



**O legado de José-Augusto França  
na escrita da História da Arte em  
Portugal: caracterização crítica  
do cânone e de exemplos da sua  
persistência**

---

**Mariana Pinto dos Santos**

*Práticas da História* 1, n.º 1 (2015): 61-88

[www.praticadashistoria.pt](http://www.praticadashistoria.pt)

## **Mariana Pinto dos Santos**

### **O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência**

---

José-Augusto França foi o mais importante historiador de arte do século XX em Portugal e foi responsável por estabelecer um cânone historiográfico na historiografia da arte do século XIX e XX. J.-A. França trabalhou como crítico e como historiador, elaborando uma narrativa historiográfica baseada na Sociologia da Arte aprendida com Pierre Francastel em Paris, que não deixou contudo de, em última análise, promover os próprios valores artísticos que defendeu enquanto crítico ao longo da segunda metade do século XX, os do surrealismo e depois os do abstraccionismo. Esta narrativa elegeu Paris como modelo artístico e cultural, decretando um permanente atraso da arte em Portugal face a esse modelo. Apesar de os historiadores da arte que lhe sucederam avançarem algumas críticas à História da Arte de J.-A. França, ele continuou porém a ser uma referência cimeira na História da Arte e as suas cronologias, conceitos históricos e extensivos inventários de factos nunca foram questionados de forma aprofundada e foram usados como fonte em trabalhos de História da Arte seguintes, até hoje. Esta História da Arte defende ainda a ideia de um cânone historiográfico e, perante a sua incapacidade de produzir um novo, insiste no velho. Este artigo procura contribuir para a análise crítica e histórica do cânone de José-Augusto França e do seu legado, abordando como estudo de caso dois exemplos da geração subsequente de historiadores da arte do século XX.

Palavras-chave: História da Arte, José Augusto-França e Portugal.

---

### **The legacy of José-Augusto França for the writing of History of Art in Portugal: critical characterization of the canon and of examples of his persistence**

José-Augusto França was the most important art historian in Portugal in the XXth century and was responsible for establishing a historiographic canon for the portuguese XIXth and XXth century art history. Working both as art critic and art historian José-Augusto França promoted a narrative based on the sociology of art learned with Pierre Francastel, with whom

he studied in Paris, which eventually promoted the surrealist and abstraccionist art he defended as a critic. This narrative elected Paris as an artistic and cultural role model and constantly decreed a portuguese delay in face of that model. Although some of the later art historians tried to criticize França's approach to art history, he nevertheless kept being a major reference to later generations of art historians and his cronologies, historic concepts and extensive inventories of facts were never fully questioned and were used as sources for later art history work. This kind of art history still defends the idea of a canon in the art history discourse, and feeling unable to produce a new one, it insists on the old one. This article aims to contribute for the critical and historic analysis of José-Augusto França's canon and legacy, approaching briefly two examples as case-studies from the subsequent generation of art historians of the XXth century.

Keywords: Art History, José Augusto-França and Portugal.

# O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência

Mariana Pinto dos Santos\*

*A cidade e os bosques*

*“[...] Na cidade, as ruas estão bem traçadas. E andamos pela direita, e temos semáforos nos cruzamentos, etc. Há regras. Quando saímos da cidade, continua a haver estradas, mas já não há semáforos. E quando vamos mais longe, já não há estradas, nem semáforos, nem regras, nada que nos guie. Não há senão bosques. E quando regressamos à cidade, podemos ter a impressão de que as regras são falsas, de que não deveriam existir regras, etc.”*

O. K. Bouwsma, *Conversas com Wittgenstein*,  
Relógio d'Água, trad. de Miguel Serras Pereira, p. 80-81

Na História da Arte portuguesa contemporânea o nome de José-Augusto França é referência incontornável. O seu trabalho pioneiro abrange uma vastidão de temas admirável, realçando-se as tentativas de enquadramento da História da Arte que escreveu numa moldura metodológica que lhe conferia estatuto académico e científico<sup>1</sup>. O trabalho

\* Investigadora do Instituto de História da Arte, FCSH/NOVA. Doutoranda da Universidade de Barcelona.

Trabalho desenvolvido no âmbito do projecto Modernismos do Sul (EXPL/CPC-HAT/0191/2013). Parte deste texto foi apresentado no IV Congresso de História da Arte Portuguesa – APHA, IHA —, na Sessão Aberta I: “José-Augusto França e o legado crítico e historiográfico”, Fundação Calouste Gulbenkian, 21-24 de Novembro de 2012, com o título “A resistência do objecto à História da Arte contemporânea — sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal”. Integra a dissertação de doutoramento *Inventários, Narrativas, Fragmentos. (Im)pertinência da História da Arte*.

que desenvolveu ao longo de décadas é inestimável e ficará consagrado como provavelmente o mais importante da historiografia da arte portuguesa do século XX.

José-Augusto França foi responsável pela introdução do ensino da História da Arte na Universidade, com a criação do mestrado em História da Arte e depois da variante ao curso de licenciatura em História na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, fundada em 1979. A obra de J.-A. França está ainda hoje na base dos *curricula* de várias disciplinas dos cursos de História da Arte, persistindo o seu domínio no ensino e nas práticas historiográficas sobre arte portuguesa do século XIX e XX.

