

A arte portuguesa e as fronteiras da Europa

Portuguese art and Europe's borders

Nuno Rosmaninho

Universidade de Aveiro
rosmaninho@ua.pt

Palavras-chave: Europa, arte portuguesa, identidade nacional, fronteiras, Flandres, Espanha.
Keywords: Europe, Portuguese art, national identity, frontiers, Flanders, Spain.

Este artigo analisa as fronteiras que os historiadores e críticos de arte tiveram de erguer a partir do século XIX para garantir a originalidade e o valor de Portugal. O meu ponto de partida é a noção de Europa: pretendo mostrar a irrelevância deste referente e sugerir que o seu uso se reporta, na maior parte dos casos, aos países centrais. Assim, baseando-me nos discursos identitários tecidos sobre a história da arte portuguesa, mostrarei que as fronteiras nacionais reconhecidas até ao fim de Oitocentos eram ténues, episódicas e insusceptíveis de garantir uma sólida autonomia nacional, e que na transição para o século XX os intelectuais encararam a Flandres, a Espanha, a Itália, a França e a Alemanha e provaram que Portugal era um país artisticamente consistente e autónomo.

O esforço de afirmação identitária tende para a fixação de diferenças entre países. Os ideários nacionais contemporâneos acentuaram os propósitos de originalidade colectiva e exigiram, por causa disso, fronteiras geográficas permanentes e incontroversas. As fronteiras identitárias da arte portuguesa são uma criação contemporânea porque só a partir do liberalismo é que os critérios de beleza começaram a conter uma dimensão nacional. Os patriotas nunca precisaram de insistir nas diferenças relativamente a África, Ásia ou América, ainda que por trás destes vocábulos se acolhessem meditações quase automáticas acerca da presença portuguesa no mundo. A particularidade de Portugal teve de ser estabelecida dentro da Europa. No entanto, durante duzentos anos, a escala europeia foi menos importante do que o confronto directo com os referidos países. A Europa só surgiu como um todo quando, para se defenderem das vanguardas, os patriotas, académicos em arte, viram nelas uma expressão judaica, asiática e apátrida.

1. As fronteiras continentais

1.1. África

No século XIX, o continente africano é uma referência da valentia e do poder dos portugueses sem que, seja de que maneira for, interfira na construção da identidade artística portuguesa. Os domínios em África ratificam o orgulho da pátria mas são inúteis para provar a originalidade nacional. Mesmo no caso do estilo manuelino, a ideia de África quase nada significa perante a evocação dos Descobrimentos e as sugestões de influências orientais. A valorização das “ligações” entre “a arte africana e a popular europeia”, estabelecida por Vergílio Correia em 1915, poderia ter conduzido a um padrão de debate paritário e cheio de caminhos imprevistos. Tanto quanto julgo saber, essa via de estudo nunca se desenvolveu. Os etnólogos preferiram revelar um povo português ingénuo, autónomo, desligado da matriz indo-europeia e alheio às migrações da humanidade. No seu primeiro livro, publicado em 1918, Raul Lino, para fundamentar a diversidade paisagística e arquitectónica de Portugal, lembra que “mais para o sul sopram já ventos da África”, mas essa alusão não interfere no quadro identitário. É uma condição exterior inconcludente. No discurso racista de Mário Saa, em 1925, Europa e África são entidades que se repelem.

Nos anos de 1930, a identidade artística portuguesa já não pode descuidar a África como nas décadas anteriores. A promoção de uma consciência colonial impôs um triplo esforço: trazer as paisagens africanas para a pintura portuguesa, como fez Fausto Sampaio, procurar uma arte africana original e equacionar a possibilidade de a *aportuguesar*. Guiado por critérios de missionação, o padre António Brásio defendeu, em 1934, a conveniência de “satisfazer simultaneamente o estilo nacional-indígena e as necessidades universais do culto”. Na sua opinião, da arte africana, “a Igreja só pode utilizar certos motivos decorativos”. Seja como for, faltou sempre um debate acerca do contributo africano para a identidade artística de Portugal. África está ausente ou submetida por uma força caracterológica portuguesa que a absorve sem se deixar alterar por ela. Pode parecer redundante, mas é assim que António Quadros coloca o problema em 1954: “ao sentir uma inconsciente fascinação pelos temas orientais, inspirados directa ou indirectamente na África do Norte ou na Índia, os Boitacas, os Mateus Fernandes, os Arrudas, os Henriques, também não introduziram em Portugal, nada de completamente novo”.

Após o *25 de Abril de 1974* e no âmbito de uma procura identitária assente na identificação de invariantes arquitectónicas, África ilustra “uma capacidade de mistura e de síntese construtiva”, como escreveu José Manuel Fernandes em 2006.

