



46

REVISTA
PORTUGUESA
DE
HISTÓRIA

COIMBRA 2015

Exposições oitocentistas fora de portas e o contributo dos objectos coloniais para a criação imaginal do Império português

Nineteenth Century Exhibitions' Abroad and the Contribution of Colonial Objects to the Imaginal Creation of the Portuguese Empire

CARLA ALFERES PINTO

Investigadora integrada do CHAM/Portuguese Centre for Global History–FCSH/NOVA–UAç

Email: carla.alferes.pinto@gmail.com

Texto recebido em / Text submitted on: 28/12/2014

Texto aprovado em / Text approved on: 21/07/2015

Resumo:

A ideia de uma “época áurea dos descobrimentos” como factor identitário faz parte do discurso e da memória de muitos portugueses. Para a consolidação desta ideia contribuíram as imagens que foram sendo veiculadas por exposições realizadas ao longo do século XIX. Estas mostras procuravam traçar a “marca” de Portugal através da narrativa construída em torno de episódios seleccionados que eram exibidos com o recurso a programas de ideias e objectos (arte e cultura material), e que construíram um imaginário supostamente comum, que se manteve por mais de um século. Neste texto procurei desenvolver alguns aspectos que levaram à construção imaginal do Império português, recorrendo a episódios específicos, como o momento de introdução das mercadorias com origem colonial no discurso nacional, a maneira como esses produtos foram apresentados, quais as circunstâncias que “transformaram” os objectos etnográficos em artísticos e que outra cultura material foi desde o início associada à representação dos descobrimentos.

Palavras-chave:

Arte; Cultura Material; Exposições; Identidade; Império.

Abstract:

The idea of a “golden era of the discoveries” associated to identity has long been shared by some Portuguese discourse and memory. Visual culture spread by 19th century exhibitions has contributed to strengthen the aforesaid narrative. These exhibits “branded” Portugal through a selection of episodes of the country’s history that were emphasized by conceptual programs and the display of objects (art and material culture), hence creating a narrative and an imaginary expected to be shared by all, and that in fact survived for more than a century. In this text I analyze some aspects that shaped the imaginal construction looking at specific events: the moment when colonial commodities were introduced in the discourse of “national production”, the way these products were presented, the circumstances that “transformed” ethnographic in artistic objects, and which other material culture was associated to the “Portuguese discoveries” since the beginning of its representation.

Keywords:

Art; Empire; Exhibitions; Identity; Material Culture.

Ao longo das centenas de anos que durou o Império português, foram várias as experiências humanas vividas. Tantas quantas as memórias que se podem evocar, mesmo que, em termos colectivos, se insista em replicar a narrativa que tem início numa “época áurea” – os descobrimentos – que se quer que seja comum a todos. Isto é, enquanto fenómeno identitário¹. É neste sentido que surge recorrentemente a ideia de fazer um museu – sistema que possui uma autoridade peculiar no que respeita ao reconhecimento popular sobre as versões (*a verdade*) de conhecimento que veicula – dedicado aos descobrimentos².

A inquietação que aqui possa ter ficado subjacente não reside tanto na questão da criação de um museu dedicado aos aspectos da história da expansão levada a cabo pelos portugueses, mas antes aos valores e às imagens inerentes à maior parte das formulações que acompanham as propostas de realização do mesmo³.

¹ Reflectindo os embaraços de se querer *impor* identidade invés de se reflectir sobre as *identidades*. Ver sobre este assunto Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras, Celta Editora, 1994.

² “É uma lacuna incompreensível a falta de repositório vivo e público da grande obra dos descobrimentos. Essa falta ainda é mais sensível após o que se tem chamado encerramento do «Ciclo do Império» e na altura em que, face ao processo de integração, é decisivo assinalar, de maneira duradoura, a nossa grande contribuição para a abertura da Europa e a afirmação do seu papel no mundo. Também a presença do mar, de outros espaços e de uma vocação universalista, convivial e policêntrica na formação da nossa cultura dever ser traduzidas à volta do grande acontecimento que deu mais sentido comum e original à nossa expressão como país – os Descobrimientos. A força cooperativa e irradiante da cultura portuguesa deve ser organizada à volta de uma instituição densa e viva erguida à volta da nossa mais pujante experiência histórica, e que poderá ser não só um factor de identidade e independência, mas também de trabalho comum com povos da mesma língua.”, despacho 31/81 emitido pelo Ministério da Cultura e Coordenação Científica, in *Diário da República*, II.ª série, n.º 243, 1981, 22 de Outubro. Este é um tema recorrente, partilhado por vários quadrantes públicos (e políticos) do país, divulgado em palcos com grande impacto, através de ideias relativamente genéricas. Veja-se a este propósito o artigo assinado por Alexandra Prado Coelho, “Há um museu dos Descobrimientos para o espaço da Arqueologia”, a propósito da política do Ministério da Cultura dirigido por Gabriela Canavilhas. *Público*, 2010, 15 de Abril (<http://www.publico.pt/portugal/jornal/ha-um-museu-dos-descobrimientos-para-o-espaco-da-arqueologia-19195820>).

³ “Uma «imagem» é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou colectiva.” Hans Belting, *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*, Lisboa, KKYM+EAUM, 2014, p. 21, ver também a n. 2 na p. 73: “Imaginal (lat. *imaginalis*; que é em imagem”. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003, t. II, p. 2040). Registe-se que a palavra imaginal surge no álbum da autoria de Lima de Freitas, *Uma Lisboa Imaginal*, Lisboa, Sociedade Tipográfica, 1986, bem como no ensaio de Gilbert Durand, “*Mitolvsismos*” de Lima de Freitas, Lisboa, p&r–Perspectivas & Realidades/Galeria Gilde, 1987, particularmente associada a questões identitárias em que a relação com a memória do Império foi abordada de maneira peculiar: “Graças à oferenda lusitana que Lima de Freitas modula com o seu «mitolvsismo» pictural podemos ter esperança e aperceber-nos de

Uma das maneiras de repensar semelhante proposta é a que resulta do conhecimento da história da configuração da cultura visual e material que contribuiu para a consolidação de uma “ideia do Império”, bem como da historiografia paralela a essa narrativa. Neste texto procurarei desenvolver alguns aspectos que levaram a esta construção imaginal, recorrendo a situações muito concretas, desencadeadas pela importância que as exposições universais adquiriram para a configuração da cultura visual das nações europeias em finais do século XIX e, no caso português, especificamente associada à representação dos descobrimentos⁴.