É necessário, porém, também assinalar a inércia na inovação dos discursos da disciplina que significou a canonização desse trabalho. Tido como referência máxima pelas gerações de historiadores da arte seguintes, as periodizações, conceitos e factos enumerados nas suas obras mais conhecidas serviram de fonte para a escrita historiográfica posterior. Nesse modelo tão influente persiste uma relação com o objecto de foro inventarial, com esforço contextualizante que, ao entender a contextualização como estabelecimento de relação com acontecimentos contemporâneos entre si, acaba por arriscar diluir o objecto numa listagem exaustiva de factos sociológicos e históricos<sup>2</sup>.

---

1 Para uma lista exaustiva do trabalho anterior a José-Augusto França considerado historiografia da arte (mas que inclui menção a trabalhos arqueológicos e de história), veja-se António Manuel Gonçalves, “Historiografia de Arte em Portugal,” separata, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* XXV (1960). Esta separata limita-se a listar títulos sem apreciação de conteúdos. Cf. também Nuno Rosmaninho, “A Historiografia Artística Portuguesa. De Raczynski ao Dealbar do Estado Novo. 1846-1935” (Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de Portugal, Faculdade de Letras de Coimbra, 1993).

2 Aponte-se aqui como exemplo a reter um caso de historiografia que contraria esta abordagem institucionalizada, o caso da *História da Imagem Fotográfica em Portugal — 1839-1997* de António Sena, publicado em 1998 (Porto Editora), rejeitada pela Academia (pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que não a aceitou como tese). Neste trabalho, o autor parte dos objectos e textos sobre fotografias e são eles que determinam a escrita, sem que se tentem encaixar em periodizações ou conceitos previamente estabelecidos. Susana Lourenço Marques estudou a importância desta obra e a forma como foi construída em função dos objectos que trata, de uma forma que descreve como “rizomática”. Susana Lourenço Marques, comunicação apresentada no seminário *A Fotografia na Era da Pós-Fotografia. História, Cultura e Ontologia*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 23 e 24 de Abril de 2012 (org. Margarida Medeiros, Ricardo Santos, Joana Cunha Leal, Mariana Pinto dos Santos).

Não obstante o afastamento e crítica de alguns autores face à obra de José-Augusto França, ela continua como referência cimeira. Isso fez com que fossem proteladas abordagens alternativas do objecto, por perdurar a convicção de que apenas um trabalho com exaustividade análoga poderia tornar-se num, aparentemente desejável, novo cânone. As tentativas de sistematização seguintes repetem a enumeração de obras e artistas, e de maneira geral confirmam, para a contemporaneidade, as datas e obras que José-Augusto França considerou marcantes, bem como a tendência para considerar o país em atraso face aos verdadeiros valores da arte moderna (ou romântica, ou clássica). Mesmo que se avance com notas positivas para a segunda metade do século XX e com algumas críticas ao trabalho de França, prevalece nas histórias da arte gerais dedicadas à contemporaneidade a abordagem em blocos de décadas, a divisão em gerações<sup>3</sup>, e a visão de uma arte portuguesa em permanente falta, embora com casos de sucesso pontuais<sup>4</sup>.

## O CÂNONE DE JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

### 1. Factos socioculturais ou factos da civilização

A historiografia de José-Augusto França assentou num conceito importante, que surge como subtítulo de duas importantes obras suas, *Romantismo em Portugal* (1974) e *Os Anos Vinte em Portugal* (1992). Esse subtítulo é: *Estudo de Factos Socioculturais*. A designação “factos socioculturais”, que também ocorre nessa e noutras obras como “fac-

3 Sobre a organização do volume de José-Augusto França *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)* em blocos de décadas e em três gerações, bem como a discussão do uso do termo “geração” nesta mesma obra veja-se Ana Rita Salgueiro, “A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961): José-Augusto França e a perspectiva sociológica” (Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012), 62, 63, 82 e ss.

4 Cf. Rui Mário Gonçalves, *Pioneiros da Modernidade*, vol. 13 de *História da Arte em Portugal* (Lisboa: ed. Alfa, 1988); Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa do Século XX* (Porto: Lello & Irmão Editores, 1993); Paulo Pereira, ed., *História da Arte Portuguesa*, vol. III (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995); Pinharanda, João, *O Modernismo I*, vol. 18 de *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, org. Dalila Rodrigues (Lisboa: Fubu Editores, 2009) e Bernardo Pinto de Almeida, *O Modernismo II*, vol. 19 de *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, org. Dalila Rodrigues (Lisboa: Fubu Editores, 2009).

tos da civilização”, provém do nome do centro de estudos de Pierre Francastel (1900-1970), chamado Centro de Sociologia dos Objectos de Civilização da École des Hautes Études de Paris, onde José-Augusto França assistiu a seminários do historiador francês e prosseguiu investigação sob a sua orientação<sup>5</sup>. Estes factos são explicados em função da “sociologia dos objectos da civilização” proposta por Pierre Francastel, que diz: “um facto cultural reflecte ao mesmo tempo valores sociais e propõe valores à sociedade: ele *verifica*, isto é, constata e torna verdadeiro”<sup>6</sup>.

