

O PINTOR VIAJANTE E O ULTRAMAR PORTUGUÊS: FAUSTO SAMPAIO E JORGE BARRADAS

Maria João Castro

A viagem é uma das temáticas mais actuais, apresentando uma indiscutível vitalidade.

Pensar a viagem ultrapassa o que normalmente se entende por distância de um ponto a outro; a viagem é portanto um produto e um resultado interno e externo, podendo ser abordada de várias ângulos, de entre os quais o do pintor viajante, esse artista temporariamente nómada.

Na realidade, tudo começou com o *Grand Tour*, iniciado no século XVIII e profundamente publicitado ao longo do século XIX, que visava promover a viagem cultural e artística, de uma forma singular. Com efeito, o conhecimento da arte era parte essencial da viagem aristocrática, que o viajante cultivava tanto contemplando quanto produzindo: muitos dos viajantes no *Grand Tour* eram também artistas amadores, sendo essa a sua única forma de possuir registos visuais numa época ainda tão distante da prática fotográfica de hoje. Observações documentadas visualmente tornavam-se mais valorizadas na emergente cultura do Iluminismo, para a qual a verificação empírica e o seu registo constituíam pressupostos de validade e confiabilidade do saber. Deste modo, fazer desenhos, ou levar um artista para essa tarefa, foi-se tornando essencial e bastante frequente.

Assim sendo, o pintor viajante influenciou fortemente a pintura neoclássica e romântica, uma vez que, ao alargar as paisagens produzidas nos novos destinos, não só aumentou o interesse por uma geografia ignorada para a maioria dos públicos, mas principalmente revigorou a própria produção artística.

Numa primeira abordagem, o pintor viajante começou por traduzir em termos pictóricos as qualidades dos lugares visitados; depois, tentou ir mais além, intuindo sobre o que sentia nesses lugares tão inacessíveis à sociedade de então.¹ Isso significou que a este artista viajante moderno não caberia apenas a colecta de pedaços brutos de um universo remoto, mas sim a sua transformação em imagem. A novidade do século

¹ É preciso não esquecer que muito pouca gente viajava nesta altura; só uma elite de artistas ou nobres se podia dar a esse luxo. Neste contexto, os pintores viajantes e os seus patrocinadores ajudavam a mostrar esses cenários longínquos ao grande público, através das exposições que faziam quando regressavam ao seu país.

XIX parece ter sido assim o predomínio da imagem, que passou a ocupar gradualmente o lugar do relato de viagem.² Os viajantes queriam levar para casa, ao regressarem, a prova da sua estada em determinado local, que constitui-se, por fim, em registos de memória. Por outro lado, há que recordar que os quadros produzidos por estes artistas circulavam por diversas localidades nos seus países de origem, dando a conhecer toda uma realidade nova, distante e até então só imaginada e de que os exemplos de Eugène Delacroix (1798-1863) e Paul Gauguin (1848-1903) serão, porventura, os mais interessantes.

Em relação a Portugal, o cenário desenvolveu-se dentro de moldes bastante particulares. O terramoto de 1775, as invasões francesas, a guerra civil entre liberais e absolutistas e a abolição das ordens religiosas, a falta de meios de transporte eficazes e vias de acesso transitáveis e o relativo atraso na criação de infraestruturas de apoio ao viajante constituíram fortes obstáculos à circulação de artistas estrangeiros e nacionais dentro do território lusitano. Este panorama alterar-se-ia na época romântica quando os artistas começaram a manifestar o seu interesse pelos legados monumentais do passado. A sua primeira forma de expressão terá sido através da “literatura de viagens” e parece ser por esta via que o gosto pelos monumentos históricos se introduziu em Portugal. Almeida Garrett (1799-1854), Ramalho Ortigão (1836-1915), Eça de Queirós (1845-1900) e muitos outros deslocaram-se pelo país e estrangeiro, relatando a experiência vivida, influenciando de sobremaneira a produção pictórica nacional, divulgada/formalizada através de três conceitos específicos: o passado³, o exótico⁴ e o pitoresco⁵. Todavia, os nossos românticos saíram pouco do país como se pode aferir da sua produção plástica. De entre eles só Silva Porto (1859-1893) visitaria Espanha, Paris e Itália, e na verdade, encerrados na insularidade do país, os artistas desta geração não foram para além dos muros da nação, não sobrando qualquer produção pictórica dos que se atreveram a deambulações pelo estrangeiro. Com efeito, as obras de alguns e tardo-