A entrada dos produtos coloniais no circuito das exposições universais

A entrada das colónias no discurso expositivo português datou de 1855 na Exposição Universal de Paris, na qual Portugal incluiu uma série de matérias-primas, com particular destaque para as angolanas. Correspondendo aos números de catálogo 1680 a 1774, as matérias-primas coloniais surgiram na lista de produtos portugueses, acrescentando-se-lhes apenas o local de proveniência⁵.

A razão pela qual estes produtos foram incluídos na lista a enviar para Paris não é clara e carece de estudo, mas é provável que Portugal se quisesse manter a par das potências coloniais (especialmente a Inglaterra e a França), situação agravada pela exiguidade da produção nacional continental que levaria ao congregar de esforços com o objectivo de criar condições para uma presença mais eficaz⁶.

que maneira as nossas belas-artes poderiam agir de modo magistral, não num inumano «mercado comum» de mercadores de especiarias e de negreiros, mas numa marcha comum, numa navegação peregrina de velas, pandas pelo sopro das profundas reminiscências dos povos da Europa, pandas uma vez mais na viagem para esses mundos imaginais inesgotáveis que a arte europeia pode e deve ainda, e sempre, dar ao mundo”, p. 122.

⁴ F. R. Ankersmit, *Historical Representation*, Stanford/California, Stanford University Press, 2001, p. 1-25.

⁵ *Catálogo dos produtos da agricultura e industria portuguesa mandados á Exposição Universal de Paris em 1855. Primeira e segunda parte*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1855 e *Documentos officiaes da Comissão Central Portuguesa para a Exposição Universal de 1855 e systema de classificação publicado na conformidade do artigo 16.º do regulamento geral*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1854. Sobre a presença artística portuguesa nas exposições internacionais ver João Paulo R. Martins, *1851-1900. As representações de Portugal nas exposições universais do séc. XIX*, trabalho de História da Arte Contemporânea no mestrado da FCSH–UNL, 1993 e Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições Universais. 1851-1900*, Lisboa, Edições Colibri, 2011.

⁶ Conforme constatava o futuro rei, D. Pedro V: “De momento, Portugal não podia apresentar nas exposições internacionais senão produtos naturais” (José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudos de factos socioculturais*, Lisboa: Livros Horizonte, 1974, v. 3, p. 553) “em

Apenas em 1867 se produziu uma alteração no programa expositivo a concurso já que se propunha a apresentação dos países através de pavilhões edificadas de acordo com arquitecturas *nacionais*.

Destinados a mostrar o que de melhor havia em cada país, os comités nacionais recorreram a “cenografias historicistas” que revelavam “arquétipos de imagens facilmente reconhecíveis no exterior” contribuindo assim, à força de querer criar identidade, para a cristalização de preconceitos e ambiguidades de que, pelo menos no caso de Portugal, rapidamente resultariam queixas, como adiante se verá⁷. Criavam-se, pois, aquilo a que hoje chamaríamos “imagens de marca”, e, por isso, imagens projectadas, com consciência ou não do uso que delas se fazia.

O manuelino e o “estilo nacional”

Perante o programa das encenações arquitectónicas nacionais que Paris propunha como figurino para a exposição de 1867, o “fausto e exotismo, imediatamente associável aos tempos de glória do Império português” têm sido enunciados como razões para a escolha da arquitectura manuelina, certificando, portanto, o “estilo” que melhor exprimiria essa “identidade nacional”⁸.

Mas, se fausto e exotismo eram os motes enformadores da representação portuguesa, como fora que a elite intelectual contemporânea enunciara o manuelino?

O manuelino surgira como designação arquitectónica apenas em 1842, pela mão de Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878) na *Notícia histórica e descriptica do Mosteiro de Belem*⁹. Este autor propunha-se dar a conhecer “um *estylo* original portuguez” que por isso se distanciara da imitação¹⁰.

resultado do estado «da nossa rude industria portuguesa», *Escritos de El-rei D. Pedro V. Coligidos e publicados pela Academia das Ciências de Lisboa*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923-1924, v. II, p. 234, cit. in Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 73.

⁷ Citações entre aspas retiradas do texto de Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 105-107.

⁸ Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 107.

⁹ Ver Paulo Pereira, “Alguns aspectos da cultura artística de F. A. Varnhagen” in *Romantismo. Da mentalidade à criação artística*, Sintra, Instituto de Sintra, 1986, p. 293-327.

¹⁰ Francisco Adolfo Varnhagen, *Notícia histórica e descriptica do Mosteiro de Belem*, Lisboa, Na Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1842, p. 8. O termo manuelino já havia surgido na *Revista de Bellas-Artes*, dirigida por Almeida Garrett, nos anos de 1840, e a expressão “arte manuelina” foi referida por Mouzinho de Albuquerque no seu projecto de restauro do Mosteiro da Batalha. Sobre este assunto ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1990, 3.^a ed., v. II, p. 174-178 e Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 110-113.

Varnhagen espelhava bem duas preocupações que eram formativas e comuns à singularidade oitocentista: a afirmação da identidade e a procura da fuga ao cânone académico.

Assim, para quem seria o manuelino exótico¹¹? Aparentemente não para os portugueses que escolhiam mostrar um estilo *nacional* em detrimento dos mais *européus* românico ou gótico, apesar de tudo mais consentâneos com o período da fundação do Condado Portucalense e do início da *nacionalidade*. Veja-se, aliás, como esta ideia foi assimilada e partilhada pela *intelligenza* nacional: “Ora precisamente o *stylo* manoelino da nossa *architectura*, com toda a sua *effusão* esculptural, com todo o avassalante *symbolismo* dos seus motivos ornamentaes, com toda a arbitrariedade dos seus processos, com todas as suas desproporções e todas as suas *assymetrias*, não é precisamente senão a *contraposição* da liberdade creativa dos nossos *architectos-esculptores* á *enfatuação* idolátrica, á pedantesca *preceituação* rhetorica, ao esmagador e exaustivo *despotismo* das *cinco ordens* (...). Os artistas manoelinos não teriam feito talvez monumentos *correctos*, na *accessão* indigente em que as academias empregam esta palavra, mas fizeram monumentos *expressivos*, – o que é melhor”¹².