A mesma citação será desenvolvida por José-Augusto França em vários outros textos reunidos no volume de 1997 (*In*)*Definições de Cultura* (e nos prefácios a outros trabalhos publicados), no que designa como o “papel proponente” e o “papel reflexo” da arte: no primeiro a arte propõe à sociedade do seu tempo um gosto, um “estar no mundo”, no segundo reflecte “os gostos, os desejos, os dramas da sociedade”<sup>7</sup>. Em 1970 autoriza ainda a designação de “facto artístico” (a somar a “factos socioculturais” e “factos da civilização”), cuja definição é resumida como: “reunião globalizante do objecto e da vida no qual se insere”<sup>8</sup>.

A sua sociologia da arte baseia-se então numa concepção de arte enquanto reflexo da sociedade e, ao mesmo tempo, com influência no gosto da sociedade, e como tal, arte como factor de civilização. A formulação tem necessariamente de assentar numa visão da História como progresso evolutivo, porém José-Augusto França afirmará que não há progresso em arte. Fará então a seguinte distinção: o progresso estético

5 “Para o [inquérito sobre as estruturas culturais] associaremos duas perspectivas nas nossas pesquisas e interrogaremos ao mesmo tempo os factos sociais e os factos culturais — levando estes à sua função social e considerando-os, como aqueles, *totais* ou *globais*. A sua ligação recíproca, em situação dialéctica, necessariamente conduz à definição de factos «socioculturais», se for preciso assim chamá-los.” José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, vol. 1 (Lisboa: Livros Horizonte, 1974), 13. Originalmente apresentado como tese de doutoramento de Estado em Letras e Ciências Humanas pela Sorbonne, 1969.

6 *Ibid.* Ver também Salgueiro, “A Arte em Portugal no século XX.”

7 José-Augusto França, “Verdade Prática e Verdades Práticas,” in (*In*)*definições de Cultura* (Lisboa: Editorial Presença, [1963] 1997), 144.

8 José-Augusto França, “Sobre História (Sociológica) da Arte,” in (*In*)*definições de Cultura* (Lisboa: Editorial Presença, [1979/1981] 1997), 116.

não existe, existe somente o progresso técnico<sup>9</sup>. Mas por esta ordem de ideias, se a arte é reflexo e influência sobre a sociedade, se *civiliza*, ela acompanhará e até mesmo desencadeará um progresso cultural. A explicação para a falta de progresso estético parece prosseguir na sua consideração de que a arte (o facto artístico) tem uma dimensão irreduzível e auto-suficiente, conferindo-lhe um carácter absoluto que traz implícita a convicção de que ele pode ser trazido intacto e ser revelado pelo historiador da arte, que deverá identificar as “conjunturas”, essas sim variáveis, da sua recepção<sup>10</sup>.

## 2. Resistência à teoria e ilusão de neutralidade

Segundo José-Augusto França, enumerar metodicamente os “factos artísticos totais ou globais” corresponde a um “ver total”, que não descarta a dimensão irreduzível anteriormente mencionada<sup>11</sup>.

A ênfase no facto artístico assim entendido como global ou total leva-o a assentar toda a escrita da História da Arte na metodologia, que entende como o seu pilar, acabando por conceder pouca importância à teoria<sup>12</sup>, embora ela seja objecto de inúmeros ensaios seus ao longo

9 Cf. França, “Verdade Prática e Verdades Práticas,” 142.

10 “Os factos explicam-se a si próprios na sua coerência interna, ou não interessam ao sentido maior do discurso — e seriam, então, somente peripécias. A história como ciência do conhecimento é, assim, uma reflexão sobre os factos postos em situação sabendo sempre que, sociais, «eles não são coisas».” (J. Monnerot, 1946). “[...] A intervenção do historiador está na escolha atenta e na arrumação semântica dos factos, como um pintor pontuando formas e cores, bem sabendo que a mudança de uma obriga a mudar todas as outras em bom princípio «gestáltico».” José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal* (Lisboa: Editorial Presença, 1992), 9. Cf. também José-Augusto França, “História e Imagem,” in *(In)definições de Cultura* (Lisboa: Editorial Presença [1987] 1997), 125: “Nessa prática [da História], o «facto artístico», global como o é o «facto social», introduz um testemunho irreduzível, que é o da imagem, com suas leis e suas falas que só a vista ou o ver, nos pode contar, escutando-as, algo poeticamente e algo cientificamente — que de ambas as maneiras há que interrogar o mundo, nos seus eventos e nas suas estruturas, nos seus significantes e nos seus significados.”

11 José-Augusto França, “O ‘facto artístico’ na sociologia da arte,” in *(In)definições de Cultura* (Lisboa: Editorial Presença, [1987] 1997), 105: “[...] É preciso saber definir a parte de um «ver» que apreende a obra directamente, que a penetra, que se deita com ela... Se «a poesia se faz na cama como o amor» (Breton), é lá também que o minuto da verdade da obra de arte se revela. Um espectador total lutando com uma obra total para uma leitura, para um «ver» total.”

12 “A prioridade atribuída à teoria exprime sem dúvida uma ansiedade situada para além dos recursos do quotidiano, efeito de uma época em busca de uma «meta-substantivação» nos domínios difusos do abstracto, pronta a satisfazer-se como palavras-ideias no esquecimento de factos ou coisas-palavras.” França, “Sobre História (Sociológica) da Arte,” 109.

dos anos, que surpreendem pela exaustividade e actualidade dos nomes e conceitos discutidos. Verifica-se contudo que essa actualização não se traduz numa aplicação efectiva das teorias dos autores citados (por exemplo, a História entendida como arqueologia por Foucault é apenas vista em analogia com uma descontinuidade cronológica introduzida pelo cubismo, tal como o trabalho de Lévi-Strauss<sup>13</sup>). Pelo contrário, elas são usadas para confirmar a sua opção metodológica<sup>14</sup>, para confirmar a sua preferência pela prática. Ou seja, José-Augusto França apenas lhes parece dedicar atenção para provar que são desnecessárias, em deliberada resistência à teoria.