2 Uma área não substitui a outra mas complementa-a para além de que a pintura é acessível a um universo maior de público; não há a necessidade de saber ler para ver os quadros de cada artista. É um meio mais directo de aceder ao grande público, que nesta Europa do século XIX ainda possuía um grande grau de analfabetismo.

3 O passado agora mostrado na sua ruína, demonstra a efemeridade do mundo terreno, motivo para a continuação da utopia romântica, da procura de um mundo ideal, distinto da própria existência física do Homem.

4 O exótico e o pitoresco têm como referência a “distância” e a “diferença”, relacionando-as com a paisagem, o clima, as artes, os costumes e as características dos outros povos. O exótico era procurado nos países do Oriente e África e o pitoresco nos do Sul da Europa.

5 Deriva da palavra italiana *pittoresco* que significa “à maneira dos pintores”. Definido em função do contraste, da variedade, da irregularidade e da rusticidade que provocavam a curiosidade. Depois do séc. XIX, o termo passa a designar a visualização da natureza como uma série de quadros.

naturalistas nacionais – de Tomás da Anunciação (1818-1878), Cristino da Silva (1829-1877) e José Malhoa (1855-1933) – dão bem conta de uma pintura de paisagem e de costumes, centrada numa especificidade iminentemente rural.

Por outro lado, e simultaneamente, alguns estrangeiros começaram a aventurar-se a viajar até ao nosso país. Os nossos visitantes foram, na sua maioria, ingleses e percebe-se porquê: com a corte no Brasil, os ingleses, sob o comando do general inglês William Beresford (1768-1854), defenderam o território nacional do inimigo francês. A situação provocou uma fervilhante circulação de britânicos em Portugal, o que fomentou uma interessante produção literária sobre o nosso país, de que os nomes de Henry Fielding (1707-1754), James Murphy (1760-1814), William Beckford (1760-1844), Heinrich Friedrich Link (1767-1851), Robert Southey (1774-1843), Lord Byron (1788-1824) e Hans Christian Andersen (1805-1875), serão porventura os mais notáveis. Os lugares eleitos foram o Porto (onde os ingleses se instalaram no comércio do vinho do Porto), Lisboa e arredores (Sintra). Destas estadas, entre 1755 e 1890, foram escritas e publicadas mais de uma centena de obras estrangeiras, cujo tema era Portugal⁶, mostrando bem o interesse que as terras lusitanas suscitaram nos visitantes do Velho Continente.

E foi dentro desta dinâmica de pintura de paisagem e de costumes romântica à qual se junta os relatos dos estrangeiros que visitaram Portugal que chegamos ao século XX português e à efectivação de uma pintura de viagem outorgada por artistas nacionais. E os exemplos mais proeminentes da primeira metade do século XX ficar-se-ão a dever, sem dúvida, a Fausto Sampaio (1893-1956) com o seu retrato do Extremo Oriente e a Jorge Barradas (1894-1971) com o seu circuito africano.

Fausto Sampaio revelou grande aptidão para as artes, ainda na infância, no Instituto de Surdos-Mudos Araújo Porto. Em 1926 partiu para Paris, ponto de passagem imprescindível para os artistas aí frequentando museus e academias, estudando primeiro na Académie Julien, depois na Académie Kenard e mais tarde, na Académie La Grande Chaumière, sendo os seus quadros admitidos nos *Salons de* 1928 e 1929.

Regressado a Lisboa em 1929, participa numa exposição individual no Salão Bobone, onde vende todas as obras expostas. Tendencialmente, a arte portuguesa, naturalista e nacionalista, aceita bem o trabalho de Sampaio, que, nas obras expostas denota uma nítida influência quer do impressionismo francês, visíveis em obras como

6 Ver levantamento de Maria Leonor Machado de Sousa “Lisboa vista pelos estrangeiros” in *Revista Municipal*, 2ª Série, Ano XLIV, N.º 5-6, 3º e 4º trimestres de 83, pp. 57-75

Pont neuf no Inverno e Rio Sena com nevoeiro, quer de marcações expressionistas, como *Bairro piscatório de Vigo*, de 1930.