¹¹ Ver Rafael Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, Verbo, 1987 e “A época manuelina” in Rafael Moreira (dir.), *História das fortificações portuguesas no mundo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p. 91-142; Ana Maria Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino. À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, IN-CM, 1985; Paulo Pereira, *A obra Silvestre e a esfera do rei. Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Faculdade de Letras/Instituto de História da Arte, 1990, entre muitos outros autores que têm abordado o assunto. Ainda, Paulo Varela Gomes, “La cuestión del estilo en la historiografía de la arquitectura portuguesa de la primera Edad Moderna”, *Goya*, 344 (2013), p. 230-247.

¹² Ramalho Ortigão, *O culto da arte em Portugal*, Lisboa, Antonio Maria Pereira, 1896, p. 142-143. A escolha da arquitectura manuelina para apresentação do pavilhão português foi assim partilhada por extensa franja da elite intelectual da época. Paralelamente, foi também contemporânea do início dos movimentos nacionais de salvaguarda do património (monumentos), fortemente apoiado nos intelectuais defensores de uma estética romântica que pugnava pela defesa da memória e dos vestígios medievais (românicos e góticos), entre os quais se destacava Alexandre Herculano: “A urgência de um organismo público dos monumentos tornou-se evidente a partir da década de 70 do século XIX, pela voz e acção das gerações precedentes dos anos 30 e 50. Por volta de 1875, a opinião pública encontrava-se mais motivada para aceitar reformas e seus desenvolvimentos correlativos, aproximando Portugal dos movimentos culturais europeus. A participação activa de Portugal nas Exposições Universais, desde 1851, assim o exigia. Esse sentimento tornou-se bastante claro com a Exposição de Paris de 1867, face às novas exigências culturais postuladas pelos organizadores, impondo-se, por essa via, uma modernização das instituições do país, envolvendo a participação das forças vivas nesse encontro de nações.”, Jorge Manuel Raimundo Custódio, “*Renascença*” artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a 1.ª República, Évora, tese de doutoramento em Arquitectura apresentada à Universidade de Évora, 2008, vol.1, t. I, p. 250.

Por conseguinte, a disrupção entre exótico e manuelino torna-se ainda mais interessante se tivermos em conta que “the exotic is never at home”. O argumento apresentado por Peter Mason em 1998 reside na própria substância do que é “exótico”. E, segundo este autor, o “exótico” é algo que não existe antes da sua “descoberta”, antes da formulação de juízos ou discursos sobre esse mesmo “exotismo”¹³. Assim sendo, o pavilhão de Portugal seria mais exótico para quem o viu em Paris do que para quem pensou a ideia em Lisboa.

Para além do “exotismo”, o outro factor atrás identificado que teria levado a Comissão portuguesa à escolha do tema do pavilhão, seria o fausto associado aos descobrimentos. Mas que fausto era esse? E, sobretudo, fausto para quem? A ideia do esplendor e fausto dos descobrimentos é um discurso que desde sempre teve defensores e detractores, fosse porque a ele se associavam estratégias e partidos económicos, políticos e clientelares fosse porque na realidade os objectos artísticos que o pudessem demonstrar foram atípicos no conjunto da produção não-europeia.

No final de Oitocentos a tensão entre fausto e custo agudizou-se, e foi expressa com singularidade por Oliveira Martins (1845-1894), que fez gáudio em assinalar as debilidades ancestrais do Império português, designadamente, na sua relação com a Índia. É certo que havia um desfazamento entre a elite intelectual e a elite governativa – “a classe que governa e intriga”, a quem faltava capacidade para elevar e animar a “turba”, a verdadeira “essência” do país –, mas isso, apesar de tudo, não invalidava a convergência de conceitos, valores e esforços. Os caminhos é que eram substancialmente diferentes. Veja-se sobre este assunto o parágrafo lapidar com que vai acabando a sua *História*¹⁴.

Em resumo, a opção pelas formas do pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris em 1867 foi sobretudo identitária e nada extravagante (ou exótica), e assim se justifica a insistência no neomanuelino como modelo formal

¹³ Peter Mason, *Infelicities. Representations of the Exotic*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 1-2. Sobre a construção do exotismo na arquitectura portuguesa veja-se Paulo Varela Gomes, “«Se não me engano». O Oriente e a arquitectura portuguesa antiga” in *14,5 ensaios de história e arquitectura*, Coimbra, Edições Almedina, 2007, p. 295-308 e Paulo Varela Gomes, “La cuestión del estilo...”.

¹⁴ “Daí vem o caso, talvez único na Europa, de um povo que não só desconhece o patriotismo, que não só ignora o sentimento espontâneo de respeito e amor pelas suas tradições, pelas suas instituições, pelos seus homens superiores; que não só vive de copiar, literária e politicamente a França, de um modo servil e indiscreto; que não só não possui uma alma social, mas se compraz em escarnecer de si próprio, com os nomes mais ridículos e o desdém mais burlesco. Quando uma nação se condena pela boca de seus próprios filhos, é difícil, senão impossível, descortinar o futuro de quem perdeu por tal forma a consciência da dignidade colectiva.”, Oliveira Martins, *História de Portugal*, 16.ª ed, Lisboa, Guimaraes & C.ª Editores, 1972 [1879], p. 569-570.

dos pavilhões portugueses, mesmo depois do *pastiche* (isto é, da colagem de elementos de arquitecturas *orientalizantes* que em nada se relacionavam com a manuelina) que foi este quiosque.

O manuelino era o estilo *nacional* porque permitia a Portugal distinguir-se (da França e) dos demais países europeus, nada copiado, construído sobre os fundamentos de séculos de história em que se inscrevia, também, o capítulo das “descobertas”. O neomanuelino era a imagem de Portugal¹⁵. Era o assumir da ideia de Império nos moldes em que a Europa a sugeria então, era o ditar do discurso da primazia, do *direito histórico* que Portugal pressuponha deter sobre a ocupação do espaço em África (o continente que a Europa disputava com avidez) e na Ásia. Suscitado, também, pela sequência de episódios diplomáticos e políticos significativos que, embora revelassem uma perda efectiva de poder ou representatividade portuguesa, se alinhavam no sentido da afirmação de uma estratégia para o balizar de fronteiras geográficas e jurídicas que contribuíssem para a consolidação do papel de Portugal no círculo das potências coloniais europeias e que culminaria, pelo contrário, com o *Ultimato inglês* em 1890¹⁶.

