

PELO IMPÉRIO. A FÉ NA ARTE COLONIAL

MARIA JOÃO CASTRO

*Há cinco séculos que o valoroso
cavaleiro da Fé e do Império de Portugal,
anda a correr as cinco partes do Mundo (...)
pois foi a Fé dos portugueses que lhe prolongou
os braços para o Oriente e para o Ocidente.*

J. Ferreira¹

*O Império Português tem a sua arte,
brotada das fontes de inspiração imperiais,
quer metropolitanas, quer coloniais*

Lopo Vaz de Sampaio e Melo²

Ao longo de Oitocentos houve dois ímpetus que se conjugaram originando um novo tempo: na primeira metade do Século XIX, o movimento romântico de inspiração nacionalista que acompanhou a ocupação inglesa e a posterior guerra civil, ao qual se seguiu, na segunda metade da centúria, o movimento positivista que procurou estabelecer as bases para a ocupação imperial de África. Inspirando-se mutuamente, romantismo e positivismo arquitetaram um mapa imperial europeu ao qual não foi alheio as tentativas das potências europeias de «redistribuir» a África colonial de finais do Século XIX. Até então, Portugal pouca importância dava às colónias, bastando-lhe olhá-las no mapa mas a situação estava prestes a mudar.

Todavia, em finais de 1800 a situação era complexa. A *Conferência de Berlim* (1884-85) não reconheceu os «direitos históricos» dos portugueses em África, tendo acelerado os

- 1 A. J. A. Ferreira, *Além-Mar: sentido da Nação Lusitana: conferência / pelo Dr. A. J. de Almeida Coutinho e Lemos Ferreira*, Porto, Imp. Moderna, 1934, s.p.
- 2 Lopo Vaz de Sampaio e Melo, *Fausto Sampaio. Pintor do Ultramar Português*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1942, pp. 37-38.

apetites dos grandes impérios inglês, francês e alemão que tentavam repartir os territórios do Continente Negro entre si. Nela se definiu um novo direito internacional para a África, impondo condições para o reconhecimento dos direitos de ocupação territorial por potências europeias nada favoráveis aos interesses portugueses. Devido a tal decisão, Portugal foi obrigado a uma postura *de jure e de facto* e das consequências do referido evento saiu uma certeza incontornável: a de que era premente a posse efetiva das possessões ultramarinas nacionais, tendo-se tornado numa condição *sine qua non* para a sobrevivência do projeto português de nação.

Para defender os interesses portugueses em África, criou-se a Sociedade de Geografia de Lisboa (1875)³ nela se inscrevendo um variado conjunto de desempenhos que estimulou um crescimento gradual de comissões, explorações e expedições, aos quais não foi alheia a preocupação artística. Como se sabe na segunda metade do Século XIX deu-se o movimento de corrida a África das potências industriais da Europa. Controlada a Ásia e a Oceânia pelo império francês e inglês e a América do Norte pelos colonos vindos do leste, apenas a África se apresentava como espaço onde a expansão territorial era possível. Em nome da ciência geográfica avançavam-se projetos de ocupação territorial a partir da África Ocidental, da África do Sul e das costas da África Oriental, que criaram alguma preocupação com o futuro das posições portuguesas em África. A Sociedade de Geografia de Lisboa surge portanto, nas suas origens e nas atividades iniciais, como uma instituição particular fortemente interessada em defender a posse e a governação dos territórios africanos e asiáticos do império português. Assinale-se que, desde cedo, esta entidade chamou a si a criação de um Museu Colonial no âmbito que se sabe⁴.

Na década de 1890 o *Ultimato* britânico deitaria por terra a pretensão de uma África de costa a costa, numa questão que foi sendo paradoxalmente empolgada e

- 3 À semelhança das suas congéneres europeias, sobretudo a inglesa e a francesa, a SGL promoveu uma vastíssima quantidade de estudos, publicações e eventos, com destaque para os Congressos Coloniais Nacionais de 1901, 1924 e 1930 (na sequência dos quais se criou em 1931 o Arquivo Histórico Colonial).
- 4 Em circular de 15 de Fevereiro de 1884, dirigida aos sócios, diz-se ter começado a sua instalação «pela colheita directamente obtida e pelo depósito com que quaisquer pessoas nos queiram honrar de objectos dignos de figurar nele». O Estado logo compreendeu a importância de tal intento e, em 1892, nele confiou o acervo do Museu Colonial da Marinha, criado em 1871. Ao longo do tempo, os mais diversos objetos chegariam, vindos da África, da Ásia, da Oceânia, tendo sido muitas as doações feitas por particulares.

secundarizada conforme a instabilidade política na metrópole crescia, ainda que este facto tenham contribuído de sobremaneira para a mudança do regime em 1910.