Dentro desta dinâmica, Fausto Sampaio estabelece um primeiro contacto com as colónias ultramarinas partindo em 1934 com destino a S. Tomé, numa estada que duraria alguns meses e da qual resultou a sua primeira exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1935.

Em 1936, aceita o convite do irmão Carlos Sampaio, destacado como Chefe dos Serviços de Administração Civil para Macau, e parte para o Oriente. No seu ano macaense, o pintor produziu uma obra pictórica que deambulou entre as panorâmicas da cidade e do seu povo e os hábitos etnográficos tão distantes dos europeus ainda que se mantendo sempre dentro de uma familiaridade de indefinidos contornos figurativos.

Ainda no ano de 1937 desloca-se a algumas ilhas da Indonésia e a Timor, elaborando uma espécie de dossiê geográfico onde regista o quotidiano pitoresco do Oriente português. A sua digressão terminaria com as pinturas de Baucau e Macaçar, profusamente ilustrativas dos costumes locais e testemunhos de memória patrimonial indonésia, num notório saudosismo de antigas conquistas.

Em 1942, Fausto Sampaio apresenta na SNBA uma exposição que o posicionaria como “o pintor do ultramar português”, título do volume de conferências apresentadas por Ressano Garcia, sobre o evento.

Na verdade, e como refere Maria de Aires Silveira no catálogo *Fausto Sampaio, Viagens no Oriente*, “a cor e os conteúdos formais das suas telas ultramarinas contrastava com o cinzento meio nacional, assente numa imagética apresentada através de uma imprensa, de filmes e documentários a preto e branco”⁷. De facto, o impacto visual cromático das telas de Fausto Sampaio coloriria o monocromático e taciturno cenário nacional, vivenciando através da cor as suas impressões de viagem ultramarina.

Em 1944, o artista encetou ainda uma peregrinação cultural pela Índia, visitando Goa, Dadrá, Nagar Aveli, Damão e Diu. As antigas províncias portuguesas foram representadas através das suas fortalezas e igrejas em ruínas e mostradas em 115 telas e 16 desenhos datados de 1945, na SNBA.

A sua última viagem levou-o novamente a África, traduzindo para os seus quadros as especificidades das terras longínquas, que lhe garante o papel de tradutor de uma unicidade patriótica que não só interessava divulgar mas, acima de tudo, urgia

⁷ Maria de Aires Silveira no catálogo *Fausto Sampaio, Viagens no Oriente*, Fundação Oriente, Lisboa, 2009, p. 17

adicionar à política cultural da metrópole. Nessa vertente, o Ministério do Ultramar recompensa-o, adquirindo muitas das suas obras. Fausto Sampaio pintou ainda intensamente Portugal, de norte a sul, correndo o país através das suas telas num percurso único que a crítica sempre soube elogiar.

Os cruzamentos viáticos de Fausto Sampaio permitiram construir uma imagética colorida sobre o ultramar português que o Estado Novo logo tratou de aproveitar para desenvolver um espírito nacionalista. Com efeito, a “Política do Espírito” preconizada por António Ferro (1895-1956), tratou de evidenciar a importância do Império Colonial, herdeiro dos Descobrimentos Marítimos. O SPN/SNI, aplicou-se desde cedo na propaganda de que “Portugal não é um país pequeno”, como foi apresentada na Exposição Colonial Portuguesa, concretizada logo em 1934, ou seja, apenas um ano depois da própria criação do SPN/SNI. No evento, o colorido mapa das colónias portuguesas, somatizado no espaço territorial europeu, incorporava a ideia do grandioso império da nação europeia e destacava a importância das colónias ultramarinas no ideário da nação. Faltava a esta ideia de um “império multirracial e pluricontinental”, no sentido de “civilizar” outros povos, tal como preconizava o *Acto Colonial* de 1933, uma correspondente plástica que ajudasse a “ver” esse império longínquo e isso foi concretizado através da obra de Fausto Sampaio. O Professor Lopo Vaz de Sampaio e Melo (1848-1892) chamou-lhe mesmo “o primeiro artista nacional que soube ver e sugestivamente reproduzir o meio colonial”⁸, e daí que, a divulgação da obra do artista tenha sido largamente aproveitada pelo regime salazarista.

