerque, Cabrais... fazendo no seu interior uma viagem pela história dos portugueses no mapa-múndi numa imagem de soberania que reclamava um domínio antigo; havia igualmente o Pavilhão dos Descobrimientos onde se reconstituíam marcos das viagens do século XV e XVI, sendo a sua nota mais vibrante uma grande Esfera dos Descobrimientos, que rematava o corpo arquitetónico do edifício e no interior do qual se abria uma vasta sala circular, cujo efeito cenográfico fazia brilhar a rota das caravelas; restava ainda o Pavilhão da Colonização e o do Brasil única (ex-) colónia portuguesa com direito a edifício próprio.

Contudo, o grosso da vertente ultramarina, particularmente no que se refere à pintura, encontrava-se na Secção Colonial, uma das secções temáticas em que se dividiu a mostra, e foi instalada no Jardim Colonial<sup>8</sup>, tendo sido dirigida por Henrique Galvão. Inaugurada a 27 de junho de 1940, era uma espécie de recinto anexo à exposição cobrindo uma área de 50 000 m<sup>2</sup>, à qual se acedia através de uma rampa situada a nordeste da exposição. Aí se recriou a arquitetura característica de cada uma das províncias ultramarinas, instalando-se mesmo (e à semelhança de anteriores exposições internacionais e/ou coloniais) aldeias de indígenas que reconstituíam os aglomerados populacionais de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé, Angola, Moçambique e Timor.

<sup>8</sup> Atual Jardim Agrícola Tropical, tendo já tido o nome de Jardim do Ultramar.

A entrada fazia-se pela Rua da Índia numa composição sugestionada pela arquitetura Indo-Portuguesa, a partir da qual se podiam observar os Pavilhões da Guiné, das Colónias Insulares (S. Tomé, Cabo Verde e Timor) e da Arte Indígena, onde se expunham as mais representativas obras de arte africana e oriental. As maiores áreas expositivas eram o Pavilhão de Angola e o de Moçambique, havendo ainda lugar para uma Rua de Macau que reconstituía uma artéria da cidade portuguesa da China, à qual se acedia por um arco<sup>9</sup>, contemplando-se também um elefante que servia de miradouro, da autoria de António Pereira da Silva sobre cópia de um bronze anónimo da Indochina.

A Avenida de Etnografia Colonial expunha reproduções escultóricas das mais características cabeças de etnias e tribos do império, baseadas em documentação fotográfica do Instituto de Antropologia do Porto<sup>10</sup> e, envolvendo o património edificado, a exuberante flora africana e oriental do jardim dava o toque final exótico necessário à recriação dos territórios afro-asiáticos portugueses.

De notar que esta Secção Colonial contou com a participação de numerosos artistas que ajudaram a “colorir” este espaço cénico ultramarino: os nomes de Fausto Sampaio, mas também os pintores M. A. Amor que terá exposto uma coleção de quadros no Pavilhão da Índia sobre as terras de Goa, Damão, Diu, Chúl, Malaca e Macau. Uma nota apensa ao texto publicado no inventário da Secção Colonial adiantava que os quadros podiam ser adquiridos pelos preços publicados no catálogo mas só poderiam ser levantados após o encerramento do certame.

Havia ainda no interior do Pagode da Rua de Macau telas do pintor chinês Chiu Shiu Ngong que já havia exposto na Exposição Internacional Colonial de Anvers (Bélgica) em 1930 e onde fora agraciado com uma medalha de ouro. Em Lisboa Ngong apresentou 42 quadros que também se encontravam à venda ao preço de 50 patacas.

A secção colonial contou ainda com a colaboração dos pintores Maria Adelaide, Mário Reis e Roberto Araújo<sup>11</sup>, nomes que certamente ajudaram à cristalização de um gosto conservador e convencional que invalidou qualquer ponto de partida para a realização de uma pictórica colonial moderna.