Com a proclamação da República, assistiu-se a um redirecionar de algumas preocupações coloniais que a rotatividade dos consecutivos governos da Primeira República não conseguiu assegurar com a continuidade desejada. Ainda assim, a Constituição de 1911 contemplou as províncias ultramarinas, o que obrigou Portugal a entrar na Primeira Guerra Mundial, tendo em conta a sua defesa. O *Tratado Versalhes* (1919) resgataria as parcelas da África Portuguesa cobiçadas, ao mesmo tempo que colocaria um ponto final nas pretensões de soberania quer de Inglaterra sobre Angola, quer da África do Sul sobre Moçambique. Das ações levadas a cabo durante a Primeira República destaca-se ainda, em 1924, a criação da Agência Geral das Colónias⁵ com o intuito de veicular a propaganda ultramarina, bem como de um *Boletim* que, instituiria um Concurso de Literatura Colonial⁶ que tinha como objetivo o de promover a língua portuguesa⁷.

Com a revolução de 28 de maio de 1926 e a conseqüente ascensão da ditadura militar redefiniram-se prioridades e, conseqüentemente, a questão da política ultramarina depressa se tornou numa prioridade a resolver. No ano seguinte, em 1927, a Sociedade de Geografia iniciaria as *Semanas das Colónias* (e após 1951 designadas por *Semanas do Ultramar*) uma iniciativa que reuniria anualmente em Lisboa um conjunto de interessados pelo âmbito colonial. Do mesmo ano (1927) é a transformação da Escola Colonial (criada em 1906) em Escola Superior Colonial, (hoje Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas).

Mas a ferramenta que permitiu a concretização de uma política colonial conseqüente e estruturada foi o Acto Colonial⁸, uma vez que definiu as formas de relacionamento entre a metrópole e as colónias portuguesas, passando ambos a denominar-se Império Colonial Português. Acima de tudo, este decreto refletiu o carácter centralizador e colonialista do Estado Novo. Isso significava que, para Salazar, o império era o princípio aglutinador da nação e para tanto, urgia elaborar

5 Decreto n.º 9944, de 29 de Julho de 1924. No âmbito da revisão constitucional de 1951, passou a designar-se Agência Geral do Ultramar (Portaria n.º 13593, de 5 de Julho de 1951), sendo extinta em 1978 (Decreto-Lei n.º 208/78, de 27 de Julho de 1978).

6 Diário do Governo n.º 4565, I série, n.º 10 de Janeiro.

7 Os concursos tiveram a sua primeira edição dois meses após a instauração da ditadura.

8 Decreto n.º 18 570 de 8 de Julho de 1930 e republicado em 1933, aquando da entrada em vigor da Constituição de 1933.

uma política una e articulada, estabelecendo-se um enquadramento ideológico que fixava juridicamente a indivisibilidade do império, e que teria reverberações até ao fim do período colonial.

Claro está que a fórmula escolhida não era nova: basta referir o caso do império italiano⁹: com a subida ao poder de Benito Mussolini em 1922, o Estado procurou aumentar o seu tamanho, ocupando a Albânia, parte da Grécia, a Croácia, a Eslovénia e parte do Egipto. Apesar das ameaças de sanções, o ditador fascista prosseguiu firme nos seus propósitos e anexou a Etiópia, tornando possível uma aliança com Adolfo Hitler e dando origem ao Pacto do Eixo. Dito de outra forma, a questão imperial foi uma das razões porque a Itália ficou ao lado da Alemanha nazi durante a Segunda Guerra Mundial, mostrando a importância geopolítica dos impérios coloniais.