Logo na Exposição do Mundo Português, de 1940, a Secção Colonial exibiu um núcleo de obras de Fausto Sampaio constituído por noventa e uma telas: quarenta pintadas em Macau, vinte e seis pintadas em S. Tomé, vinte e duas pintadas em Timor, duas pintadas em Macassa e uma em Singapura. Era a arte assumindo um papel de compromisso visual entre a ideologia do regime e a evocação do distante império colonial.

O pintor ilustrou uma fidelização etnográfica colonial tal que, segundo Américo Jorge, a sua obra constitui “uma embaixada artística que Portugal, esse Portugal Novo no seu movimento ascensional de renovação, enviou no velho Império do Meio”⁹. Na realidade, e segundo o que Francisco Machado, Ministro das Colónias refere na sua nota

⁸ Agência Geral das Colónias, *Fausto Sampaio, pintor do ultramar português*, Lisboa, 1942, p. 25

⁹ Américo Jorge, “A China que Fausto Sampaio sentiu”, in *Fausto Sampaio. Pintor do ultramar português*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1942, p. 17

de abertura à exposição do artista, Fausto Sampaio “prestou um bom serviço à propaganda do Império”¹⁰.

O “pintor do Império”, como lhe chama António Montês num artigo da revista *Viagem*¹¹, é enaltecido pelo seu portuguesismo e pelo valor artístico e documental da sua obra de sabor patriótico. Constituindo um verdadeiro motivo de orgulho, a produção ultramarina de Fausto Sampaio foi vista como um álbum precioso do Império Português, onde o traje, o monumento e a paisagem foram fielmente retratados.

Ao colocar a sua arte ao serviço do Império, o pintor criou uma obra de forte cunho nacional e nacionalista, chegando-se a falar na criação de um museu de pintura colonial, como Jaime de Inso alvitra no seu texto do catálogo *Fausto Sampaio, pintor do ultramar português*.

Na verdade foram poucos os pintores portugueses que se deixaram tentar pelo sonho colonial e só Fausto Sampaio e Jorge Barradas se lembraram de cumprir o destino nacional, embarcando para o ultramar.

Quanto a Jorge Barradas, o artista que foi precursor de novas formas de humor gráfico, cartoonista, caricaturista, ilustrador, teve o seu mérito reconhecido primeiro em 1937, com a atribuição da *Medalha de Ouro na Exposição Internacional de Paris*, depois em 1939, com o *Prémio Columbano* do Secretariado da Propaganda Nacional e, finalmente em 1947, o *Prémio Sebastião de Almeida*, coroando uma longa carreira que começara bastante antes.

Em 1916 partiu para Paris, como quase todos os artistas da sua geração. A publicação *Opinião* registou-lhe o entusiasmo e o propósito da viagem: “Não se pode hoje ser artista na verdadeira acepção da palavra, sem que por lá se peregrine”.¹² Uns anos depois afirmaria nada ter lucrado com essa viagem, justificando tal facto com o clima de guerra vivido na capital francesa.¹³ Segundo António Rodrigues, na sua monografia *Jorge Barradas*, “os desenhos que de lá envia para a publicação *A Ideia Nacional*, nada acrescentam aos trabalhos anteriormente realizados”.¹⁴

Regressado de Paris cinco meses depois, alarga a geografia do seu pitoresco lisboeta a uma série de bilhetes-postais sobre motivos algarvios e a desenhos de Paris, de que *Colette*, *Parisienne* e *Camarade* são exemplo.