1.2. América

Durante o século XIX e grande parte do século XX, a América ocupou um lugar secundaríssimo nas ideias identitárias. Este continente não constituiu uma referência no desenvolvimento histórico da arte portuguesa, como foi a Ásia para o estilo manuelino, nem a sua influência uma ameaça desnacionalizadora na época contemporânea. A sua presença tornou-se perigosa nos anos trinta quando os Estados Unidos foram associados às correntes vanguardistas, a um novo estilo

de vida e à novidade extrema. Em 1933, Raul Lino denunciou a americanização da arquitectura. Na sua opinião, esse movimento contrariava a naturalidade, a verdade, a harmonia e a beleza e contradizia “a alma pagã tocada de goticismo do nosso povo amável”. E em 1935 explicou as divergências com o arquitecto Lúcio Costa, verificadas durante uma viagem ao Brasil, nos seguintes termos: “Eu disse-lhe pouco antes de partir: “Afinal de contas não estamos de acordo por um motivo simples. Você é americano, eu sou europeu”. É preciso não esquecer que quando os brasileiros entram numa igreja românica, ou gótica, num palácio barroco, não sentem o que nós sentimos, esse prazer que nos está no sangue”.

Os patriotas, tanto os que associavam a psicologia étnica às venturas da tradição, como aqueles que, conquanto mais “avançados”, temiam a perda das referências autóctones, habituaram-se a encarar a América como um perigo. O integralista Hipólito Raposo avisou em 1939, invocando a cinematografia de Hollywood, que “a indústria americana vai pervertendo o gosto e deformando a sensibilidade latina”. E o próprio Fernando Lopes-Graça lamentou, em 1947, que o “gosto pervertido” do público se tivesse rendido às “cançonetas importadas da América”.

Quando a influência dos Estados Unidos se agigantou, após a II Guerra Mundial, já os discursos sobre o valor e a originalidade da arte portuguesa se tinham acomodado a uma reflexão historiográfica pouco relevante no processo criativo. Enquanto os artistas se deixavam fascinar pela América, a norma patriótica do Estado Novo resistia a ela.

1.3. Ásia

Embora a ideia de Oriente tenha sido, ainda no século XIX, um elemento constituinte da identidade artística portuguesa devido à ligação com o estilo manuelino, a noção de Ásia, mais geográfica e menos determinada pela ideologia, apenas se divulgou nos discursos patrióticos a partir dos anos de 1920. Enquanto o *Oriente* traduzia uma promessa de exótico e de diferença portuguesa no contexto europeu, a Ásia surgiu para qualificar uma ameaça à identidade portuguesa e europeia. O livro de Mário Saa, *A Invasão dos Judeus*, publicado em 1925, marca essa transição. A Ásia é encarada como uma cultura e uma raça que incorpora os judeus, define os modernistas e justifica reacções xenófobas. Esta linha de pensamento desenvolveu-se para combater o modernismo artístico. Fernando de Pamplona deu-lhe um dos melhores acabamentos historiográficos em 1944 quando defendeu que “o chamado modernismo”, com a sua “tendência para o linearismo descarnado e duro”, “é de raiz asiática”, semita e portanto alheio à tradição pictórica ocidental.

Estes extremos ideativos caíram em desuso após a II Guerra Mundial. A Ásia, que aparecera para qualificar uma ameaça à unidade artística portuguesa, deixou de ter préstimo nos discursos identitários que, décadas depois, se interessarão, não tanto pelo que dela veio mas pelo que de português para ela foi. Chega o tempo de estudar o “encontro de culturas” e a “presença” portuguesa no mundo.

2. A ideia de Europa

A identidade artística portuguesa confrontou-se com a dos países mais próximos (Espanha, Itália, Flandres, França e Alemanha) ou com regiões do globo directamente contactadas durante os Descobrimentos (África e Ásia). O reconhecimento da existência do continente europeu não teve uma implicação identitária automática por causa da sua difícil representação. Na Idade Média, a ideia de Europa não existe na literatura ou na arte, não encarna um projecto político, não estabelece nenhuma relação com a ideia de Portugal. Luís Machado de Abreu (2012, p. 13) explica que: “Só a partir do Renascimento, e sobretudo depois de entrados os Tempos Modernos, se tornam plenamente perceptíveis os sinais de uma relação consciente de Portugal com a entidade chamada Europa”.

No século XIX, a Europa foi tomada como uma fonte indeterminada de juízos negativos sobre o valor da arte portuguesa presente e passada. Essa relutância está incorporada nas reflexões identitárias, quer quando se aceita que a arte na Europa ia mais “adiantada” (Luciano Cordeiro, 1869), quer quando se identificam momentos em que Portugal “acompanhou” o movimento geral europeu (Antero de Quental, 1871). Os neolusitanistas responderam à subentendida inferiorização com uma recusa perfunctória da Europa, de largo sucesso futuro. A retórica literária mandava contrastar o bulício europeu com o recato português. “Quanto menos correremos a Europa, em *sud-express*”, escreveu Alberto de Oliveira em texto coligido nas *Palavras Loucas*, “mais jornadearemos em Portugal, na mala-posta, a cavalo, lendo as serras, soletrando os panoramas”. À medida que se desenvolveu a recusa identitária do cosmopolitismo, a palavra *Europa* foi encarnando o perigo das artes sem pátria. A menção de Ramalho Ortigão, em 1900, à pintura “vagamente europeia” praticada em Portugal censura precisamente a falta de valor e especificidade nacional.