Não surpreende por isso que, ao longo da ditadura portuguesa se tenha arquitetado uma política para as artes baseada na fé do império ultramarino, até porque era frequentemente necessário ratificar a sua legitimidade aos olhos dos líderes internacionais e da Organização das Nações Unidas.

À vista disto, a leitura do contexto político-artístico colonial em tempos de Estado Novo, e ao contrário do que à partida se poderia pensar, não é unívoca, antes carregada de significados diversos que se misturam entre o ruralismo português e o indigenismo colonial, mostrando que a conceção da nação passava obrigatoriamente pela experiência africana das possessões d' além mar.

O Ministro das Colónias Armindo Monteiro (1896-1955) foi o iniciador de uma mística imperial que, inicialmente, delegou na Sociedade de Geografia de Lisboa o papel de desenvolver os aspetos culturais entre as colónias e a metrópole. Efetivamente, Armindo Monteiro foi o orquestrador de uma política continuada de propaganda colonial que em muito contribuiu para «trazer» as colónias até à metrópole e «levar» a capital do império aos territórios ultramarinos e é dentro desta visão «bipolar» que se compreende as ações dos primeiros anos da ditadura, sobretudo as dos anos de 1930. Logo no primeiro número da revista *Portugal Colonial* de 1931¹⁰, um artigo de Agostinho Campos intitulado «A Fé e o Império» dá conta de que «se pode ter um sentido colonial nítido e afinado sem que para isso seja necessário ir às colónias». Ora parece

9 Até ao início da Primeira Guerra Mundial este era constituído pela Eritreia, Somália, Líbia e ilhas do Dodecaneso.

10 *Portugal Colonial*, Ano I, n.º 1, Março de 1931, pp. 5-6.

ter sido esta a máxima seguida pelo Estado Novo, designadamente no Presidente do Conselho se bem que os seus Chefes de Estado o tenham feito com alguma regularidade. Interessa pois infletir nas linhas condutoras da política colonial salazarista, tendo em conta a sua reciprocidade com a fé no papel/ missão da cultura artística. Sem sombra de dúvida, a arte colonial será, sobretudo, nacionalista e historicista, assente na glória marítima e imperial da nação que «deu novos mundos ao mundo».

Atente-se no que Leopoldo Vaz de Sampaio e Melo¹¹ proferiu numa conferência na Sociedade Nacional de Belas Artes:

A intervenção da arte, como consequência ou causa na expansão imperial, constitui uma arma de dois gumes que promove, no sentido da uniformidade, o fenómeno de trocas de motivos e de processos, entre as manifestações artísticas da metrópole e das diferentes fracções do Império, e pode ser considerada sob diferentes aspectos. Um deles, para mim o mais importante, é o dos altos serviços que a Arte pode prestar ao Império, concorrendo admiravelmente mediante a divulgação e descrição pictural ou plástica dos encantos (...) para esclarecer os espíritos sobre a valia e as possibilidades do Império, para intensificar e generalizar no espírito nacional um grande interesse pelas colónias, numa palavra: para estreitar e reforçar os laços imperiais. Mas há muitos aspectos do problema que é legítimo, interessante, e pode ser conveniente, considerar. Assim, sendo interessante examinar a influência que os motivos exóticos podem vir a exercer na arte imperial, não menos interessante e de considerar, são as alterações fundamentais, ou de simples aperfeiçoamento, ou as orientações novas que a influência da arte metropolitana fatalmente vem a causar nas artes indígenas além-mar¹².

Este conceito de uma arte concomitante com a política do império viria a ser concretizada a partir de 1933 quando foi criado o órgão que viria a superintender aos desígnios cultural-artísticos da nação: o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), instituição que teve um papel ativo e determinante na divulgação do ideário nacionalista e na padronização da cultura e das artes do regime do Estado Novo. É a partir dele que se arquitetava todo um conjunto de realizações nacionais, tais como: exposições quer

11 Professor na Escola Superior Colonial onde regeu as cadeiras de Colonização Portuguesa, Administração e Legislação, Política Indígena e Etnologia e Etnografia.