¹⁰ *Fausto Sampaio, pintor do ultramar português*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1942, p. 7

¹¹ António Montês “Fausto Sampaio, Pintor do Império” in *Viagem, revista de Turismo, divulgação e cultura*, Ano XIII; N.º 135, Jan. 1952, director Carlos d’Ornellas, Lisboa, 1952, p. 8

¹² *Opinião* de 29.2.1916

¹³ António Rodrigues, *Jorge Barradas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995, p. 20

¹⁴ António Rodrigues, *Ob. Cit.*, pp. 20-21

Em 1923 efectuou uma viagem ao Brasil onde realiza uma exposição sobre motivos portugueses que voltaria a expor no Rio de Janeiro e depois em S. Paulo e no ano seguinte, em 1924, apresenta, em contraponto iconográfico, uma exposição sobre motivos brasileiros. No *Diário de Lisboa* de 23 de Maio de 1924, Artur Portela escreveu: “Jorge Barradas acaba de trazer até nós o Brasil, um Brasil que os próprios artistas brasileiros desconhecem, jungidos às técnicas e às escolas francesas”.¹⁵ O mesmo diário de 30 de Maio de 1923, e ainda referente à sua exposição sobre os motivos brasileiros, dá-lhe o subtítulo “O guia ilustrado do viajante no Brasil”, afirmando que “visitar o certame é fazer uma linda viagem, mesmo sem passaporte”.¹⁶ Na verdade, a crítica não lhe regateou aplausos e louvores nas três dezenas de telas que representam a maneira como o artista viu o Brasil.

Em 1925 produz dois painéis para a Brasileira do Chiado e em 1929 apresenta seis pinturas na *Exposição Ibero-Americana de Sevilha* mas seria todavia, no ano de 1930, que tomaria a iniciativa de lançar a sua estratégia iconográfica às províncias ultramarinas, pois havia nele a ideia de “fazer o circuito da nossa África para colher os elementos, traçar os costumes, registar os tipos”¹⁷ que lhe tinha ficado desde a sua viagem ao Brasil.

Realizou então uma viagem à ilha de São Tomé e Príncipe, onde permaneceu seis meses: os resultados foram trinta e quatro óleos e quinze guaches que foram mostrados pela primeira vez na sua exposição individual na Associação Comercial de São Tomé, em Dezembro desse ano.

Em 1931, quatro quadros sobre motivos são-tomenses são mostrados no pavilhão de Portugal da *Exposição Colonial Internacional de Paris*, escolhidos entre os seis esboços que enviara de S. Tomé para o júri de selecção.

Ainda em Dezembro de 1931 teve lugar na SNBA a exposição de Jorge Barradas “Motivos de São Tomé”, que logo mereceram o aplauso da crítica. Carlos Coelho, em desenho no *Sempre Fixe*, anunciava que “o Barradinhas meteu o pincel em África e abriu a janela à pintura negra”,¹⁸ enquanto Augusto Pinto o felicitava por ter sido o “primeiro e o mais interessado dos pioneiros”¹⁹ da pintura colonial em Portugal.

¹⁵ *Diário de Lisboa* 23.5.1924, p. 4

¹⁶ *Diário de Lisboa* 23.5.1924, p. 3

¹⁷ *Jornal de Benguela* de 26.7.1968

¹⁸ *Sempre Fixe* de 10.12.1931

¹⁹ Augusto Pinto no *Diário Notícias* de 5.12.1931

Artur Portela, num artigo intitulado “A paisagem e os costumes de S. Tomé vistos por Jorge Barradas” escrevia que os seus trabalhos “dão integralmente em paisagem, identificação de costumes e iconografia humana todo o exotismo tentador e fascinante da ilha de S. Tomé”,²⁰ concluindo mais à frente que “o notável esforço pictórico de Jorge Barradas, terá tanto do público, como das entidades oficiais, aquele apoio material, sem o qual os artistas não podem viver e que lhes é indispensável”.

Se a crítica respondeu entusiasticamente a essa visão da colónia ultramarina, o público e o Estado ignoraram a exposição; este último, nem sequer soube aproveitar a eficaz propaganda colonial que Barradas lhe oferecia. De facto, a exposição foi ignorada pelas autoridades oficiais e a única compra da exposição foi *Paisagem Tropical*, adquirida pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea, Barradas destruiu os quadros restantes, pondo assim termo ao seu projecto pictórico colonial. O fracasso ficar-se-á a dever ao facto de o artista se ter equivocado ao pensar que o público iria acolher com entusiasmo a representação ultramarina, mas África ainda estava bem distante do quotidiano português para poder despertar interesse e o próprio regime ainda não tinha sentido necessidade de o inventar.