No século XX, a Europa ocorre no vocabulário identitário para desqualificar o modernismo, atribuindo-lhe uma fundamentação cultural e religiosa alheia aos valores considerados europeus. Isso consegue-se associando as correntes vanguardistas ao judaísmo asiático e a um desejo de uniformidade continental que apaga as particularidades nacionais (Mário Saa, 1925). Consegue-se também mostrando que os artistas modernos estão “aferrados a um geometrismo estreito por razões atávicas e portanto alheias ao génio da arte europeia”, mas próprias das culturas judaica, muçulmana e negra (Fernando de Pamplona, 1941 e 1944.) Ao mesmo tempo, se a Europa for um conjunto de nações disputando a vaidade da primazia artística, então Portugal pode orgulhar-se de ter no manuelino “uma expressão precursora do barroquismo europeu”, como escreveu Reynaldo dos Santos em 1943 e foi depois difundido por outros autores (por exemplo, António Quadros, em 1954).

Perante a recusa obstinada das novidades europeias, os modernistas tiveram que remodelar a ideia de Europa. Em 1927, João Gaspar Simões pediu para a literatura “um espírito superior, europeu, compreensivo”. A aceitação de uma “unidade espiritual da Europa” (Almada Negreiros, 1935a) e de uma comunhão com a humanidade (José Régio, 1943) transmite uma visão que, sem deixar de ser patriótica, coloca os valores e os direitos do indivíduo acima dos discutíveis vínculos da ortodoxia nacionalista. Onde os antimodernistas vêem o perigo de uma

arte sem pátria, Almada Negreiros encontra, em 1939, “um movimento geral de arte europeia”, “como o foram o Românico e o Gótico”, e igualmente susceptível de tomar “a feição de cada latitude e longitude”.

No declinar do padrão identitário do Estado Novo, Jorge Henrique Pais da Silva restabeleceu a prioridade de uma visão europeia. Em 1973, querendo refazer o estudo do manuelino, postulou-o como uma “reformulação original de elementos comuns ao património medieval europeu”. Esse intuito historiográfico coincide com um desejo de “aproximação” à Europa, que não é mais do que um anseio de quebrar o isolamento identitário do Estado Novo, de abandonar normas culturais consideradas desactualizadas e inoperantes e de aumentar o fluxo informativo proveniente do exterior. O arquitecto Sebastião Formosinho Sanches, entrevistado semanas depois do *25 de Abril de 1974*, declarou: “A minha geração foi extremamente atribulada, cortada de toda a Europa e de toda a informação”. A Europa e o mundo entram no debate identitário como se nunca lá tivessem estado. Quando Jorge Henrique Pais da Silva afirma, em 1977, que “está ainda por fazer a tentativa de detectar o portuguesismo da arte portuguesa no contexto da arte europeia e mundial”, não ignora os contributos historiográficos de José de Figueiredo e Reynaldo dos Santos. Mas enquanto estes autores debatiam uma Europa sem personalidade autónoma, repartida em especificidades nacionais, Jorge Henrique Pais da Silva parecia querer, em primeiro lugar, definir uma história europeia da arte, situar nela o caso português e por fim deduzir o seu lugar no mundo.

Se a ideia de Europa serviu sempre para combater a percepção solipsista da identidade portuguesa, no final do século XX sustentou algumas das mais drásticas formulações de abandono do patriotismo artístico. Em 1990, Pedro Portugal afirmou: “Mas é que eu sou um artista europeu”. Esta declaração representa um novo horizonte de legitimação e define talvez uma etapa nos efeitos da globalização. O medo da homogeneização cultural, que alimentou tantas campanhas regionalistas, repositionou-se no quadro mundial. Isso produziu o reforço das convicções europeístas (inclusive em face de uma ressentida hegemonia americana) e a reconfiguração das nações nesse contexto.

Os anos oitenta trouxeram, escreveu Sílvia Chicó em 1990, “a vontade de afirmar uma especificidade cultural, em resposta a uma hegemonia longamente sofrida, a dos Estados Unidos para a qual a Europa encontraria no início da década de oitenta uma resposta na exaltação da identidade cultural, chamando um luxo à antiguidade europeia, com a qual os americanos não podiam competir”.

Isso explica em parte a afirmação de Pedro Portugal. No debate em que participava, aludiu-se à hipótese de uma especificidade inglesa na arte abstracta, do carácter espanhol da pintura de Tápies e de tentativas recentes de reforçar as “linguagens nacionais” em Itália e Alemanha. O crítico João Pinharanda via nisto “uma oposição, uma frente europeia à América”. As novas dicotomias do terrorismo global ainda não irmanaram os dois continentes sob o signo dos valores do Ocidente, e portanto, num jogo de domínio cultural, um outro crítico, Alexandre Melo, preferiu marcar as diferenças: “É claro que é possível usar a ideia de identidade cultural europeia em contraposição à cultura americana”.