Para o historiador, a reflexão sobre conceitos e formas de escrita está excluída da sua metodologia, por ser “abstracta”, isto é, por ser de um domínio desligado da realidade e do *facto*, e por isso, vazio. A insistência no *facto* como certificado de verdade histórica é um meio para criar uma imagem de neutralidade do discurso da historiografia da arte, que fica então garantida a quem privilegiar a metodologia com que procede à identificação e arrumação dos *factos* artísticos. Assim, as palavras usadas para ajuizar e arrumar os *factos* não chegam a ser discutidas, por se entender que essa discussão pertence a um domínio abstracto. Por exemplo, conceitos como Romantismo, Iluminismo, Modernidade, são usados reportando-se a um modelo previamente identificado como ideal artístico da época — o ar do tempo<sup>15</sup>, *zeitgeist* hegeliano —, com foco geográfico invariavelmente em Paris, em relação ao qual os “*factos* artísticos” correspondem ou mais ou menos, assim se aferindo o grau da sua “civilização”.

13 “Logo que Foucault, como Lévi-Strauss, avançaram [sic] as suas vistas revolucionárias, elas iriam alterar todas as ideias adquiridas, modernizar as «intermitências da consciência» — que, por exemplo (e é um bom exemplo), o cubismo propunha pelo seu lado, no domínio da criação, ao princípio do século, no próprio momento em que rebentava, na experiência histórica e científica, toda a ideia melódica de continuidade.” França, “Sobre História (Sociológica) da Arte,” 110.

14 “[...] A escola de Aby Warburg, filiada numa certa medida em Burckhardt, e continuada pelos trabalhos de Fritz Saxl e de Panofsky, não está inteiramente ausente [da Sociologia da Arte] — já que a causalidade, ou, pelo menos, estreitas relações culturais, espreitam toda a pesquisa sociológica” (ibid., 115). Cf. também, no mesmo volume, “Arte e Inovação” [1981] e “Arte, Visão, Previsão” [1984], como exemplos de discussão de várias teorias à data recentes.

15 Falando da absorção empírica do Iluminismo no período pombalino, refere-se a “endosmose de ideias, de princípios, de dados, que há muito estavam no ar do tempo”. José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (Lisboa: Bertrand Editora, [1965] 1977), 305.

A ilusão construída de neutralidade e objectividade anti-teórica, e a longevidade da influência do levantamento de França na historiografia da arte que essa ilusão implicou, vêm também da sua reivindicação, em várias das suas obras, de que não há intromissão de autores que não os da época na história que relata — o que se pode ler, por exemplo, na introdução ao estudo sobre o Romantismo<sup>16</sup>. A autoridade do seu discurso baseia-se, assim, na convicção de que se pode replicar a voz de uma época e que por isso os factos assim relatados serão verdadeiros, não sentindo necessidade de interrogar ou reconsiderar os conceitos epocais à luz do tempo presente.

### 3. O historiador da arte enquanto crítico de arte

Em José-Augusto França a História sociológica da Arte ora é reflexo ora é inquirição, mas para decidir o que é ou não “facto artístico”, para detectar a “dimensão específica da própria obra de arte”, o historiador tem de recorrer ao auxílio da crítica da arte (segundo o que França afirma no prefácio a *A Arte em Portugal no Século XIX*)<sup>17</sup>.

Catarina Crua analisou, num estudo sobre as revistas *Córnio* dirigidas por José-Augusto França (com cinco números entre 1951 e 1956, de *Unicórnio* a *Pentacórnio*), como a actividade crítica de José-Augusto França implicava uma tentativa de actualizar e formar públicos e de como essa actualização no seu caso passava pela valorização do surrealismo e do abstraccionismo<sup>18</sup>, numa altura em que a oposição cultural ao regime era antes marcada pelo neo-realismo. Esses movimentos são,

16 “Citamos autores da época e só esses, exclusivamente, porque só eles nos poderão fornecer uma informação, digamos «existencial».” França, *O Romantismo em Portugal*, 17-18.

17 José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. I (Lisboa: Bertrand Editora, [1967] 1990), 11.

18 “Neste discurso [da revista *Tetracórnio*], podemos determinar uma intenção de consolidar e legitimar as posições dos membros do Grupo Surrealista de Lisboa, ao servir de «porta-voz» desse grupo. A revista detém-se na criação desta memória escrita sobre os pressupostos éticos e estéticos que o grupo congregava, em oposição a outras tendências.” E “neste paradigma crítico, identifica-se a abstracção, como verdadeira tendência da arte moderna, por meio de uma lógica apreendida de desenvolvimento artístico”. Catarina Crua, “Revistas Córnio: Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX” (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes. Lisboa, FCSH-UNL, 2011), 36 e 37, respectivamente.