A partir daqui, Jorge Barradas nunca mais se interessou em promover a dita “arte colonial”, ainda que, segundo António Rodrigues, “se a pretendida aplicação oficial da sua iniciativa africana se ficou pelas duas exposições (*Exposição Colonial* em Paris e a *Exposição de Arte Colonial* do Porto), o contacto com a paisagem de São Tomé ia marcar de forma decisiva a sua obra, quer na concentração de formas e cores tropicais, quer na animação pelo gosto decorativo”.²¹

Em 1932, o artista ganha uma bolsa de estudo do Instituto de Alta Cultura e percorre Espanha, França e Itália e dois anos depois, em 1934, participa na *Exposição de Arte Colonial* do Porto ainda com quatro motivos da ilha são-tomense.

Entre 1933 e 1944 Jorge Barradas foi convidado a fazer numerosas ilustrações para as obras do escritor Ferreira de Castro (1898-1974): *A Selva* (1933), *Terra Fria* (1934) e *Emigrantes* (1936). Neste último, e segundo António Rodrigues, “a angústia ocorrida entre a renúncia à terra natal e a incerteza da terra prometida é bem patente nesse grupo de emigrantes, solidários no seu melancólico abandono na amurada dum navio”.²²

²⁰ *Diário de Lisboa* de 4.12.1931, p. 4

²¹ António Rodrigues, *Ob. Cit.*, p. 69

²² António Rodrigues, *Ob. Cit.*, p. 44

Barradas aplicara-se à caracterização sentimental de quem havia conhecido o mesmo lugar de terceira classe onde viajou em 1923 para o Brasil. Em 1938, e numa edição decorativa ilustra *Pequenos Mundos e Velhas Civilizações*, chegando a uma estilização decorativa de grande efeito pictórico. Produz ainda a capa do romance do mesmo autor, *A Tempestade* (1940), mas na verdade, as ilustrações que sobressaem são as da luxuosa edição saída em 1942 de *A Volta ao Mundo*²³ ainda para Ferreira de Castro.

Em 1958, uma encomenda para o Instituto de Higiene e Medicina Tropical, levou a reproduzir o quotidiano africano, num tríptico de placas onde retrata em trecho de mato com negros a cortar árvores (1º tríptico) e o quotidiano risonho do branco em África (2º tríptico). Este tema foi desenvolvido amplamente pelo artista, em 1967, nos cinco painéis de azulejos que revestiram a parede da residência dos Governadores, do Banco de Angola em Luanda, mas a paisagem e os costumes africanos já só são pretexto para as suas estilizações decorativas.

Sobraram ligações ténues de motivos vegetais lembrados de São Tomé nos seus trabalhos artísticos subsequentes, como foi o caso dos dois painéis de azulejos de 1964, para a Fundação Calouste Gulbenkian em Paris.



Procurando compreender o modo como a viagem ultramarina se inscreveu na produção plástica nacional da primeira metade do século XX, através dos exemplos de Fausto Sampaio e Jorge Barradas, podemos fazer algumas considerações, que se justificam recuando nos anos:

Em primeiro lugar, país de descobridores, que “deram mundos ao mundo”, Portugal permaneceu ao longo dos últimos séculos, um país fechado à viagem e daí que a sua produção plástica subsequente seja diminuta ou quase inexistente. A insularidade do extremo da península Ibérica (havia que atravessar Espanha toda para chegar à Europa evoluída) e a falta de motivação, de vontade, de partir para conhecer outras paragens, de uma certa inércia nacional ajudou a que esse cenário se efectivasse. Em segundo lugar, a produção pictórica sobre a viagem em Portugal realiza-se pelo interior do país (ainda que as estruturas existentes condicionem de forma significativa esta