Uma observação cuidada não pode, porém, deixar de notar que a Europa se reduz nestes discursos aos países centrais.

3. As nações da Europa

As construções identitárias nacionais assentaram na convicção de que o mundo se divide em unidades territoriais congruentes, naturais e potencialmente eternas. O eurocentrismo colonial reconhecia as particularidades artísticas africanas e *orientais*, mas destituía-as de qualquer valor de uso na Europa. Se os antropólogos se preocupavam com o declínio proveniente da mistura de raças, os críticos académicos temiam, pelas mesmas razões, a arte descarnada, crua, geométrica e não-naturalista. As fronteiras artísticas portuguesas não se definiram, portanto, em relação à Ásia, a África ou à América, mas no contexto europeu. E dentro da Europa, não por confronto com a sua totalidade continental, mas levando em conta cinco países ou regiões: Flandres, Espanha, Itália, França e Alemanha.

3.1. Flandres

No século XIX, quando os maiores ardores patrióticos se entusiasmavam com a eventual existência de uma *escola portuguesa de pintura* renascentista, a influência flamenga chegou a ser uma obsessão. A identidade artística portuguesa desenhava-se a partir de uma fronteira com a Flandres. Essa fronteira não podia ser absoluta porque as influências eram evidentes, nem tão porosa que correspondesse a um mimetismo.

Para entender o modo como os historiadores e críticos de arte lidaram com este delicado problema, é preciso levar em conta que as fronteiras identitárias começaram por ter uma simples expressão histórica, de natureza episódica, e que, a partir de final do século XIX, adquiriram uma feição caracterológica, intemporal e totalizante. Na primeira fase, as semelhanças entre a pintura flamenga e a portuguesa eram tão evidentes que muitos autores sucumbiam à obrigação de reconhecer o carácter imitativo de Portugal. Até aos anos de 1890, constatar o domínio do gosto flamengo equivalia a admitir que Portugal não fora capaz de erigir uma particularidade artística. Nessa triste condição, os autores mais zelosos invocavam diferenças mínimas relacionadas com os acessórios representados nos quadros. Outros sugeriam que o gosto persistente pelo estilo flamengo constituía uma forma de resistência ao cada vez mais poderoso influxo italiano.

A psicologia étnica constituiu uma revolução hermenêutica, aplicada em primeiro lugar por Ramalho Ortigão, sistematizada por José de Figueiredo e elevada à quinta-essência por Reynaldo dos Santos. Ela postula que, por mais fortes que sejam, as influências exógenas a uma nação nunca são puramente imitativas porque, em todos os casos, o meio e o “carácter colectivo” impõem uma reorganização dos elementos e portanto uma inevitável originalidade. A influência flamenga foi reduzida aos aspectos técnicos e, graças a José de Figueiredo, reconfigurada em 1910 como uma “afinidades do modo de ser português com o modo de ser flamengo”. A fronteira com a Flandres adquire assim consistência e sutileza: impõe a particularidade portuguesa sem negar as semelhanças com a Flandres.

Depois de um período de aceitação do estatuto de dependência artística, os estudiosos impuseram uma fronteira caracterológica consistente e, em pouco tempo, inabalável. O patriotismo da primeira metade do século XX não nega o contexto europeu, mas trabalha para provar que Portugal dispõe de fronteiras artísticas inexpugnáveis. Em 1931, José de Figueiredo deu à fronteira com a Flandres uma formulação clara: a pintura portuguesa distingue-se no retrato, enquanto a flamenga se revela na paisagem e no “sentimento do pitoresco”. Até ao ocaso do Estado Novo, todos os esforços críticos foram no mesmo sentido: admitir as semelhanças técnicas e exacerbar as particularidades expressivas de fundo caracterológico.

3.2. Espanha

Numa Europa de nações, as fronteiras artísticas não dependem apenas da qualidade das obras, mas igualmente da possibilidade de encontrar nelas as especificidades colectivas. O modelo adoptado para distinguir Portugal da Flandres, primeiro histórico e circunstancial, depois assente na intemporalidade da psicologia étnica, também se encontra no confronto com a Espanha. Continua sobretudo em causa a pintura, mais a do barroco seiscentista do que a dos chamados “primitivos”. E repete-se a passagem de uma relativa indiferenciação portuguesa para poderosas proclamações da originalidade portuguesa e, num gesto de notável confiança, do poder português sobre a Espanha.