Por parte de Henrique Galvão, a ideia subjacente à edificação de uma Secção Colonial era a de a partir do núcleo de artistas reunido criar uma Escola de Arte Colonial Portuguesa, não obstante tal não ter passado de uma

---

<sup>9</sup> Ainda hoje presente no Jardim Agrícola Tropical.

<sup>10</sup> E que ainda hoje se mantém no mesmo recinto.

<sup>11</sup> Artigo não assinado e intitulado “Exposição do Mundo Português. Inaugurou-se ontem a Secção Colonial” in *Diário de Notícias* 28.6.1940, p. 1-2.

intenção à semelhança de muitas outras que houvera no passado e haveria no futuro. E, de certa forma, é isso que Adriano de Gusmão espelha num artigo saído n' *O Diabo*, no qual o autor afirma que a pintura mostrada na exposição lhe inspirou reservas, tendo os artistas perdido uma excelente oportunidade de se lançar numa pintura que abrisse perspectivas futuras. Ou seja, não se deu nenhuma revelação pictórica, sendo a pintura mostrada, em geral, “pobríssima” (GUSMÃO 1940:1). Gusmão muda de posição nos trabalhos de alguns dos artistas intervenientes, como Lino António, autor de um mural sobre os vários tipos de embarcações de longo curso que se mostrava nas paredes da sala D. Afonso V, no Pavilhão dos Descobrimentos; nos de Jorge Barradas, criador de um friso em sanguínea sobre os vultos femininos da História de Portugal e que decorava a sala das Recepções, no Pavilhão de Honra; nos de Eduardo Malta que assinou um painel onde se representava um conjunto de figuras religiosas, no Pavilhão dos Portugueses no Mundo, “não se afirmando nenhum valor”; nos de Manuel Lima autor de um painel para a sala da Oceânia; nos de Almada Negreiros executante de diversas pinturas nomeadamente de um moderno *Camões* que suscitou indignação a Gusmão, considerando-o um “insulto” à memória de tão grande poeta. O desapontamento provocado pela pintura de contexto colonial exposta estendia-se ao próprio *Guia da Exposição*, pobre e pouco informativo, e que não dava a autoria das pinturas que decoravam os diversos pavilhões, colocando em evidência o pouco protagonismo dado a uma arte visual tão facilmente apreensível.

De mencionar ainda que, por ocasião das Festas do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal, se realizou fora da metrópole uma “Exposição de Arte” no Instituto Vasco da Gama, em Nova Goa. Balizada entre 5 e 15 de outubro de 1940, foi um dos raros (senão o único) eventos satélite organizados fora da metrópole por ocasião da mostra de Belém. Esta descentralização expositiva propunha estimular vocações artísticas dos “filhos da Índia”, ou seja, os artistas indo-portugueses. Das secções pictóricas contempladas na ação em Nova Goa fazia parte o óleo, a aguarela, a crayon e pastel, para além das demais artes como escultura, fotografia, ourivesaria, encadernação e tecidos impressos e pintados.

## Exposição Bruxelas, 1958

Quando o calendário expositivo internacional foi retomado, em 1958, o mundo era outro: o pós-guerra trouxera o fim dos impérios coloniais europeus salvo o português, mas introduzira um mundo dividido pela Guerra Fria. Daí

que na Expo'58 o confronto entre americanos e soviéticos fosse inevitável concretizando-se em dois pavilhões gigantescos, erguidos para propagandear as virtudes dos dois sistemas antagónicos.

Em todo o caso, para além da Guerra Fria e dos paradoxos da energia nuclear, um dado novo surgiu no certame: a constatação do fim dos impérios coloniais – britânico e francês –, e a consequente descolonização que trazia a representação dos países entretanto autonomizados. Sem dúvida o que se tornara evidente eram os ventos de mudança que mostraram os novos países independentes como Cuba ou Marrocos recentemente emancipados do jugo francês. A França fora derrotada na Indochina, tendo às portas o conflito colonial na Argélia, e o próprio país anfitrião, a Bélgica, pretendia reafirmar as virtudes da sua política colonial africana, realçando a “missão civilizadora” com o anacronismo da representação do Congo e do Ruanda-Urundi<sup>12</sup> que não fazia antever a independência (dois anos depois para o Congo e quatro para o Ruanda).