Escolhido o manuelino, restaria saber quais as formas desenvolvidas para o pavilhão caso tivesse sido feito por alguém que conhecesse a arquitectura portuguesa. Acontece que não foi. Rampin-Mayor, o misterioso autor do pavilhão, nada sabia sobre “estilos nacionais portugueses”. Assim, desenhou

¹⁵ “... pèrcio i primi *revivals* sono movimenti aristocratici e populisti ad un tempo, e coincidono con la ricerca di definire chiaramente i concetti di «popolo» e di «nazione», con lo studio della psicologia dei popoli, con l’interesse per le loro tradizione letterarie, artistiche, di costume.”, Giulio Carlo Argan, “Il *revival*” in Giulio Carlo Argan (dir.) *Il revival*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1974, p. 15. Não evitando, porém, a apreensão de que a contemporaneidade também fez eco, especificamente no que respeitava a caracterização e a reflexão estética, primorosamente sintetizada na pergunta com que Joaquim de Vasconcelos começava o texto em que questionava o aparente unanimismo nacional: “Poderá criar-se um estilo original português na arte?”, Joaquim de Vasconcelos, *Historia da arte em Portugal (sexto estudo): Da architectura manuelina. Conferencia realisada na Exposição Districtal de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885, p. 5. Sobre este assunto ver, ainda, Sandra Maria Fonseca Leandro, *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Historiador, crítico de arte e museólogo*, Lisboa, tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à FCSH–UNL, 2008, vol. 1: “IV Cena: Românico *versus* Manuelino”, p. 269-280.

¹⁶ Vejam-se a este propósito as intervenções de Luciano Cordeiro, “A questão do Zaire. Discursos proferidos na Câmara dos Senhores Deputados nas sessões de 11, 15 e 16 de Junho de 1885”. A. Farinha de Carvalho (org.), *Questões coloniais*, Lisboa, Vega, s.d. p. 161, cit. in Ricardo Roque, *Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a expedição à Índia em 1895*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p. 37. Para um resumo da história deste período ver, Nuno Severiano Teixeira, “Colónias e colonização portuguesa na cena internacional (1885-1930) in Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.), *História da expansão portuguesa: Do Brasil para África (1808-1930)*, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1997-1999, vol. 4, p. 494-520.

uma fantasia *orientalista*, tão eficaz que ainda hoje é lida como portadora de um “estilo anglo-indiano”¹⁷.

A questão reside, por fim, no que pode ser entendido como o debate entre revivalismo e historicismo, nos termos em que Argan o colocou. Ainda que pudesse ter tido uma intenção revivalista, o pavilhão acabava por reflectir bem as tensões entre “uma verdade e uma realidade impossíveis de conciliar”, reforçada pelo facto de ter sido recebido de maneira equívoca¹⁸. Os franceses, e os outros europeus, viram nele um exemplo do Orientalismo tão em voga no século XIX, e por isso, apreciaram-no¹⁹. Já algum Português, como seria de esperar, não se identificava nele: “O sr. Leon Plée é um pouco lisonjeiro, bem se vê. Parece-nos extravagante a comparação do arremedo de arquitectura manuelina, no anexo, com a arquitectura dos palácios e templos dos nababos, ou potentados da Índia”²⁰.

¹⁷ O nome foi referido, de passagem, em três publicações e surgiu na gravura que mostrava o pavilhão nas revistas e jornais. Ver Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 107-108, n. 73.

Edward W. Said, *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*, Lisboa, Livros Cotovia, 2004 e Diogo Ramada Curto, “Representações de Goa” in Rosa Maria Perez; Susana Sardo e Joaquim Pais de Brito (coord. cient.) *Histórias de Goa*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 1997, p. 45-85.

¹⁸ O argumento fundamental de Argan situa-se na definição da natureza da relação do revivalismo romântico (acção) com o pensamento histórico: “Il revival, al contrario, rifugge dal giudizio, nega la separazione tra la dimensione del passato e quella del presente e del futuro, pone la vita come un continuo che non può mai dirsi compiutamente esperito: la memoria del passato agosce sul presente come motivazione inconscia; sollecitazione a un fare che, in sostanza, è anzitutto un vivere. Il passato, che nella storia è pensato, nel revival è agito;...”, Giulio Carlo Argan, “Il revival...”, cit., p. 7.

¹⁹ Isto é, o movimento oitocentista que se manifesta no fascínio por uma certa construção do “Oriente” e na descoberta e introdução de elementos “orientalizantes” na arte. Em Portugal o Orientalismo pode ser recuado ao século XVI; ver António Manuel Hespanha (com. cient.), *O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)*, Lisboa, CNCDP/Inapa, 1999, especificamente o ensaio de António Manuel Hespanha, “O Orientalismo em Portugal (Séculos XVI-XX)”, p. 15-37.

Como testemunho da tensão entre quem se identifica com o que lhe é próximo e quem interpreta o “Outro” como exótico (também este, apesar de tudo, europeu), veja-se a apreciação que Charles Yriarte fez da Exposição Retrospectiva de 1882, analisada em Lúcia Maria Cardoso Rosas e Maria da Conceição Meireles Pereira, “Arte e nacionalidade. Uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882”, *Revista da Faculdade de Letras, Porto*, 2.^a s. VIII (1991), p. 328-338.

²⁰ *Jornal do Commercio*, 4085 (18 de Maio 1867), p. 2, cit. in Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 110. A crítica refere-se à tradução da publicação oficial *L'Exposition Universelle de 1867. Illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*, bastante elogiosa para o “edifício «albuquerqueiano»”, uma apreciação que diz tudo sobre a

A entrada das manufacturas do Império na imagem de Portugal

Ainda que de forma atabalhoada, Portugal passava da ideia de “«mostrar objectos» para o objectivo mais concreto de «ilustrar ideias»”²¹. Com efeito, foi também na mostra universal de 1867 que se inaugurou o circuito expositivo da Custódia de Belém, peça que se repetirá em (quase) todas as exposições subsequentes, apresentada na secção de “História do trabalho manual”, e onde surgiram pela primeira vez objectos de “arte” colonial²². Na realidade o que foi apresentado no pavilhão de Portugal era mais do domínio das manufacturas, especificamente, indianas.