Não há portanto nenhum excesso em dizer que a fronteira artística com a Espanha foi sucessivamente vivida com amargura e alegria. A amargura é uma marca do século XIX, decorrente da ideia de que a arte espanhola brilhou com esplendor enquanto Portugal permaneceu sem uma escola própria e, assim, sem uma fronteira que lhe garantisse autonomia nacional. Alguns autores aludiam a um *atraso* português e defendiam que a história da arte portuguesa só se podia fazer no contexto ibérico. Joaquim de Vasconcelos foi o que mais insistiu neste ponto de vista, que apagava as fronteiras políticas e identitárias. Reagia aos facilismos patrióticos com uma visão comparatista. Tornou-se comum apresentar a Península Ibérica como uma unidade natural, caracterizada pelo conservadorismo e pelo tal *atraso* em relação ao centro da Europa. Quem lesse Robinson em 1868, Luciano Cordeiro em 1869, Antero de Quental em 1871 e Manuel Maria Bordalo Pinheiro em 1872, concluía que a pintura portuguesa e espanhola seguiram a par nos séculos XV e XVI e se atrasaram ao mesmo ritmo, tendo a espanhola renascido com Murillo, Velásquez e Ribera, enquanto a portuguesa permaneceu embotada e incarácterística. O valor artístico português parecia residir apenas na arquitectura do estilo manuelino, e mesmo aqui Joaquim de Vasconcelos afirmava, em 1885, que “seria muito para admirar que a Espanha nos ficasse a dever alguma coisa nesta confrontação”. Em 1906, quando o magistério deste extraordinário historiador estava no cume, António Augusto Gonçalves considerou provada “a hegemonia artística da Espanha sobre o movimento português, não só na arquitectura, como em todos os produtos da arte industrial”.

Na transição para o século XX, os críticos foram tomados pela alegria de serem capazes de estabelecer uma fronteira nítida em relação a Espanha. E nesse contentamento identitário, de um optimismo fulgurante, atreveram-se a pos-

tular uma seminal influência portuguesa em Espanha. A reacção começou em 1890, quando Ramalho Ortigão lamentou que alguns recusassem gosto, tradição e faculdades artísticas aos portugueses quando comparados com os espanhóis e italianos. Depois dele, vários autores proclamaram a autonomia portuguesa em relação aos outros países, mas só em 1908 é que José de Figueiredo produziu a reviravolta afirmando que, mais do que as influências de Espanha em Portugal, o que se deveria salientar era a raiz portuguesa da “escola de Madrid”. As fronteiras portuguesas ter-se-iam erguido, poderosas, com os painéis de Nuno Gonçalves e, sem perderem as suas particularidades caracterológicas, teriam mantido força e independência suficientes para abarcarem a própria Espanha. Torna-se evidente para este autor e para a generalidade da opinião crítica, que o seguiu durante décadas, que o tema de estudo já não é a influência espanhola em Portugal, mas a “ projecção ” da “ escola portuguesa de retrato ” em Espanha na segunda metade do século XVI.

3.3. Itália

No início do século XIX, a fronteira artística com Itália era difusa porque este país representava, não uma variante estética, mas um cânone. Esse prestígio, que levava José da Cunha Taborda a elogiar Nuno Gonçalves por ter procurado *imitar* os bons pintores italianos, deixou de ser aceitável no âmbito do padrão político e artístico do Romantismo. Em meados desta centúria, estava assente que a pintura portuguesa antiga transitara do domínio flamengo para o italiano e que este trânsito assumira um carácter de sujeição.

O generalizado desprezo pelo maneirismo e pelo barroco provocou uma rejeição artística e identitária. Por não gostarem da “ arte jesuítica ” e da proliferação decorativa, os estudiosos passaram a encarar a maneira italiana como uma invasão lamentável e até responsável pela perda de identidade artística. A difusão do barroco teria sido a consumação da derrota portuguesa. O vigoroso estilo manuelino soçobrara perante a imitação italiana. A força avassaladora do italianismo, comum a todas as artes, e as afinidades de clima inviabilizaram os esforços de *assimilação*. Até ao fim de Oitocentos, aludiu-se sempre à *cedência*, quando não à *derrota*, da arte portuguesa em face da italiana.

A resolução do problema identitário coube uma vez mais a José de Figueiredo que, em 1910, estabeleceu, como mencionei, um padrão caracterológico português. E foi sobre esta bem delimitada fronteira que conseguiu desvalorizar a acção italiana. Na sua opinião, a sensibilidade naturalista, ingénita aos pintores portugueses, permanecera constante ao longo dos séculos. A sua aproximação a Itália ou à Flandres não teria sido uma moda mas o resultado de uma consonância de espíritos. O “ carácter português contemplativo e doce ” fora sempre um obstáculo à implantação do Renascimento italiano.

Em 1943, Reynaldo dos Santos aperfeiçoou esta fronteira identitária. Aceitou que a “ nossa sensibilidade ” reduziu o Renascimento a “ uma arte de importação ” e reconheceu que a vitória italiana na segunda metade do século XVI exprimiua na arte a perda da independência política. No entanto, ao manter as suas características, a arte portuguesa teria renascido, original e autêntica, na centúria seguinte. Deste modo, a historiografia patriótica da primeira metade do século

XX reconheceu a plena vitória italiana, consumada contra o estilo manuelino, mas estipulou que a derrota, conquanto inegável, nunca foi ao ponto de subverter a intrínseca sensibilidade naturalista dos Portugueses. Na opinião de Reynaldo dos Santos, depois difundida e aceite, foi neste âmago espiritual que o barroco se enxertou de forma admirável e se constituiu como uma arte portuguesa.