como demonstra a historiadora, legitimados histórica e esteticamente pela actividade crítica nessas publicações. E por isso, quando França afirma que o historiador é também crítico de arte, fica claro que o critério de eleição de factos artísticos serve a mesma legitimação das propostas artísticas de que era à época defensor e protagonista. Mas também a assumida mistura de papéis entre historiador e crítico, bem como o constante diagnóstico de desfasamento português face à civilização parisiense, visa um esforço de modernização que é um acto de resistência intelectual ao fechamento nacional do regime de Salazar. Atente-se que José-Augusto França irá para Paris estudar sem bolsa em 1959, depois de recusar colaborar com o SNI como comissário na Bienal de S. Paulo e de protestar, subscrevendo um abaixo-assinado de repúdio, contra a nomeação de Eduardo Malta (1900-1967) para a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea<sup>19</sup>. França-historiador vem, pois, depois de França-crítico (embora depois coexistam) — mas não deixará de confirmar as escolhas do crítico.

A frase de Pierre Francastel “o fim da história é reconstituir os comportamentos humanos na sua mobilidade e interacção” é citada por José-Augusto França várias vezes, até no seu último trabalho de grande fôlego, já de 2008<sup>20</sup>, e parece constituir um pilar da sua abordagem historiográfica. O mesmo se passa com a afirmação do historiador francês de que “toda a arte nasce num círculo estreito”, a que o seu discípulo acrescentará: “a arte é produto de uma elite capaz de renovar e dirigir o gosto colectivo”<sup>21</sup>. E quando define essa elite pelo grau de proximidade ao molde francês (ou melhor, parisiense), é também o mestre da Sociologia da Arte que França está a seguir.

Na perspectiva de José-Augusto França, o historiador da arte acaba por ser também ele próprio agente do gosto colectivo e precisa de uma componente de crítico porque “ver é difícil” e porque “esta es-

19 Cf. Salgueiro, “A Arte em Portugal no século XX,” 10.

20 Citada várias vezes, por exemplo em: França, *Os Anos Vinte em Portugal*, 9; e José-Augusto França, *Lisboa, História Física e Moral* (Lisboa: Livros Horizonte, 2008), 12.

21 França, “O ‘facto artístico’ na Sociologia da Arte,” 106-7.

pécie de pensamento não é dada a toda a gente”<sup>22</sup> — ou, como dizia na comunicação que apresentou no colóquio em sua homenagem em Novembro de 2012<sup>23</sup>, é preciso “faro”, “intuição”, “instinto”. Verifica-se assim que, a par de considerar que a arte ocorre no seio de uma elite, José-Augusto França determina ao mesmo tempo um lugar dentro da elite para o historiador que a torna seu objecto.

Portanto, por forma a atingir o “ver total” através da identificação dos “factos da civilização”, é preciso a conjugação e interdependência (sem que sejam indistintos) do crítico e do historiador. Voltando às duas funções da arte definidas por França anteriormente mencionadas, a função antecipadora e a função de reflectir a sociedade, poder-se-á inferir que ao crítico caberá ocupar-se de identificar o papel “antecipador ou proponente” da arte e ao historiador caberá ocupar-se do papel “reflexo” da obra de arte. Ou seja, o crítico distingue o que é arte (a sua dimensão intemporal e irredutível), o historiador analisa e regista as suas condições de recepção. A Sociologia da Arte que defende baseia-se nesta capacidade de conjugar crítica e História e na convicção de que o sociólogo da arte é dotado de capacidades excepcionais para o exercício simultâneo das duas tarefas.

A sua faceta de crítico torna-se a garantia de especialização do trabalho de historiador, isto é, torna-se a garantia de que o historiador é especialista por ter qualidades específicas para eleger “factos artísticos”. É esta imagem de especialização, de rigor na recolha de dados, de peritagem, que traça o caminho da institucionalização, tanto museológica como académica, da História da Arte que pratica<sup>24</sup>.

22 França, “O ‘facto artístico’ na Sociologia da Arte,” 103. Cf. ainda França, “História e Imagem,” 125.

23 V Congresso de História da Arte Portuguesa 2012 – APHA, Homenagem a José-Augusto França, Fundação Calouste Gulbenkian, 21 a 24 de Novembro de 2012.

24 José-Augusto França foi responsável pela direcção da revista *Colóquio Artes* publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian entre 1971 e 1996, cuja publicação mensal muito contribuiu para a formação de um público e de um gosto artístico, e influiu nas escolhas quer de aquisição quer de exposição. Antes fora importante colaborador da *Colóquio — Revista de Artes e Letras* de que assumiu a direcção por um ano, em 1970. Quanto à sua influência duradoura nas escolhas museológicas, registre-se que em 2013, sob a direcção de Paulo Henriques, o Museu do Chiado expôs uma mostra da colecção permanente que correspondia ainda à organização e às escolhas de José-Augusto França dos artistas e obras portuguesas entre o final do século XIX e o século XX (*Arte Portuguesa 1850-1975*. Colecção MNAC).