12 Lopo Vaz de Sampaio e Melo, *Obra Cit.*, pp. 32-33.



Murais *Fé e o Império* de Fred Kradolfer.
Pavilhão Português na Exposição de Nova Iorque, 1939

em território nacional (Exposição Colonial do Porto de 1934, Exposição do Mundo Português em 1940) quer no estrangeiro (representação portuguesa nas exposições de Paris de 1937 e de Nova Iorque e S. Francisco em 1939). Estes eventos estabeleceram um enquadramento ideológico importante que depois foi reproduzido ao longo dos decénios seguintes. Nesta vertente, importa referir as duas enormes pinturas murais *A Fé e o Império* da autoria de Fred Kradolfer de 1939 exibidas na Exposição de Nova Iorque de 1939 intitulada *O Mundo de Amanhã*.

Ambas as obras alusivas à Fé e ao Império possuíam «uma dimensão quatro vezes superior à das estátuas de Salazar e de Carmona que nestes valores se deviam recortar»¹³, constituindo o envolvimento das duas esculturas do Presidente do Conselho (do escultor Francisco Franco) e do Chefe de Estado (do escultor Leopoldo de Almeida)

13 Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 99.

portugueses. Colocados no Salão de Honra, a ambição monumentalizante de ambos os murais de Kradolfer traduziam a dignificação que a presença portuguesa no certame pretendia representar mas também diziam muito sobre a necessidade de «mostrar» a importância do império numa altura em que estes se começavam a desmoranar.

De tal modo este imperativo se tornou incontornável que, poucos meses depois da presença portuguesa em terras do Novo Mundo, se estreou o filme *O Feitiço do Império*¹⁴ que glosava parte desse universo, reclamando as raízes dos portugueses emigrados com a pátria. Foi o primeiro filme de ficção a abordar as colónias ultramarinas e a obra colonizadora dos portugueses, sendo por isso considerado como uma obra de ficção exemplar da visão colonial do Estado Novo¹⁵.

No mesmo momento da estreia do filme, a pátria preparava-se para iniciar a grande festa do Duplo Centenário, que comemorava as datas da fundação (1140) e da restauração da independência (1640). Com efeito, a Grande Exposição do Mundo Português de 1940 não se esqueceu de contemplar a presença de uma secção colonial, secção essa que teve um catálogo no prefácio do qual se lia:

Parecia-nos do maior interesse fazer escola de Arte Colonial Portuguesa — a primeira nos últimos cem anos — não com o título de resolver esse magno problema, mas com o desejo sincero de animar o interesse que ela pode e deve suscitar.

A arte em Portugal não tem cunho nacionalista — esse cunho que podia e devia ser a razão da sua originalidade. Encontra apenas, aqui ou acolá, o amparo e o esforço de um ou outro artista cujo espírito criador pretende reagir contra o seu internacionalismo — ou antes: contra a sua falta de expressão definida. Escreve-se à francesa, pinta-se à espanhola, constrói-se à americana — mas nem na forma nem nos motivos isto é: nem na técnica nem na inspiração, os artistas são portugueses (...).

- 14 Filme com argumento de António Lopes Ribeiro, foi baseado num texto de Joaquim Mota Júnior, vencedor de um concurso realizado pela Agência-Geral das Colónias para o efeito e com a colaboração do pintor António Soares e do fotógrafo de cena João Martins. Estreou no cinema Édén, em 23 de Maio de 1940, com a presença do Presidente da República. Apenas está conservada na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema a banda de imagem da película.
- 15 O filme conta a história do filho de Francisco Morais (emigrante português nos E.U.A. que não esquece o amor à terra natal) que pretende nacionalizar-se americano mas antes de tal ocorrer, o pai convence-o a participar numa caçada em Angola, o que lhe dá ensejo de visitar Lisboa, Guiné, São Tomé, Angola, Moçambique. O conceito de portugalidade e o «feitiço do império» acabaram por influenciá-lo de modo a que o protagonista não resiste ao fascínio do além-mar português, acabando por abraçar os valores lusófonos no final do filme.

Ora, não vemos nem compreendemos uma arte portuguesa sem inspiração ultramarina sem a intervenção das colónias. É Além-Mar que os nossos artistas hão-de encontrar os traços nacionalistas da sua arte e o cunho marcado da sua originalidade — porque da fisionomia da Nação fazem parte os elementos fundamentais da sua grandeza.