3.4. França

Os autores oitocentistas que estudaram a história da arte portuguesa não consideraram relevantes as fronteiras artísticas com a França. O trânsito de obras e artistas não se afigurava suficiente para dar a este país um lugar equivalente a Flandres ou a Itália. Estando o debate identitário focado na pintura renascentista e no estilo manuelino, as influências francesas constituíam um tópico menor. O gótico, nascido em Paris, era considerado estranho à sensibilidade portuguesa e o românico veio a ser integrado por via do ruralismo a partir dos anos de 1920.

Um facto bem diferente é o modo como se sentia a influência cultural francesa no século XIX. Luciano Cordeiro (1876), Ramalho Ortigão (1879) Alberto de Oliveira (1894), José de Figueiredo (1901) e Emídio de Brito Monteiro (1902) lamentaram-na, disseram que ela *desnacionalizava* os pintores que iam estudar para França e chegaram a propor que se evitassem as estadas longas. Raul Lino (1918) atribuiu à difusão de revistas francesas a partir de 1870 a perda de carácter da arquitectura doméstica portuguesa.

3.5. Alemanha

A Alemanha ocupa um lugar secundário nos debates identitários dos séculos XIX e XX. A menção às influências alemãs na pintura renascentista portuguesa é vaga, episódica e inconclusiva. Parece ocorrer sobretudo nos anos de 1860 e 1870, associada ao influxo flamengo. Os autores não determinam o teor alemão e acabam por passar, sem mais detalhes, para os efeitos artísticos da Flandres em Portugal.

4. A Europa das vanguardas

A Europa foi vista como um todo quando os académicos se sentiram ameaçados pelas vanguardas e alegaram defendê-la contra as expressões artísticas judaicas, asiáticas e apátridas. O estabelecimento das fronteiras portuguesas realizara-se perante outras nações. Agora, era preciso que as nações se unissem para impedir a sua própria irrelevância.

Convém lembrar que a unidade e o valor de Portugal se afirmaram através de uma demorada panorâmica histórica que reconstituía e validava as opções tomadas no passado. No entanto, as repercussões nos juízos artísticos do presente foram enormes. De um modo geral, quanto mais firme era a convicção em relação aos valores artísticos da pátria, maior era o encarniçamento contra os “estrangeirismos”. Antes de invocarem a Europa, os patriotas ocuparam-se a combater as “influências” dos outros países. Por princípio, todas as nações eram uma ameaça porque tinham o poder de afectar a integridade e a genuinidade da

arte portuguesa. Este espírito de resistência observou-se com especial intensidade no âmbito da arquitectura doméstica ou, sendo mais preciso, para defender o modelo da *casa portuguesa*. Mas não alterou a natureza do pensamento identitário que vinha do século XIX.

Foi a resistência às vanguardas que provocou reconstituições desencontradas do que cada país significava. Numa perspectiva antimoderna, a França não era apenas uma potência cultural capaz de submergir os valores portugueses; ela continha, tal como a Alemanha, o vírus da arquitectura anónima e em série, da arte desenraizada e sem pátria. A Itália passou a significar tanto a fonte do perigoso futurismo como um parceiro da *latinidade* contra o internacionalismo comunista.

5. Conclusões

Não é portanto a ideia de Europa que determina a formação contemporânea de uma identidade artística portuguesa. As fronteiras de Portugal erigiram-se no confronto histórico com a Flandres, a Itália e a Espanha e, secundariamente, com a França e a Alemanha. A pintura e a arquitectura dos séculos XV a XVIII são o cenário desse combate intelectual que emergiu no Romantismo, quando se reconhecia a dependência em relação aos modelos flamengos e italianos e portanto se admitia um estatuto subalterno, a que só escapava o estilo manuelino.

A difusão dos princípios interpretativos da psicologia étnica a partir de 1890 alterou por completo esta situação. A caracterologia conferiu uma tal consistência à nação artística que, em pouco tempo, a história da arte portuguesa se converteu na manifestação de uma *maneira de ser* consistente e inexpugnável, capaz de resistir a todas as influências, de as assimilar e de condicionar a formação da escola espanhola de pintura do século XVII.

A Europa só emergiu como unidade artística quando foi preciso combater o *internacionalismo*, isto é, as vanguardas apátridas e alegadamente judaicas ou orientalizantes. Essa invocação foi, porém, breve e inconsequente, reactiva, e por isso incapaz de travar o fascínio pela *globalização*. As identidades artísticas nacionais olharam a Europa como um recurso defensivo circunstancial, que serviu, nas décadas de 1930 e 1940, para contrariar o inapelável avanço da arte moderna. Os patriotas em arte acolheram-se à ideia de Europa para resistir ao processo de mundialização onde se adivinhava a obsolescência dos critérios nacionais oitocentistas.