#### 4. O atraso português

O traçar do caminho para a institucionalização museológica e académica da História da Arte é, ressalve-se, um esforço de reconhecimento de uma disciplina, que só ocupando lugar institucional poderia ter autoridade para criar um muito necessário mercado da arte ou o também muito necessário reconhecimento do valor patrimonial da arte e arquitectura portuguesas, como aconteceu com a Baixa Pombalina. Foi graças ao trabalho de José-Augusto França que essa zona da cidade foi classificada como valor patrimonial nacional e, como afirmou já Joana Cunha Leal, a Lisboa pombalina fica indelevelmente ligada à maturação da disciplina de História da Arte em Portugal<sup>25</sup>. Mas no seu estudo, apesar da nota positiva ao considerá-la fenómeno urbanístico original no contexto do Iluminismo, a Baixa Pombalina não deixa de ser vista como caso raro num quadro cujo diagnóstico geral é sempre negativo: Portugal está, para José-Augusto França, sempre numa situação de atraso e incompreensão dos valores da “civilização”. E, portanto, esse quadro negativo, que na verdade remonta à segunda metade do século XIX e já fora caracterizado no trabalho de Alexandre Herculano e no diagnóstico de Antero de Quental na Segunda Conferência do Casino, de 1871, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, está também na raiz da consolidação da disciplina de História da Arte neste país.

José-Augusto França reagiria, sem dúvida, às práticas historiográficas que se focavam na identificação e afirmação de uma identidade específica nacional e que desde a segunda metade do século XIX constituíam preocupação cimeira de vários historiadores, ganhando novo ímpeto nacionalista com o Estado Novo e em particular com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional em 1933<sup>26</sup>. Cujo nome, de resto,

25 Joana Cunha Leal, “Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina,” *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos* 21 (Setembro 2004): 16.

26 Cf. Nuno Rosmaninho, “Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935),” *Revista Vértice*, 2a. ser., 61 (Julho/Agosto 1994): 17-30. Seguindo o estudo feito neste artigo, podemos colocar J.-A. França na linha historiográfica problematizante de Raczyński, Joaquim de Vasconcelos, e Adriano de Gusmão, que identificaram a prevalência de modelos externos para a arte portuguesa, e não uma pretensa originalidade da arte nacional, afirmada por exemplo, nos debates sobre o estilo manuelino ou sobre uma escola portuguesa de pintura, com o tema dos painéis de Nuno Gonçalves a fazer derramar mais tinta (assuntos

elucida bem as suas intenções: “Nacional” é qualificativo da “Propaganda” e não do “Secretariado”, sendo este, portanto, um órgão criado para fazer a propaganda da nação<sup>27</sup>.

#### ATRASO VS. ESPECIFICIDADE NACIONAL

Embora desde cedo José-Augusto França tenha sido contestado por várias vozes, essa contestação vai muitas vezes no sentido de inverter a equação e valorizar a especificidade nacional, em contraponto ao diagnóstico de atraso ou provincianismo, sem que este diagnóstico chegue a ser abandonado<sup>28</sup>. O discurso historiográfico para a arte contemporânea (e não só) depois de José-Augusto França<sup>29</sup> insiste na repetição destas duas posições estreitamente relacionadas, a que preconiza um atraso crónico na arte portuguesa e a que defende uma especificidade na arte portuguesa. Por um lado, afirma-se que há um atraso na arte portuguesa devido a um isolamento face a um centro dominante e modelar; por outro, crê-se que esse isolamento torna a nossa arte especial e com características essenciais, que por vezes até produzem epifenómenos considerados equiparáveis ou mesmo precursores do que se passa fora de Portugal – caso de Amadeo, caso de Henrique Pousão, do *Desterrado* de Soares dos Reis, etc.<sup>30</sup>. Essa especificidade pode ser vista em

---

em que se demoraram Ramalho Ortigão, Reinaldo dos Santos, José de Figueiredo, entre outros). Ver também Nuno Rosmaninho, “Estratégia e Metodologia na Historiografia Artística Portuguesa (1846-1935),” separata, *Revista da Universidade de Aveiro. Letras* 14 (1997): 71-92.

27 Sobre este assunto veja-se Vera Marques Alves, *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional* (Lisboa: ICS, 2013).

28 Ernesto de Sousa será um dos agentes na promoção e divulgação da arte popular portuguesa, defendendo a contaminação das artes ditas eruditas por aquela, e, através do estudo específico da escultura românica e de artistas populares como Franklin ou Rosa Ramalho, prosseguirá um trabalho de identificação de especificidades portuguesas susceptíveis de se cruzarem com propostas internacionais (também algumas delas, de resto, em busca de essencialismos em artes populares), no sentido de encontrar novos caminhos para a arte contemporânea. Cf. Mariana Pinto dos Santos, *Vanguarda & Outras Loas. Percurso Teórico de Ernesto de Sousa* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007).

29 Veja-se por exemplo a recente publicação organizada por Dalila Rodrigues, *A Arte Portuguesa — Da Pré-História ao Século XX* (Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009). Esta obra, sendo de divulgação, com mais de vinte volumes atribuídos a autores diferentes, vendidos individualmente com um jornal todas as semanas, tem abordagens historiográficas muito diversas.

30 Cf. Maria Helena Barreiros e José Luís Porfírio, *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*, vol. 15 de *A Arte Portuguesa — Da Pré-História ao Século XX*, org. Dalila Rodrigues (Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009), 45: “No panorama relativamente pobre da escultura

sentido positivo ou negativo (quando interpretada como uma incapacidade de assimilação dos modelos externos), mas raramente é definida ou caracterizada para lá de expressões vagas que reiteram a mitologia nacional assente em imagens de melancolia, saudade, poesia, contemplação, como se a especificidade justificasse o atraso.