23 Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1942

viagem interior), uma vez que o exterior está vedado: o atraso no surgimento de uma linha de comboio²⁴, a falta motivação para tomar os Vapores que fundeavam em Lisboa, a I e a II Guerras Mundiais e a Guerra Civil Espanhola, constituíram barreiras intransponíveis à concretização da viagem nacional. Em terceiro lugar, não existe por parte do poder vigente (1ª República, Estado Novo) uma vontade em promover a viagem, nem mesmo para as colónias ultramarinas do império. Apenas os Chefes de Estado visitarão esporadicamente o ultramar, ainda que sob fortes medidas propagandistas da ideologia nacional²⁵. Um quarto ponto indica que foram as exposições nacionais e internacionais que deram a conhecer o país e as colónias ultramarinas aos portugueses e aos estrangeiros. A *Exposição Colonial do Porto* em 1934, a *Exposição Histórica da Ocupação* em 1937 e a *Exposição do Mundo Português* em 1940, as *Semanas das Colónias*, promovidas pela Sociedade de Geografia, as conferências e exposições preconizadas até início dos Anos 70, foram os instrumentos usados para vincular a imagem dos ideais propagandistas tão caros ao Estado Novo. Em último lugar, foi a tensão entre a identidade da viagem física e da viagem ideológica portuguesa, a “maneira de ser português” que fez surgir na produção artística nacional toda a sua especificidade e de que são exemplos dissonantes Fausto Sampaio e Jorge Barradas.

A dinâmica protecção do Estado Novo à obra de Fausto Sampaio e à sua pintura do Oriente justifica-se pela pretensão do regime em aproveitar a sua obra para instalar um espírito colonial, a partir da pintura, entendida como instrumento de propaganda cultural. Na realidade, trata-se de um percurso singular que a crítica elogiou e o Estado Novo integrou nos valores consentâneos do império, prolongando o território da metrópole, a partir das telas ultramarinas.

Quanto a Jorge Barradas, a sua produção artística resultante da sua viagem ultramarina não augurou captar simpatizantes, quer do lado do regime, quer do lado do público. A ideia de engrandecer o ideário ultramarino através de uma pintura em

24 A inauguração entre Lisboa e o Carregado acontece a 28 de Outubro de 1856, numa viagem pequena, de cerca de 37 quilómetros.

25 O Presidente Carmona visitou pela primeira vez S. Tomé e Angola (em 1938) e depois Cabo Verde e Moçambique, em 1939. A II Guerra Mundial interrompeu estas visitas que serão retomadas depois pelos Presidentes Craveiro Lopes (em 1954, 1955 e 1956, respectivamente a S. Tomé e Angola, Guiné e Cabo Verde e por fim, Moçambique) e Américo Thomaz (1963, 1964, 1968 e 1970, respectivamente a Angola, Moçambique, Cabo Verde e Guiné e por fim S. Tomé). O ciclo de viagens durante o Estado Novo encerra-se com a viagem de Américo Thomaz ao Brasil em 1972. Não deixa de ser pertinente que o destino desta última viagem seja o mesmo da primeira viagem que um Chefe de Estado efectuou em 1922: o Brasil.

consonância com os ideais propagandísticos de Salazar não se coadjuvou com a sua proposta pessoal, uma vez que, e ao contrário de Fausto Sampaio, Barradas não integrou na sua obra um vínculo de teor ideológico e propagandístico.

Por último, e apesar da dimensão geográfica ultramarina nacional, o país era pobre e quase ninguém dispunha de meios para sair de Portugal e viajar, demorando-se o tempo suficiente para produzir um registo pictórico efectivo.

É por tudo isto que a pintura de viagem com motivos coloniais na primeira metade do século XX é escassa. O que existe são alguns exemplos da produção artística das poucas saídas dos artistas nacionais ao estrangeiro, constituindo invulgares testemunhos do olhar lusitano face à imensidade da paisagem global.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998
- AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS, *Fausto Sampaio, pintor do ultramar português*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1942
- FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XX*, Bertrand, Lisboa, 1991
- RODRIGUES, António, *Jorge Barradas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1995
- SILVEIRA, Maria de Aires, *Fausto Sampaio, Viagens no Oriente*, Fundação Oriente, Lisboa, 2009