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

E desta forma se tomou a resolução de cultivar entre os artistas da Secção Colonial o agrado pelos motivos de Arte Colonial Portuguesa e de formar um princípio de Escola que bem pode ser também uma escola de Arte Nacionalista.

Como foram realizadas estas ideias o público o dirá. O realizador procurou dar-lhes a maior e mais extensa projecção prática julgando que assim servia superiormente os interesses da Nação¹⁶.

Porém, este desejo de Galvão de que os artistas nacionais visitassem e pintassem as colónias tardaria em cumprir-se e, à sua falta, criou-se uma idealização visual do império que se afastaria do discurso «modernizante» prometido ao longo dos anos 30 de Novecentos.

Interessa ter em conta que a Secção Colonial, instalada no Jardim Tropical, tinha como figurantes os indígenas das colónias nacionais, tendo contemplado cinco pavilhões (que representavam os territórios ultramarinos) e duas ruas (de Macau e da Índia) que conferiam ao espaço uma ênfase «pitoresca» e exótica, numa clara apropriação ficcionada das possessões de além-mar.

Esta encenação da vivência ultramarina fez com que, tempos depois, Diogo de Macedo viesse a público defender a criação de um Museu de Arte Colonial de dimensão nacional, não apenas com o objetivo da preservação mas também como medida preventiva considerando que, pela educação do público se alimentava a sensibilidade e se promovia o gosto pela arte mas tal vontade não se concretizaria ainda que chegasse a haver uma intenção concreta, como se verá adiante (com Cristino da Silva).

16 Henrique Galvão, prefácio *Exposição do Mundo Português de 1940*, secção colonial, Lisboa, Neogravura, 1940, s.p.

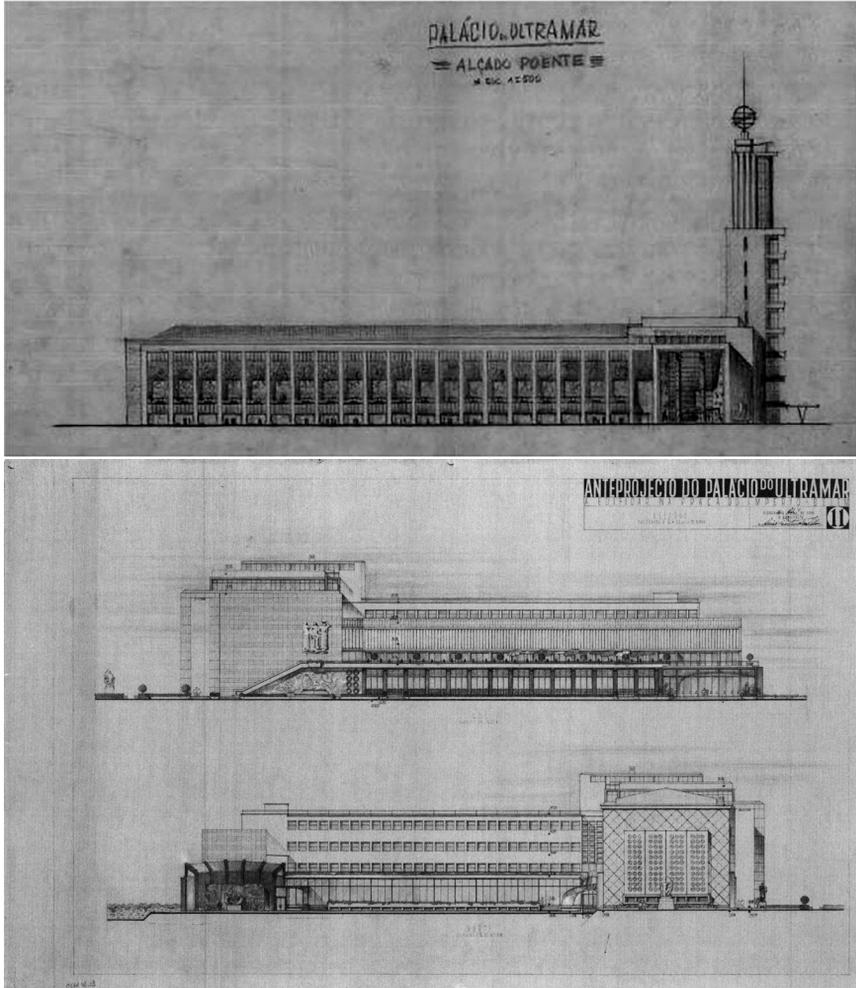
A partir de 1945, com o final do conflito beligerante europeu, os modos de relação entre a arte e o poder colonial alteraram-se devido à independência das ex-colónias afro-asiáticas, bem como ao surgimento de uma nova geografia mundial de que a Guerra Fria foi herdeira. Num tempo-pedra, o regime de Salazar conseguiu manter as possessões ultramarinas mesmo sofrendo com o crescente isolamento político, e dentro da geopolítica anti imperial do mundo ocidental do pós-guerra. Em parte, esta dinâmica refletiu as consequências da Inglaterra ter concedido a independência à Índia, em agosto de 1947, surgindo por parte do governo português, a necessidade deste se mostrar do «Minho a Timor» uno e indivisível. Porém os ecos dessa continuidade política foram escassos e as pressões não pararam de chegar de todos os lados e dos diversos quadrantes políticos.