A entrada da Índia nas mostras de produtos em Portugal remontava a 1865 e à exposição realizada no Porto. O catálogo, dividido em duas partes, começava a segunda com os “produtos nacionais”: Portugal, seguido pelas “colónias de Portugal” (estas divididas geograficamente em Ásia e África).

O convite da Sociedade do Palácio de Cristal Portuense para a Exposição Internacional do Porto pressupunha, a exemplo do que se passava com os eventos congéneres, a contemporaneidade de produção. Estiveram presentes várias nações, mas “no que mais se enlevavam os olhos dos visitantes, e o que mais concorria para a linda perspectiva que o circo offerencia, era a exposição dos productos coloniaes de França e de Portugal”²³. E entre inúmeras matérias-primas surgiram os “Objectos e manufacturas não compreendidas nas classes precedentes”, isto é, um “Grupo representando a família sagrada” e “Imagem de S. Francisco Xavier”, enviados pelo Conselho Ultramarino em Goa e agrupados na “Relação dos productos do Estado da India enviados á Exposição do Porto”²⁴.

ambiguidade resultante das camadas de interpretações, Orientalismo e *orientalismos* presentes nessa avaliação.

²¹ Margarida Acciaiuoli, “Prefácio” in Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 9.

²² Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, n.º inv. 740 Our. Subjacente ao tema da exposição estava a ideia de narrar as conquistas tecnológicas desde a “Idade da Pedra até ao ano de 1800”, Maria Helena Souto, *Portugal nas Exposições...*, cit., p. 104.

²³ Inácio de Vilhena Barbosa, “Porto. Exposição Internacional Portuguesa de 1865”, *Archivo Pittoresco*, IX, n. 26 (1866), p. 314. Sobre esta exposição ver também, Margarida de Magalhães Ramalho (com. cient.), *Porto 1865. Uma exposição*, Porto, Expo98/Museu Nacional de Soares dos Reis, 1994.

²⁴ *Catalogo official da Exposição Internacional do Porto em 1865*, Porto, Typographia do Commercio, 1865, 1.ª p., p. 10. Ao contrário desta 3.ª categoria de matérias-primas, a 4.ª divisão era dedicada às Belas-Artes nas quais se incluía a arquitectura, a pintura, a escultura, a gravura e litografia, esmaltes, mosaicos e frescos, e a fotografia (p. 28). No *Catalogo* o Estado da Índia ocupava o penúltimo lugar (antes de Timor), dos ns. 518 a 686, sendo representada, grosso modo, pelos mesmos expositores presentes na exposição goesa de 1860 (a que voltarei adiante).

Estes objectos eram, portanto, resultado de técnicas artesanais ancestrais ou da incipiente indústria. As designações dão a entender que se tratava de esculturas representando iconografias cristãs, cujas características se inscrevem no conjunto da produção dita indo-portuguesa e se filiam em genealogias de formas que nos remetem para os séculos XVI a XVIII²⁵.

A Comissão à Exposição Universal de 1867 tinha por isso, no que respeita à exibição de produtos coloniais, o precedente de 1865. Porém, não havia entre Lisboa e Goa concordância quanto à interpretação da natureza dos objectos.

Goa enviara à Comissão Central de Lisboa peças divididas em sete grupos, sendo que o primeiro deles era de “obras de arte”. Acontece que era nessa secção que estavam classificados um crucifixo em dentes de cavalo-marinho, duas esculturas de S. Francisco Xavier, uma Nossa Senhora do Bom-Parto, uma Nossa Senhora do Carmo e um Ganesh de barro que inauguram a relação de objectos²⁶. Ou seja, peças que nos remetem para o mesmo universo do indo-português, com excepção do Ganesh, também distinto no material, mais consentâneo com os usos rituais e efêmeros dados a muitos destes tipos de representações²⁷.

Por seu lado, Lisboa reorganizara a disposição dos objectos, e enviara para a secção de Belas-Artes em Paris (cumprindo com as disposições oficiais), pintura e escultura metropolitanas coeva, remetendo a escultura goesa para o domínio das manufacturas, apresentada a par dos produtos industriais²⁸.

Desta maneira, para além da Custódia de Belém, a representação artística do país era feita pela pintura e a escultura romântica. Em suma, ainda que procurando ilustrar ideias, nem por isso a imagem de Portugal deixava de

²⁵ Vejam-se, por exemplo, as imagens e textos dos ns. cat. 26, 29, 44, 64 e 83 em Maria Helena Mendes Pinto, *Museu de Arte Sacra Indo-Portuguesa de Rachol*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

²⁶ *Relatorio acompanhado da relação de objectos enviados à Comissão Central de Lisboa directora dos trabalhos preparatorios para a Exposição Universal de 1867 em Paris pela Comissão do Estado da India Portuguesa*, Nova-Goa, Imprensa Nacional, 1866, p. 3.

O Ganesh e o crucifixo são as únicas esculturas em que o material está identificado. Ainda que tenhamos que nos manter no terreno das suposições, é provável que a matéria-prima das restantes fosse o marfim, afinal o material mais apreciado e de sobeja fama na Índia, e muito mais difícil de encontrar na Europa.

²⁷ Sylvie Pimpaneau e Jacques Pimpaneau (coord.), *Deuses da Ásia*, Lisboa, Fundação Oriente, 2008, p. 7-39. Grande parte destas esculturas evocativas do panteão de deuses hindu é feita em materiais perecíveis, pois são utilizados em rituais e festividades que implicam a sua destruição ou perda.

²⁸ Ou seja, os académicos e os românticos que disputavam entre si a primazia dos patrocinadores e colecionadores. Para um enquadramento da arte portuguesa no século XIX ver, José-Augusto França, *A arte...*, cit., v. II, p. 174-17

mostrar a dissociação entre a forma exterior e a narrativa dos interiores dos pavilhões. A construção imaginal do Império bastava-se na discursividade em torno da (como já vimos, nem sequer, unânime) arquitectura manuelina. A cultura material teria que esperar por outras representações.