Referências bibliográficas

- Abreu, L. M. (2012). Idade Média. In J. E. Franco, & P. Calafate (Eds.), *A Europa Segundo Portugal* (pp. 13-36). Lisboa: Gradiva.
- Brásio, A. (1934, dezembro). A arte nas missões. *O Mundo Português*, 12, 387-393.
- Chicó, S. (1990, fevereiro). Especificidade cultural das artes plásticas em Portugal. *Via Latina*, 65.
- Cordeiro, L. (1876). *Da Arte Nacional*. Lisboa: Tipografia do Jornal *O País*.
- Cordeiro, L. (1869). *Livro de Crítica*. Porto: Tipografia Lusitana.
- Correia, V. (1915). Arte popular portuguesa. *A Águia*, Porto, II série, 39 (março), 117-123, 45 (setembro), 97-106, 48 (dezembro), 239-249.

- Fernandes, J. M. (2006, dezembro). Arquitectura – Portugal: breve síntese. *Boletim Interactivo da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, 4. Disponível em <http://www.apha.pt/boletim/boletim4>, acessado em 29 de Novembro de 2012.
- Figueiredo, J. (S.d.). Do nacionalismo e universalismo da arte portuguesa nos séculos XV e XVI. In A. F. Sampaio (Dir.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* (Vol. I, pp. 311-332). Paris e Lisboa: Livrarias Aillaud & Bertrand.
- Figueiredo, J. (1901). *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empresa da História de Portugal Editora.
- Figueiredo, J. (1908). *Algumas Palavras Sobre a Evolução da Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Ferreira Editora.
- Figueiredo, J. (1910). *O Pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa: Tip. do Anuário Comercial.
- Figueiredo, J. (1931). *Metsys e Portugal*. S.l.: s.d. Separata de *Mélanges Hulin de Loo*.
- Gonçalves, A. A. (1906a). Convento de Cristo em Tomar. *A Arte e a Natureza em Portugal* (Vol. 6, s/ p). Porto: Emílio Biel & C.ª Editores.
- Gonçalves, A. A. (1906b). Convento de Cristo. A igreja. *A Arte e a Natureza em Portugal* (Vol. 6, s/ p).
- Lino, R. (1918). *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples* (3.ª ed. S.l.: s.e.). [Lisboa, Atlântida, 1918].
- Lino, R. (1992, 1933). *Casas Portuguesas* (9.ª ed.). Lisboa: Cotovia.
- Lino, R. & Abelho, A. (1935, 7 de dezembro). A geração contemporânea de Salazar, a geração da ordem, diz de sua justiça. I – O pintor José Amaro. *Bandarra*, 39, 8.
- Lopes-Graça, F. (1947, maio). Sobre o conceito de popular na música. *Vértice*, 46, 17-27.
- Melo, A. (1990, fevereiro). Na fronteira da globalização. *Via Latina*, 65-66.
- Monteiro, E. B. (1902, março). Casa portuguesa. Renovação na arquitectura nacional. *Serões*, 10, 209-216.
- Negreiros, A. (1935a, junho). Mística colectiva. *Sudoeste*, 1, 30-31.
- Negreiros, A. (1935b, outubro). Vistas do SW. *Sudoeste*, 2, 6-12.
- Negreiros, A. (1939, 29 de abril). Depõem críticos e artistas acerca da génese e da universalidade da arte moderna. *O Diabo*, 24, 4-5.
- Oliveira, A. (1894). *Palavras Loucas*. Coimbra: F. França Amado.
- Ortigão, R. (1879). Silva Porto. In R. Ortigão (1947). *Arte Portuguesa* (Vol. III, pp. 35-44). Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Ortigão, R. (1890). A arte portuguesa. In R. Ortigão (1947). *Arte Portuguesa* (Vol. III, pp. 135-145). Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Ortigão, R. (1900). A ressurreição de uma indústria. In R. Ortigão (1943). *Arte Portuguesa* (pp. 243-264). Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Pamplona, F. (1941, 11 de novembro). Belas-Artes – Malas-Artes. Exposição de Moderna Arquitectura Alemã. Aspectos gerais. *Diário da Manhã*, 3786, 3.
- Pamplona, F. (1944). *Rumos da Arte Portuguesa*. Porto: Portucalense Editora.
- Pinharanda, J. L. (1990, fevereiro). Transforma-se o amador na coisa amada. Especificidade cultural na expressão plástica em Portugal? *Via Latina*, 61-63.
- Pinheiro, M. M. B. (1872, março). Duas palavras acerca do movimento artístico da Península. *Artes e Letras*, 34-35.
- Portugal, P. et al. (1990, fevereiro). Transforma-se o amador na coisa amada. Especificidade cultural na expressão plástica em Portugal?, *Via Latina*, 61-68.
- Quadros, A. (1954). *Introdução a Uma Estética Existencialista*. Lisboa: Portugalíia.
- Quental, A. (1987, 1871). *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* (5.ª ed.). Lisboa: Ulmeiro.
- Raposo, H. (1939, 16 de dezembro). Sobre telas do Ultramar. *Acção Nacional*, 263, 2.
- Régio, J. (1943, maio). Problemas da crítica literária. *Ocidente*, 61, 73-78.
- Robinson, J. C. (1868). *A Antiga Escola Portuguesa de Pintura*. Lisboa: Tipografia Universal.
- Rosmaninho, N. (2005). Pode a arte ser jesuítica? In L. M. Abreu (Coord.), *Novas Variações Sobre Tema Anticlerical* (pp. 11-24). Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.
- Rosmaninho, N. (2010). O Estado Novo de Salazar e a intolerância artística. A diabolização da “arte moderna”. In M. L. T. Carneiro, & F. Croci, *Tempos de Fascismos* (pp. 141-158). São Paulo: EDUSP / Imprensa Oficial/Arquivo Público do Estado.
- Rosmaninho, N. (2014). *Identidade Artística Portuguesa*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Policopiado. Três volumes.
- Saa, M. (1925). *A Invasão dos Judeus*. S.l.: s.e.