Como vinha sendo habitual, o pavilhão português (de risco de Pedro Cid) dedicou uma secção ao ultramar português, e que incluía documentação fotográfica das atividades mais progressivas das nossas províncias de além-mar. No exterior da fachada sul, um busto do Infante D. Henrique de grandes dimensões de Barata Feyo era uma espécie de epílogo plástico da representação portuguesa. A crítica (PORTAS 1959:24) acusou o núcleo expositivo de uma certa indefinição, faltando-lhe uma linha plástica clara e coerente num conjunto pictórico onde se destacaram as obras de vários autores nacionais, embora na memória descritiva do projeto vencedor não haja qualquer menção à presença de intervenções artísticas. Mas, como se sabe, nem sempre o sistema decorativo estava incorporado na ideia inicial do arquiteto. Por conseguinte, é difícil atribuir autorias, mas sabe-se que no 2.º. piso havia um espaço dedicado ao Portugal Ultramarino – sector V –, coordenado por Manuel Lapa (1914-1979) e Fernando de Azevedo (1923-2002) – que tinham estado em África com Marcelino Vespeira –, foi dedicado às províncias do Ultramar com a exposição de artesanato e objetos das culturas das colónias portuguesas, de onde se destaca uma parede inspirada em desenhos tchokwé que José Redinha reunira tempo antes – 1953 – no álbum *Paredes Pintadas da Lunda*<sup>13</sup>, bem como painéis pintados de vegetação luxuriante africana e que emolduravam fauna embalsamada.

Obviamente a prestação portuguesa em Bruxelas encontrava-se bem distante

<sup>12</sup> 12 hectares de jardins tropicais compostos por sete pavilhões.

<sup>13</sup> Em linha: <https://www.flickr.com/photos/biblarte/4746306094/in/album-72157624260411593/> (consultado em 2019.07.19).

do quotidiano dos portugueses que, nesse verão de 58, e entre a perplexidade e a estranheza, assistiram à candidatura presidencial de Humberto Delgado, ação que embora não concretizada indicava que a época de ouro do Estado Novo tinha chegado ao fim.

## Exposição Sevilha, 1992

O ano de 1992 coincidiu com as comemorações do V Centenário da Descoberta da América, colocando o espanhol Cristóvão Colombo como uma espécie de pioneiro do futuro que o certame herdava e ampliava, pelo que o tema foi amplamente difundido na Expo de Sevilha. O pavilhão de Portugal, da autoria de Manuel Graça Dias (1953-2019) e Egas José Vieira (1962), destacava no seu interior o original do Tratado de Tordesilhas. De resto, e num desígnio comum a Lisboa e Sevilha de celebração de um passado de Eldorado partilhado, era de supor que tal documento tivesse direito a um lugar de realce. Para além de um objetivo programático centrado nos Descobrimentos e do papel de Portugal como mediador entre povos, o foco artístico centrou-se no desfile histórico que reproduzia a embaixada do rei D. Manuel I ao papa Leão X em 1514.

## EXPO'98

A Exposição Mundial de 1998, oficialmente denominada *Exposição Internacional de Lisboa de 1998* e realizada numa época em que o império era pretérito, viria a implantar-se à beira do rio de onde haviam partido as caravelas quinhentistas numa Lisboa que comemorava os 500 anos dos Descobrimentos Portugueses a uma escala mundial. O evento não pretendeu glorificar o passado, mas perspetivar o futuro ainda que se tivesse servido dos feitos pretéritos como metáfora de um tempo novo. Sob o tema “Os oceanos: um património para o futuro”, os passados coloniais foram revisitados agora à luz do multiculturalismo do fecho de Novecentos.