Logo, quando foi que os objectos etnográficos indianos se transformaram em objectos artísticos que exprimiam o Império?

De objecto etnográfico a objecto artístico

No dia 3 de Dezembro de 1859 Goa inaugurou um evento que se iria posicionar como uma “marca” do território, sendo igualmente um episódio que marcou o início de um ciclo “que determinou formas específicas de representação visual” da Goa colonial, e que durou até 1952: a exposição das relíquias sagradas do corpo incorrupto de S. Francisco Xavier (1506-1552)²⁹.

Todavia, e ainda que em alguns aspectos se confundam, este evento não era uma mera afirmação religiosa. À romaria de contornos medievais, seguir-se-ia uma demonstração da vontade de Goa em entrar nos “caminhos do progresso” e de mostrar as “potencialidades do território”, pelo que logo em 12 Janeiro 1860 se inaugurou uma outra mostra com os quase 4000 objectos que se reuniram para a primeira Exposição Industrial da Índia Portuguesa. Aproveitando a “presença de milhares de peregrinos na região para expor uma outra identidade goesa”, esta exposição foi absolutamente “pioneira no âmbito de todo o território português”³⁰.

A mostra organizou-se em 99 secções (com 320 expositores), classificadas em categorias muito diversas. Na 13.^a classe mostravam-se duas “imagens de vulto”: um crucifixo de marfim e uma Nossa Senhora da Piedade (ambas emprestadas) e na 45.^a, as “obras de sândalo” entre as quais se incluía o par de cadeiras marchetadas a marfim da autoria de Hormosgy Cangy Bengaly, um parse (indiano de origem persa) de Bombaim, que ganhou uma medalha de ouro³¹.

Na sequência desta exposição e dos ambiciosos objectivos que preconizava, imprimiu-se um *Relatorio* e tratou de se arranjar maneira de dar conhecimento

²⁹ Mas cuja história está longe das avaliações identitárias que os panfletos turísticos reivindicam. Ver Filipa Vicente, “A exposição do corpo sagrado de S. Francisco Xavier e as exposições industriais e agrícolas em Goa”, *Oriente*, 4 (Dezembro 2002), p. 55-7.

³⁰ Filipa Vicente, “A exposição do corpo sagrado...”, cit., p. 57.

³¹ *Relatorio e catalogo da Exposição Industrial da India Portuguesa no anno de 1860*, Nova-Goa, Na Imprensa Nacional, [1861].

dele à Coroa³². Entretanto, a Junta da Fazenda Pública do Estado da Índia adiantava-se, adquirindo aos autores algumas peças consideradas mais relevantes – como foi o caso das duas cadeiras de Bengaly que custaram 2500 rupias chirinas – com o duplo propósito de oferecer a D. Pedro V “objectos da Índia” que se adequassem à perfeição e dignidade de uma sala real e de incentivar “futuras exposições” dando a conhecer a Lisboa todo o potencial da indústria goesa.

E o mesmo se passou em 1867. Logo no texto de introdução do *Relatório*, datado de 25 de Outubro de 1866, os membros da Comissão goesa deixavam claro que os objectos (que incluíam quadros da vida de S. Francisco Xavier pintados em cetim, cadeiras, anéis, moedas, charuteiras e caixas, amostras de fibras, folhas e gomas, ninhos de pássaros e bichos da seda, etc.) seriam para ficar em Lisboa e Paris, a oferecer às mais variadas personalidades e instituições: desde a Rainha, passando pelos museus portugueses e franceses ou, então, que lhes dessem “o destino que entende[ssem]”³³.

Em 1890 a exposição solene do corpo de S. Francisco Xavier foi de novo aproveitada para fazer outra exibição de artes, indústria e agricultura. E, tal como acontecera em 1860, foi enviada para o rei uma mesa de sissó – “com relevos onde se viam os principais pagodes e árvores frutíferas de Goa” – executada pelo marceneiro e “artista indígena” Bernardo António Fernandes, uma das peças mais notáveis (pela qualidade) e significativas (porque “típica”) de toda a exposição³⁴.

Dos exemplos que acabei de referir, importa reter dois aspectos. Se por um lado o par de cadeiras de Bengaly denunciou um gesto particularmente interessante e significativo – por duas razões principais: a primeira, o facto de objecto e fabricante nada terem a ver com qualquer tipo de origem ou influência portuguesa, a segunda por ter sido evocado pela própria Comissão que seguia para Lisboa por ser coisa “indiana” –, o grosso dos presentes enviados parecem revelar, por outro, que se dava primazia à divulgação das manufacturas, artesanato e produtos naturais, em prejuízo, por exemplo, da escultura em marfim (que como já vimos, era classificada como arte por Goa), provavelmente

³² Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa, Secretaria de Estado da Marinha e Ultramar, Direcção-Geral do Ultramar: Índia, 1860-1861, pasta 25, nv. 1911: *Correspondência do Governador, Junta da Fazenda Publica do Estado da Índia*, Nova Goa, 1860, 17 de Março. Este documento foi usado pela primeira vez em Vicente, Filipa – “A exposição do corpo sagrado...” *cit.*, p. 58.

³³ *Relatorio acompanhado...*, *cit.*, s. p.

³⁴ Não tendo sido impresso catálogo desta exposição, recorri-me do que ficou resumido em “Exposições industriaes em Goa”, *O Oriente Português* (Nova Goa) 7 (nos. 1-2, 1910), p. 62.

por não expor novidades formais e não poder assim, supostamente, competir com o que o continente tinha para oferecer (e que como já vimos, estivera presente em exposições anteriores).

O real alcance de uma iniciativa destas – até pelas implicações que teve (ou não) na constituição de colecções artísticas que reunissem os objectos enviados nesta altura – está ainda por fazer. Por ora, importa perceber que a ambiguidade quanto à classificação de objectos deste tipo (que incluiríamos hoje no domínio das artes decorativas) era também reflexo das hesitações quanto ao enquadramento e designação científica dos mesmos.