Seja como for, a integração de Portugal na NATO em 1949, na ONU em 1955, na EFTA em 1960 e os acordos comerciais com a CEE a partir de 1972, foram obrigando a algumas alterações na política colonial e é nelas que se inscreve e percebe a revisão constitucional de 1951, quando se tratou de mudar a designação de «colónias» por «províncias ultramarinas», ainda que mantendo os pressupostos estabelecidos pelo Acto Colonial de 1930¹⁷. Certo é que estas preocupações políticas e a configuração do novo mundo pós-guerra desviaram a atenção do Estado português para as questões da arte. Assim se compreende que em 1952 se tenha pensado projetar um Palácio do Ultramar a edificar na Praça do Império, em Belém¹⁸, mas que este nunca tenha passado de uma intenção.

Tendo em consideração a encomenda, bem como a sua função e localização, não se pode deixar de ver esta intenção como um bastião do colonialismo vigente, uma obra monumental perante as consecutivas contestações internacionais e as sucessivas vitórias nacionalistas no continente africano e asiático. O jogo entre a forma monumental e a volumetria depurada. Independentemente da sua não concretização, o projeto do arquiteto Luís Cristino da Silva reflete o conjunto de preocupações do poder político face a um mundo ocidental cada vez mais em conflito com a manutenção de impérios coloniais. Mais do que a escassez de verbas ou a alteração da política das obras públicas, ou ainda a decisão de remodelar todo o traçado da Praça do Império e da zona ribeirinha de Belém

17 Decreto n.º 18.570. Diário do Governo de 8 de Julho de 1930, I série, n.º 156. Em linha: <https://dre.pt/application/dir/pdfgratis/1930/07/15600.pdf> (acesso a 7.6.2016).

18 Decreto-Lei n.º 38.727, de 23 de Abril de 1952.



Projeto do Palácio-Museu do Ultramar.
Espólio do Cristino da Silva. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

mas os estudos foram definitivamente suspensos em 1959, alegando-se um novo repensar de uma ideia que vinha desde 1951. Daí que se conclua que foi, acima de tudo, a falta de vontade política que determinou o insucesso da sua realização. Ilustração perfeita das preocupações ideológicas do regime face à aproximação das Comemorações Henriquinas que impulsionou o alargamento do âmbito do projeto dentro da zona urbanística de Belém, baluarte dos Descobrimentos e, portanto, do império, ou seja, mantém-se o foco de interesse numa área que era o espelho da vocação marítima e da dimensão imperial portuguesa, enfim, espaço de representação ultramarina.

Para além do Palácio do Ultramar, o programa arquitetónico tornou-se complexo ao nele se inscrever a construção de um Museu do Ultramar, uma Escola Superior do Ultramar e um Instituto de Medicina Tropical. A ideia de conjunto mantinha uma forte componente museológica, ligada ao território de além-mar, estimulando a relação entre colono e colonizado¹⁹.

Facto incontornável é que a arte deixara de assumir a centralidade peculiar que os portugueses se haviam habituado durante a década de 1930 e o afastamento do diretor do SPN/SNI em 1949, António Ferro, foi o canto do cisne de uma certa triangulação política/arte/império. A partir daí, os consecutivos diretores que seguiram à frente do Secretariado limitaram-se a manter uma política para as artes de continuidade, com exceções que se sabe.