Atente-se ainda, como breve exemplo, aos dois volumes consagrados ao modernismo na recente História da Arte organizada por Dalila Rodrigues, escritos por João Pinharanda e Bernardo Pinto de Almeida. As histórias da arte gerais são excelentes fontes para analisar as concepções de História que enformam os discursos historiográficos.

A organização do volume a cargo de João Pinharanda, *Modernismo I*, consiste em introduções aos temas que são visões gerais sobre os períodos e artistas a tratar em cada um, seguidas de enumeração dos artistas e breve caracterização da sua obra. Os temas que definem os capítulos são tratados como paradigmas caracterizadores (“Modernismo Involuntário”, “Ruptura Voluntária”, “Modernismo Equilibrado”, por exemplo). O autor considera que o modelo interpretativo de José-Augusto França não teve alternativa consistente<sup>31</sup> e é portanto ainda a ele que sente necessidade de se reportar. Não deixa de apresentar crítica a França: diz João Pinharanda que ele “não articula as influências dos paradigmas paralelos, como o alemão, o russo ou o inglês, e claudicará perante a emergência do paradigma americano como dominante”<sup>32</sup>. A crítica parece assim ir no sentido de afirmar que faltou a França uma actualização no modelo a ter em conta: segundo o autor, José-Augusto França devia ter saltado de Paris para Nova Iorque.

Pinharanda confirma o diagnóstico de atraso da arte portuguesa<sup>33</sup>, mas atenua-o com a afirmação da necessidade de definir a especifi-

---

portuguesa, *O Desterrado* é muito mais que o retrato simbólico de um destino individual, já que se tornou numa das mais fortes imagens do nosso Romantismo, apesar da evidente influência clássica que o marca, bem como um desfasamento cronológico, afinal bem comum no nosso País.” Henrique Pousão é referido como o “meteoro Pousão”, tal como Amadeo é o “meteoro Amadeo”.

31 Segundo o autor, conseguiram-se sínteses historiográficas boas para períodos anteriores, séc. XVI e XVIII, na pintura, arquitectura e urbanística, mas não para o século XX, “onde o panorama é muito dispersivo e/ou parcelar”. Pinharanda, *O Modernismo I*, 8.

32 Ibid., 74.

33 Por exemplo, sobre António Soares, Jorge Barradas, Emmerico Nunes, Francis Smith, Milly Possoz, Olavo d’Eça Leal, Stuart Carvalhais, Tom, Estrela Faria, Paulo Ferreira, Ofélia Mar-

cidade cultural do sistema artístico nacional, ressaltando a sua relação com outras realidades artísticas<sup>34</sup>. E assim, segundo João Pinharanda, pode identificar-se um conjunto de nomes “capazes de dar um sentido específico à realidade nacional”: Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa — segundo o autor, “todos servem, no acerto inspirado de José-Augusto França, para enunciar sucessivas modalidades de se ser português”<sup>35</sup>. Já outra especificidade é encontrada em António Carneiro ou Aurélia de Souza: neles é identificada uma “sensibilidade autónoma” que se prolonga em Amadeo de Souza-Cardoso<sup>36</sup>. Emmerico Nunes “modernizou o modo português de olhar o mundo”<sup>37</sup> no ofício publicitário. Persiste ainda nesta obra recente escrita por João Pinharanda um conceito recorrente na historiografia da arte feita em Portugal, desde José-Augusto França, e continuado em Rui Mário Gonçalves<sup>38</sup>, cuja definição não chega a ser dada: o de “lirismo”<sup>39</sup>. Ver-se-á porém que o uso

---

ques, Fred Kradofler: “Uma vez chegados aos anos de 1930, vemos alguns destes autores, que noutras sociedades estariam destinados, exactamente, a tarefas decorativas para iniciativas de alta-sociedade (restaurantes, hotéis, casinos, salões de navios, moradias unifamiliares, etc.) ou a uma democratização das suas obras, através da reprodutibilidade das imagens da publicidade gráfica comercial, assumirem e manterem um estatuto imerecido de muito maior importância.” (ibid., 61-62).

34 Cf. Ibid., 26.

35 Cf. Ibid., 19. Dirá contudo que este trio representará “o que de mais conservador persiste do Oitocentismo ao longo do novo século”.

36 “Cultivando sensibilidades mais subtis e revelando outras vias de expressão, revelam, afinal, um filão de criação novecentista que merece ser tomado como sensibilidade autónoma. É um veio de sensibilidade capaz de articular o sentimentalismo romântico com o sentimento mais sério de uma melancolia elaborada sobre a coeva idealização filosófica da Saudade, capaz de propor-se salvar a Pátria e os indivíduos pela via do símbolo ou pela loucura; capaz de encarar a realidade como um corpo ou uma alma dissecáveis. Há neles um modo de entender o que é da Natureza e o que é do Povo sem desejar reproduzi-los naturalisticamente, de assumir o aristocrático sem o reduzir a uma fórmula socialmente vazia, de se aproximar do espiritual como energia criativa, abstracta e interior, e não como melodrama religioso. É essa colecção de raras qualidades que parece ter convergido, num momento único, em dois personagens próximos no lugar e no tempo: o jovem cosmopolita, pintor, cavaleiro e caçador, Amadeo de Souza-Cardoso, e o mais velho, misantropo e profético pensador, Teixeira de Pascoaes, mas que, como já vimos para o período que nos importa, se alonga em cambiantes diversos até Fernando Lanhas, por exemplo.” (ibid., 23-24).