Em suma, se em 1860 a “etnografia ocupa[va] já um espaço significativo da exposição, (...) [fazia-o] de modo pouco sistemático. Ou seja, a sua presença através de uma grande variedade de objectos ainda não est[ava] disciplinada pelas regras do saber científico” e, trinta anos mais tarde, embora mais organizado, o interesse etnográfico “enquanto saber colonial, (...) ainda recorria a designações pouco científicas”³⁵. E, por isso, o mobiliário (entre outros) se registava na categoria das “Curiosidades” e os desenhos, bordados, objectos em metais preciosos ou “quais quer trabalhos executados pelos indígenas” nas “Obras de arte”³⁶.

Até agora tenho procurado demonstrar que os produtos coloniais tiveram uma entrada precoce no circuito expositivo português internacional e, sobretudo, que a partir do momento em que Goa realizou e preparou exposições, as peças artísticas entraram nas classificações das exposições, mesmo que sujeitos a reenquadramento processual em Lisboa, já que de “obras de arte” transitaram para um genérico agrupamento de etnicidade, depois dividido em classes e secções.

Chegados aqui, interessa-nos perceber alguns dos momentos em que as exposições realizadas em ou pensadas por Portugal incluíram objectos de arte e/ou cultura material colonial que exprimissem o Império, quais os discursos que foram produzidos em torno deles e que ideias ou conceitos ilustraram.

Em 1881 realizou-se em Londres a *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*. Pensada e realizada por John Charles Robinson (1824-1913), resultava das várias visitas que realizara à Ibéria na década de 1860 enquanto comissário do South Kensington Museum (actual V&A) para reunir colecções históricas da arte peninsular³⁷.

³⁵ Filipa Vicente, “A exposição do corpo sagrado...”, cit., p. 59 e 61, respectivamente.

³⁶ *Boletim Oficial do Governo Geral do Estado da Índia* 40 (12 de Abril 1890), p. 301.

³⁷ Helen E. Davies, *Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Oxford, 1992; idem, “John Charles Robinson’s work at the South Kensington Museum, Part II. From 1863 to 1867: consolidation and conflict”, *Journal of the History of Collections* 11,

Na Introdução do catálogo da exposição, Robinson considerava que não havia qualquer razão para separar as características da arte portuguesa daquela produzida em Espanha e explicava, inclusive, que durante a Idade Média Portugal teria constituído um estado independente como qualquer outro reino peninsular. A única diferença que considerava relevante entre os percursos de um e outro reino era o momento do contacto com a Índia. Segundo Robinson, esse contacto levava a que logo no início do século XVI inúmeros objectos de feitura indiana tivessem sido importados para Portugal e que aqui, devido ao particular gosto desenvolvido, fossem copiados e reproduzidos em cidades portuguesas³⁸.

Alicerçado nesta convicção e no olhar que fora construindo nas suas visitas à Península (com uma deslocação única a Portugal em 1865), Robinson utilizou pela primeira vez a expressão indo-português para classificar objectos artísticos. Isto é, o mobiliário, marchetado, executado em Goa nos séculos XVII e XVIII e, com grande probabilidade, nas cidades portuguesas dos seus dias.

A caracterização, que brotara da especificidade que atribuía à arte feita aquém-Pirinéus, pretendia explicar a diferenciação específica da arte portuguesa em relação à espanhola, e não era resultado, portanto, do estudo e reflexão sobre a arte feita em Portugal e/ou no Império. Também por isso a proposta de Robinson foi recebida com algum cepticismo em Portugal, designadamente por Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), ainda que tenha sido utilizada logo no ano seguinte na famosa Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, que inaugurou o circuito expositivo do actual Museu Nacional de Arte Antiga³⁹.

A disputa em Portugal colocava-se na construção e defesa de uma “arte nacional” e nesse contexto a proposta do mobiliário, dos têxteis e da ourivesaria indo-portuguesas (estas duas últimas categorias acrescentadas pela exposição portuguesa) não tinham acolhimento fácil entre os (poucos) historiadores da arte e a *intelligenza* portuguesa⁴⁰.

1 (1999), p. 95-115 e Maria João Baptista Neto, “Coleccionadores e connaisseurs de obras de arte: Francis Cook (1817-1901) e John Charles Robinson (1824-1913) em Portugal”, *Artis*, 6 (2007), p. 403-442.

³⁸ J. C. Robinson, *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art South Kensington Museum*, London, Chapman & Hall, 1881, p. 11.

³⁹ Carla Alferes Pinto, *A coleção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa. Proposta de estudo e musealização*, Lisboa, tese de doutoramento em História da Arte (Museologia e Património Artístico) apresentada à FCSH–UNL, 2014, p. 159-161 e 147-152, respectivamente.

⁴⁰ Sobre este assunto ver Sandra Maria Fonseca Leandro, *Joaquim de Vasconcelos*, cit., e Joana M. G. Baião, *José de Figueiredo (1871-1937). Ação e contributos no panorama*

Outras representações

Assim, quando em 5 de Novembro de 1891 a assembleia geral da Academia Real das Ciências (sob proposta de Oliveira Martins) decidiu participar na exposição comemorativa do quarto centenário da chegada de Cristóvão Colombo à América (Madrid, 1892) o programa expositivo foi pensado em torno da consideração de que se tratava de “um dever nacional concorrer áquella grande festividade, não só para corresponder a tão honroso convite da nação vizinha, mas tambem para afirmar a parte gloriosa que tiveram nossos maiores na descoberta do novo mundo”, nomeadamente, porque se tratava de uma exposição histórica e não industrial⁴¹.

Dividida em quatro secções – marítima, documental e bibliográfica, etnografia americana e arte ornamental –, exprimia grosso modo, três grandes pré-conceitos: o apologético (no qual se inclui as sessões I e II), o étnico, do qual se excluía, portanto, o que era valorizado como artístico, e a arte, nomeada como ornamental, mas nem por isso isenta de equívocos.

A nós interessa-nos, por isso, a quarta secção, que conhecemos pelo arrolamento elaborado pelos técnicos que reuniram os objectos. A classificação das peças foi feita de forma algo arbitrária, já que sob a letra A se elencavam as peças de ourivesaria portuguesa do século XVI provenientes de colecções públicas e privadas; sob a B, encontravam-se os móveis portugueses de inspiração indiana, as tapeçarias, etc.; na C, “Photographias dos pincipaes monumentos portugueses, egrejas, túmulos, pelourinhos, etc., da epocha manuelina e mais importantes detalhes da architectura da referida epocha, destinados a exemplificar a originalidade do estilo português e a suas diferenças características do pleteresco hespanhol” e na D, colecções de livros, iluminuras, encadernações, etc., genericamente designadas por “bibliografia artística”⁴². Todavia, na discriminação das peças constava mais de um exemplar de pintura em madeira (por exemplo, da sacristia do convento da Madre de Deus).