No que concerne às artes, e à pintura em particular, o evento de 1998 trouxe uma miscigenação pictórica que até então fora impossível de reunir na capital das Descobertas, não porque não tivesse havido ocasiões para tal, mas porque o âmbito não fora esse. Nem, aliás, era o da Expo'98 que veio atualizar a épica das Descobertas a partir de uma outra, a dos oceanos e do encontro cultural

mas mesmo assim, o resultado superou experiências anteriores<sup>14</sup>.

Quanto às mostras nos pavilhões das ex-colônias portuguesas, estas trataram de exibir uma arte autóctone sem qualquer registo da “Era” colonial, numa postura simultaneamente anticolonialista e independentista, que se absteve de enunciar a tutela obstaculizante preconizada ao longo do jugo imperial português, preferindo colocar em evidência uma arte herdeira das primeiras tribos que habitaram o território. Tal foi o caso do pavilhão de Moçambique, onde o pintor Malangatana criou um painel mural, tendo sido igualmente o Vice-Comissário Nacional para a área da Cultura de Moçambique na exposição de Lisboa.

Todavia, de todo o contexto da Expo’98, o que se destaca no âmbito do estudo proposto é a criação de um signo de representação turística portuguesa que perdura até aos dias de hoje, da autoria de José de Guimarães.

Símbolo de todo um país que perdura até hoje mais de duas décadas passadas, a obra encomendada pelo ICEP (Investimentos, Comércio e Turismo de Portugal e, à data, órgão de representação oficial e internacional do Turismo de Portugal) a pintura que deu origem ao símbolo do turismo português. Segundo o artista, era importante que o signo representasse Portugal como país atlântico e, mantendo a ideia de uma figura mítica encontrada em fábulas, transformou-a num ser capaz de caminhar sobre as águas do oceano, ligando-se assim à história de navegação e descobertas. Inspirado na bandeira nacional, pintou duas mãos abertas, em vermelho e verde, estendendo-as num corpo cuja cabeça, em forma de sol, representava o calor tanto de um país como das suas gentes. Por fim o tipo de letra apreende o espírito do símbolo original através de uma espiral comum à letra “g” e à onda que a encima<sup>15</sup>. Esta configuração de um Portugal frente ao mar, de clima ensolarado e de braços abertos reitera e sintetiza a posição do artista face ao seu país e à sua história no mundo, posicionando-o como uma nação recetora ao (e do) mundo contemporâneo. Como José-Augusto França referiu numa recensão ao volume publicado pelo ICEP que explica o seu processo de elaboração, este constitui “um álbum que conta uma viagem de realização artística”<sup>16</sup>, cuja conceção se apresenta com uma maior complexidade do que à partida se poderia supor.

Numa consideração aglutinadora final importa referir a crescente visi-

<sup>14</sup> Interessa apontar a *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, realizada em Lisboa, no ano de 1983, e subordinada ao tema: *Os descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento* que apenas contemplou pintura histórica cuja temática assentou nos Descobrimientos Portugueses. Uma vez mais foi desperdiçada a oportunidade de uma mostra alargada que contemplasse a pintura em contexto colonial.

<sup>15</sup> Ver depoimento em GUIMARÃES, José de (1993). *Viagem do artista. Journey by an artist*. Lisboa: ICEP.