- Sanchez, S. F. (1974, maio). A chamada ao nacionalismo e ao português, em 1940, era autenticamente feroz: era galos de Barcelos por todo o lado... – recorda Formosinho Sanchez. *Arquitectura*, 130, 4-7.
- Santos, R. (1943). *Conferências de Arte. 2.ª série*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Silva, J. H. P. (1973). O Manuelino. Guião para filme-documentário. In J. H. P. Silva, (1993). *Páginas de História da Arte* (Vol. 1, pp. 62-68). Lisboa: Editorial Estampa.
- Silva, J. H. P. (1977). Prefácio a um volume sobre “Arte Portuguesa” previsto na “Enciclopédia Meridiano”. In J. H. P. Silva (1993), *Páginas de História da Arte* (Vol. 1, pp. 231-232). Lisboa: Editorial Estampa.
- Simões, J. G. (1927, 8 de novembro). Nacionalismo em literatura. *Presença*, 7, 1-2.
- Taborda, J. C. (1815). *Memória dos Mais Famosos Pintores Portugueses, e dos Melhores Quadros Seus*. In M. Prunetti (1815). *Regras da Arte da Pintura*. Lisboa: Na Impressão Régia.
- Vasconcelos, J. (1885). *História da Arte em Portugal. Estudos publicados sob a direcção de Joaquim de Vasconcelos. Sexto estudo: Da Architectura Manuelina. Conferência realizada na Exposição Distrital de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Resumo

Este artigo analisa as fronteiras que os historiadores e críticos de arte tiveram de erguer a partir do século XIX para garantir a originalidade e o valor de Portugal. O meu ponto de partida é a noção de Europa: pretendo mostrar a irrelevância deste referente e sugerir que o seu uso se reporta, na maior parte dos casos, aos países centrais. Baseando-me nos discursos identitários sobre a história da arte portuguesa, mostrarei que as fronteiras nacionais reconhecidas até ao fim de Oitocentos eram ténues, episódicas e insusceptíveis de garantir uma sólida autonomia nacional, e que na transição para o século XX os intelectuais repensaram as relações históricas com a Flandres, Espanha, Itália, França e Alemanha e provaram que Portugal era um país artisticamente consistente e autónomo. Não é a ideia de Europa que determina a formação contemporânea de uma identidade artística portuguesa. A Europa só emergiu como unidade artística quando foi preciso combater o *internacionalismo*, isto é, as vanguardas apátridas e alegadamente judaicas ou orientalizantes. Essa invocação foi, porém, breve e inconsequente, reactiva, e por isso incapaz de travar o fascínio pela *globalização*. As identidades artísticas nacionais olharam a Europa como um recurso defensivo circunstancial, que serviu nos anos de 1930 e 1940, para resistir ao inapelável avanço da arte moderna. Os patriotas em arte acolheram-se à ideia de Europa para contrariar o processo de mundialização onde se adivinhava a obsolescência dos critérios nacionais oitocentistas.

Abstract

This article analyzes the boundaries that historians and art critics had to establish from the nineteenth century onwards to guarantee Portugal's originality and value. My starting point is the notion of Europe: I intend to demonstrate the irrelevance of this referent and suggest that its use is reported, in most cases, to central countries. Basing myself on the identity discourses on the history of Portuguese Art, I will show that the national boundaries recognized up to the end of the 1800s were weak, episodic and insusceptible to guarantee a solid national autonomy. Also that in the transition to the twentieth century, intellectuals rethought the historical ties with Flanders, Spain, Italy, France and Germany and proved that Portugal was an artistically consistent and autonomous country. It is not the idea of Europe that determines the contemporary formation of a Portuguese artistic identity. Europe only emerges as an artistic unit when it was necessary to oppose *internationalism*, namely, stateless and allegedly Jewish or orientalist vanguards. This invocation was however, brief and inconsequential, reactive and consequently incapable of hindering the fascination for globalization. The national artistic identities looked upon Europe as a circumstantial defensive resource, which served in the 1930s and 1940s to withstand the irrevocable advance of modern art. Patriots in art embraced the idea of Europe to counteract the globalization process where the obsolescence of the nineteenth-century national criteria was foreseen.