Ou seja, Portugal iniciava oficialmente o programa das representações internacionais com base na ideia da glorificação dos “descobrimientos portugueses”. O programa caminhava para a construção da ideia da heroicização dos descobrimientos e seus agentes, o que implicava a redescoberta

historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal, tese de doutoramento em História da Arte (Museologia e Património Artístico) apresentada à FCSH–UNL, 2014.

⁴¹ Joaquim de Araújo, *A Comissão Portuguesa da Exposição Colombina*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Sciencias, 1892, p. 5.

⁴² Joaquim de Araújo, *A Comissão Portuguesa...*, cit., p. 11-14 [13].

das colónias no que elas tinham de valorização de/para Portugal – incluindo a vertente religiosa, que aflorava aqui pela primeira vez – e não no seu potencial intrínseco⁴³. E, neste contexto, a História e o ensejo comemorativo mais próximo e mais semelhante era o espanhol. Era à Espanha que se tinha que mostrar a primazia e a diferença – entre o manuelino e o plateresco, para começar, mas com o propósito de ir mais longe – através de objectos artísticos e de documentos⁴⁴.

A propósito, é sintomático que as últimas páginas do opúsculo de Araújo sejam dedicadas à descoberta recente de uma imagem-documento que ainda hoje consta de todos os programas comemorativos da expansão portuguesa: o célebre mapa dito de Cantino. Identificado pela Sociedade de Geografia Italiana de Roma, fora fotografado e enviado ao Ministério dos Negócios Estrangeiros (que o remetera para a Comissão) junto com um documento de 19 de Novembro de 1502, que contava a história da cópia do mapa. Para além deste, a Comissão enviava a Madrid uma série de outros (alguns em *fac-simile*), inaugurando uma

⁴³ “... investigando sollicitamente quanto lhe pareceu [à comissão] digno de um estudo maior; preparando elementos que não certamente enriquecer as collecções nacionaes; inventariando objectos notáveis na historia da nossa evolução artística dos seculos XV e XVI; chamando para o nosso pais documentos curiosos e importantes como o inapreciável mappa de Cantino (...); elaborando monografias originaes que honram singularmente os seus autores, rebuscando no Archivo Nacional os mais preciosos documentos para a historia dos nossos navegadores; colleccionando e recolhendo memorias de descobertas e descobridores; procedendo a averiguações sobre o paradiro de reliquias dos nossos fastos artísticos e históricos; procurando emfim documentar os trechos desse periodo admiravel da civilização portuguesa, que vêm desde a ultima parte do seculo XV até meados do seculo XVI.”, Joaquim de Araújo, *A Comissão Portuguesa...*, cit., p. 15-16.

⁴⁴ “Essa corrente é como que a contraprova da viva solidariedade que nos prende ao certamen hispanhol. Ou, melhor diríamos, á grande afirmação occidental. Acaso sem as iniciações épicas de audácia que entre nós tão levantadamente o precederam, se não lançaria Colombo oceano em fóra; nem dando a mão a Fernão de Magalhães, Pedro Alvares Cabral e Vasco da Gama fixaria na Historia esse gigantesco padrão de unidade de ideal religioso-aventureiro que nos seculos XV e XVI ligou a Peninsula de um a outro extremo, na mesma communhão de aspirações.”, Joaquim de Araújo, *A Comissão Portuguesa...*, cit., p. 19.

Juntava-se assim à preocupação da primazia descobridora os esforços que já se haviam projectado na *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art*, relegado que Portugal estava a uma unidade além-Pirenéus com a Espanha: “pedindo-lhe [a comissão da exposição portuguesa de 1881 à imprensa] toda a sua coadjuvação para este civilizador certamen em que a arte portugueza competirá dignamente não só com a arte hespanhola, mas tambem com a de outros paizes.”, *Diário de Noticias*, 18 de Julho de 1881, p. 1, cit. in Maria Emília de Oliveira Ferreira, *Lisboa em Festa: A Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes e materialização*, Lisboa, tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à FCSH-UNL, 2010, p. 162.

longa tradição de incluir mapas nas exposições de arte, com a dupla valência de objecto artístico em si (categorizado, portanto, como arte) e de imagem-documento que atestava a primazia portuguesa no espaço que cartografava.

As circunstâncias aqui apresentadas correspondem à arqueologia das representações imaginais associadas à narrativa da “época áurea da história portuguesa”, articulada com episódios – seleccionados, conquanto – que se iniciaram com a exploração do Oceano Atlântico ainda no século XV. Desta expansão foram-se elegendando momentos e geografias chave que se relacionavam mais com as questões a que o século XIX procurava responder, que com as memórias de e as interações com, os diferentes territórios. Assim sendo, o salto para a “gesta descobridora dos Portugueses” foi sendo acompanhado pela formulação dos programas expositivos em que o Reino (hesitante sobre a imagem que queria projectar) expunha o Império autofagicamente⁴⁵.

Embora este seja um tema vasto e complexo, será interessante registar que o paradigma imaginal que aqui se começou a criar foi mantido, grosso modo, por mais de um século, atravessando a substituição da monarquia pela 1.^a República, o período do Estado Novo e o pós-25 de Abril, tendo começado a ser alterado apenas com a Expo’98⁴⁶. As razões para a eternização daquele paradigma exprimem alguns *topoi* que se mantêm enraizados na sociedade portuguesa e que merecem outras análises.

⁴⁵ “O império colonial era, pois, no final do século XIX, uma ordem nascida do caos, uma entidade entrópica que se constituía nas crises que os imperialismos iam declarando e criando a cada momento nas suas narrativas heróicas.”, Ricardo Roque, *Antropologia e Império, cit.*, p. 43.

⁴⁶ Francisco Bethencourt, “A memória da expansão”, in Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (dir.), *História da expansão portuguesa: Último Império e Recentramento (1930-1998)*, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1999, vol. 5, pp. 442-480 [450].