A década de 1960 viria o panorama alterar-se, quando eclodiram as guerras de libertação coloniais, e Portugal, mercê de uma certa tolerância tácita da comunidade internacional, empenhou-se em manter o império, condição imprescindível da sua nacionalidade. Porém o decénio complicar-se-ia à medida que avançava. Logo no início de Janeiro de 1960, Álvaro Cunhal escapava do forte de Peniche; preso pela terceira vez, em Luanda, Agostinho Neto tornava pública a sua militância a favor da independência angolana; oito dias depois da sua prisão em Angola dá-se a revolta de Mueda em Moçambique e, ainda nesse ano, assiste-se, na Tunísia, à criação da Frente Revolucionária Africana para a Independência Nacional das Colónias Portuguesas. Ora foi neste cenário de desassossego político que se comemorou os 500 anos da morte do Infante D. Henrique e que o Padrão dos Descobrimentos é reconstruído

19 Ver artigo de Vera Félix Mariz «A encenação utópica da capital do império. O projeto de Luís Cristino da Silva para o palácio do ultramar 1951-1958», in *Revista Rossio*, Estudos de Lisboa, n.º 1, 2013, pp. 124-138. Em linha: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_rossio/138%20 (acesso a 7.6.2016).

em betão e cantaria de pedra rosal. De facto, as Comemorações Henriquinas aglutinaram um extenso programa colonial d'aquém e d'além mar que pretendia «apagar» as ações de revolta que se começavam a viver nas províncias ultramarinas.

Se 1960 fôra *horribilis* para o governo de Salazar, o seguinte não seria melhor. É um facto que, em 1961, com Adriano Moreira como ministro do Ultramar se revoga o *Estatuto do Indígena*²⁰ mas são desse mesmo ano os massacres da União das Populações de Angola (UPA) no Norte de Angola e que darão início a Guerra Colonial. Ainda no final de 1961, a integração da Índia Portuguesa na União Indiana foi um novo golpe para o Estado colonial português.

Durante este período colonial tardio (1961-1974) o crescente isolamento de Portugal em termos internacionais era notório, mostrando o anacronismo do Estado e ao mesmo tempo que ao seu líder começava a faltar o ímpeto de se impor.

Em 1965, já em plena guerra do ultramar, decretou-se a criação do Museu de Etnologia do Ultramar²¹ cuja coleção central integrava peças de todos os cantos do império português (África, Índia e Extremo Oriente), isto numa altura em que o regime se encontrava mobilizado na frente política não só no que concerne ao conflito beligerante em África como cativo de uma posição imperial considerada extemporânea, apertando-se o cerco da opinião mundial. Ora esta situação faz a importância dada à afirmação da arte colonial seja secundarizada pelos acontecimentos políticos, tendo como consequência direta a perda de afirmação de personalidade cultural, retirando-se das suas obrigações propagandísticas. Isto acontece no mesmo ano em que o Salão Nacional de Arte é boicotado por parte dos artistas «modernos» de primeira linha que decidem promover *Salão de Maio* na Sociedade Nacional de Belas Artes, como resposta às tentativas oficiais. Por outras palavras, a vida artística começa a fazer-se à margem do regime e, parte dela, contra esse mesmo regime.

Em novembro de 1966, a Exposição *As Artes ao Serviço da Nação* no Museu de Arte Popular mostrava a síntese do que foi feito mas ia para além disso, uma vez que exaltava os artistas a glorificarem a pátria através da sua obra. É desse universo que dá conta o discurso inaugural da exposição de César Moreira:

20 Para além do Estatuto do Indígena, Adriano Moreira procurou estabelecer uma política reformista mas Salazar não concordou com algumas das suas políticas e o ministro demite-se em 1963.

21 Decreto-Lei n.º 46.254, de 19 de Junho de 1965.



No culto do passado, de que resultou a recuperação de castelos e monumentos; nos quadros que contam gestas gloriosas da nossa história (...) servem de exemplo para todos nós em todas essas obras de arte se encontra a exaltação da dignidade e do amor à Pátria (...). O exemplo daqueles que nos precederam há-de ter, porém, influído para que os heróis surjam nas novas guerras onde combatem (...) e são estes novos heróis que os nossos artistas hão-de glorificar também²².