<sup>16</sup> FRANÇA, José-Augusto (1993). “Viagem do Artista.” *Colóquio. Artes*, 2ª série, 35º ano, N.º 97, Junho de 1993. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 72.

bilidade dada à arte e à pintura colonial conforme estes eventos se tornaram mais abrangentes e complexos: se num primeiro tempo a arte nem sequer foi contemplada, gradualmente esta veio a ocupar um espaço determinante, ajudando na visualização dos territórios ultramarinos e promovendo mesmo a viagem efetiva de alguns artistas a essas possessões longínquas numa ação de propaganda política imperial só fortuitamente colocada em prática pelo Estado português. Esta descoberta e mostra das civilizações indígenas constituiu uma lição de geografia numa época em que as viagens começaram por ser o apanágio duma minoria, contribuindo para que a população citadina metropolitana conhecesse as possessões longínquas através das secções coloniais e das aldeias indígenas nelas exibidas. A relevância das encenações dos territórios integrantes do império nestes espaços expositivos foi assim fulcral para a manutenção e sedimentação das políticas coloniais do século XIX e XX, senão veja-se o exemplo do sucesso da secção das Índias no Palácio de Cristal logo na primeira exposição (Londres, 1851) assinalada como uma curiosidade raramente vista, facto que em muito facilitou uma apreensão do império nos limites que se sabe, ou seja, uma presença real dentro de um cenário ficcionado.

Enfeitando todas estas realidades, a arte das culturas autóctones ou das civilizações milenares longínquas serviu, acima de tudo, para acentuar quer a superioridade da metrópole em relação aos territórios ultramarinos quer a curiosidade em relação às possessões longínquas por parte da cultura ocidental. Mas, mais do que “mostrar” o exótico e o estranho, havia que “parecer” como lembrou T. Vijayaraghavacharya, comissário da secção indiana na British Empire Exhibition de 1924: “O que o público quer ver da Índia é aquilo que *parece* indiano, mais do que aquilo que *é* indiano” (VICENTE 2002:80). Era a invenção de uma condição que raramente correspondeu à realidade, mito do ocidente face a culturas quase desconhecidas e, por causa disso, subvalorizadas.

## Bibliografia

- AAVV (1998). *O Centenário da Índia e a Memória da Viagem de Vasco da Gama*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.
- ACCIAIUOLI, Margarida (1998). *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ANDRADE, Luís Oliveira (2002). *História e Memória. A Restauração de 1640: do Liberalismo as Comemorações Centenárias de 1940*. Coimbra: Edições Minerva.
- CARMO, José Pedro do (1943). *Evocações do Passado*. Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade.

- FERRO, António (1938). “Exposição de Nova Iorque. O discurso pronunciado por António Ferro”, *Diário de Notícias*, 14.12.1938.
- FRANÇA, José-Augusto (1993). “Viagem do Artista”. *Revista Colóquio. Artes*, 97, Junho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRANÇA, José-Augusto (2002). *Lisboa 1898. Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GALVÃO, Henrique (1934). “Um quadro de Eduardo Malta”. *Portugal Colonial*, 45, Novembro.
- GALVÃO, Henrique (1934). *Revista Ultramar*, 15 (1 Set.), 16 (15 Set.). [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/N15/N15\\_master/Ultramar\\_N15\\_15Jul1934.PDF](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/N15/N15_master/Ultramar_N15_15Jul1934.PDF) (consultado em 2020.06.19).
- GUIMARÃES, José de (1993). *Viagem do Artista. Journey by an Artist*. Lisboa: ICEP.
- GUSMÃO, André (1940). “A Arte na Exposição de Belém”. *O Diabo*, 16.11.1940. [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/N15/N15\\_master/Ultramar\\_N15\\_15Jul1934.PDF](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Ultramar/N15/N15_master/Ultramar_N15_15Jul1934.PDF) (consultado em 2020.06.19).
- JOÃO, Maria Isabel (2002). *Memória e Império. Comemorações em Portugal: 1880-1960*. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2466> (consultado em 2020.6.19).
- PORTAS, Nuno (1959). *Revista Arquitectura*, 64, Janeiro/Fevereiro.
- TELO, António (1991). *Lourenço Marques na política externa portuguesa 1875-1900*. Lisboa: Cosmos.
- VICENTE, Filipa L. (2002). “Exposições Coloniais na Índia Portuguesa e na Índia Britânica”. *Revista Oriente*, 8. Lisboa: Fundação Oriente.