É sabido que se avizinhava um outro tempo onde o lugar da arte, quer de inspiração colonial quer de raiz metropolitana, assumiria um papel secundário e circunscrito a um universo próprio, frequentemente, de contrapoder.

Não surpreende por isso que, ao longo da década de 1960 e início dos anos 1970, a arte colonial se desvanecesse em exemplos díspares, mercê de uma dupla ausência de fé: primeiro na manutenção de um império moribundo, e em seguida, numa resolução política célere que evitasse o prolongamento de uma guerra colonial perdida. Ademais, e como o Chefe do Estado-maior do Exército chamado General Câmara Pinheiro declarou, «estas guerras não se ganham, ganha-se tempo para fazer as reformas necessárias para a solução política». Ganharam-se treze anos e não refizeram as reformas necessárias, pois foram interrompidas e não convenientemente observadas²³.

22 *Notícias de Portugal*, Boletim semanal do SNI, n.º 1020, 19 Novembro 1966, s.p.

23 Adriano Moreira, *Pensamento e Escritos (Pós) Coloniais*, Lisboa, CHAM, 2016, s.p.

Pela força da duração do Estado Novo, pode-se afirmar, sem qualquer dúvida, que a arte colonial sob o governo de Oliveira Salazar resultou de um programa comemorativo e auto-apologético que constituiu um veículo privilegiado de legitimação do império colonial português.

De qualquer modo, a relação entre arte e poder, entre fé e império produziu-se num duplo jogo: se, por um lado, a arte necessitou do regime nomeadamente no seu papel de mecenas, por outro, o poder político usou-a para tornar visível o seu discurso, numa constante recorrência ao passado histórico-colonial. Isso significou que o Estado foi um impulsionador, patrocinador, edificador e, simultaneamente, condicionador do discurso artístico imperial e colonial de nítida retórica simbólica.

Por tudo quanto foi escrito ao longo deste artigo, interessa reter que, pelo império, a fé na arte colonial e as suas ressonâncias contemporâneas pós e neocoloniais são de grande uma atualidade. Tal interesse na herança politico-artística colonial portuguesa jaz, porventura, na conjugação de dois fatores de crescente importância no tempo presente: o aumento da desilusão no ideário europeu federalista e o consequente esmorecimento de um eixo identitário chamado União Europeia; e o facto do mundo global do início do Século XXI ter assistido ao recrudescer dos nacionalismos aglutinadores de vontades minoritárias, nos quadros das grandes diretivas dos mercados financeiros do mundo em rede.

Resgatados de um tempo que aqui se propôs revisitar, os modos de relação entre a arte e a política colonial portuguesa durante o Estado Novo mostraram a fé na exibição de uma arte nacional que incluíse (e enunciasse) as possessões d' aquém e d' além-mar, refletindo a sua importância na legitimação e manutenção do império português.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.
- As Artes ao Serviço da Nação: 40.º Aniversário da Revolução Nacional*, Lisboa, Museu de Arte Popular, 1966
- BOXER, C.R. *O império colonial português 1415-1825*, Lisboa, Edições 70, 1981
- Exposição do Mundo Português de 1940, secção colonial*, Lisboa, Neogravura, 1940
- Exposição de Nova Iorque, 1939* [Material gráfico] / Estúdio Mário Novais

GOMES, Armando. «A génese dos Descobrimentos Marítimos Portugueses foi a Arte?» in 13.º Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências, Separata Tomo VIII, 7.ª secção Ciências Históricas e Filológicas, Lisboa, 1950.

Notícias de Portugal, Boletim semanal do SNI, n.º 1020, 19 Novembro 1966

Portugal in New York World's Fair, Lisboa, Tip. Costa Carregal, 1939

Revista Portugal Colonial, Ano 1, n.º 1, Março de 1931

SANTOS, Reinaldo dos. *Conferências de Arte*, Lisboa, Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1941

The official book of the Portuguese representation in the international exhibition of New York, 1939, Lisboa, S.P.N., 1939