37 Ibid., 49.

38 Cf. por exemplo, Rui Mário Gonçalves, *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa* (Lisboa: Palácio Foz, 1998). Catálogo de exposição.

39 Por exemplo, os Delaunay têm um “lirismo órfico” e “Ofélia Marques faz «líricos retratos de meninas»”; Fernando Lanhas é “capaz de superar dulcificados lirismos”; depois dos anos 50, “o Neo-Realismo aceita valores de Abstracção não geométrica e de lirismos decorativos” e “o Surrealismo resolve-se na Abstracção não geométrica [...] [num] enfraquecimento lírico e deco-

dado por José-Augusto França a esse termo fora bem diferente do que lhe dariam as gerações subsequentes.

A tentativa, que se encontra neste volume dedicado ao *Modernismo* em Portugal, de identificar tendências gerais, filiada na História da longa duração, tem o risco de uma ilusão de coerência e de padronização do que o autor entende por arte específica portuguesa, uma narrativa construída que acaba por persistir no modelo de José-Augusto França, mesmo que discordando do seu juízo valorativo. Essa discordância não ocorre senão pontualmente, pois João Pinharanda subscreve, como foi dito atrás, a tese do atraso<sup>40</sup>, actualizando-a com o recurso a José Gil e ao seu diagnóstico de “não-inscrição” da cultura portuguesa<sup>41</sup> – diagnóstico que Silvina Rodrigues Lopes desmontou num texto de 2007 com o título “Resistir às Máquinas Identitárias”, onde analisa incongruências de conceitos e linguagem, e a arbitrariedade na determinação de

---

rativo sem futuro ou num entendimento produtivo do papel da luz e da cor, da dinâmica da composição e das equivalências entre figura e fundo”. Cf. Pinharanda, *O Modernismo I*, 26, 63, 128 e 134. Esse conceito é usado também por outros autores noutros contextos cronológicos, por exemplo, Vítor Serrão, no volume que assina na colecção dirigida por Dalila Rodrigues: “O retrato português do ciclo proto-barroco é interiorizado, lírico, tem contenção de valores, aspira a um nostálgico misticismo. Daí que pareça útil retomar a categoria operativa de *retrato humanístico* com que José-Augusto França argutamente o baptizou, em oposição ao espectáculo aparatoso do retratismo espanhol (Bartolomé, González, Pantoja, van der Hamen, Velázquez) e sem perder de vista toda uma tradição vernacular, **característica do sentir português**, que vinha desde Nuno Gonçalves (França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, 1981)” [destaques meus]. Vítor Serrão, *A Pintura Maneirista e Proto-barroca*, vol. 11 de *A Arte Portuguesa — Da Pré-História ao Século XX*, org. Dalila Rodrigues (Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009), 84.

40 “José-Augusto França sempre se referiu a uma falha de comunicação entre cada geração de artistas. Mas, de todos os comentadores das realidades portuguesas que têm constatado o fenómeno como transversal aos diferentes níveis da realidade nacional, foi José Gil quem, recentemente (2005), o designou de modo mais certo, falando da «não inscrição» como traço comum da História cultural e política de Portugal: qualquer coisa, boa ou má, se apaga na memória colectiva e individual e na capacidade de gerar efeitos futuros, apesar das persistências do naturalismo e da genealogia não consciente traçada entre a «sensibilidade» do «simbolismo» de Carneiro, «a expressividade» de Amadeo, «a abstracção» de Lanhas e «o onirismo» de Cesariny.” Cf. Pinharanda, *O Modernismo I*, 46.

“[Estes caminhos paralelos] estão inconscientes dos verdadeiros desafios da modernidade internacional ou deles mal informados, retraídos voluntariamente por estratégia de sobrevivência ou por incapacidade de assumir riscos, ou ainda por um, também inconsciente, conservadorismo. [...] De tantos compromissos e inconsistências resulta uma realidade artística, pouco clara do ponto de vista do Moderno e da Vanguarda. Mas mantendo-se, de facto, estável, também ela deve ser vista como realidade sociológica: uma estrutura de tempo longa, sem rasgos nem rupturas, formando-se ao longo dos anos de 1910 e 1920 sobre uma outra estrutura de tempo longo, a do arrastado Oitocentismo.” Pinharanda, *O Modernismo I*, 46-47.

41 José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (Lisboa: Relógio d’Água, 2004).

características específicas portuguesas<sup>42</sup>. No volume *O Modernismo I* da colecção dirigida por Dalila Rodrigues a especificidade portuguesa, quer sendo encarada como positiva, quer vista negativamente, é adoptada como categoria estética, sem contudo ser explicitado que factores a determinam ou o que a caracteriza.

Também o volume *O Modernismo II*, da responsabilidade de Bernardo Pinto de Almeida, ensaia uma crítica a José-Augusto França, afirmando “o quanto a crítica portuguesa tantas vezes tardou em se renovar no plano dos conceitos, continuando longamente a importar uma imagem da arte colocada apenas sobre as imagens da arte difundidas por este ou aquele centro internacional. Sintoma de raiz de uma cultura que, provincianamente, jamais se quis pensar senão como reflexo, em que quanto mais semelhante com esta ou aquela voga internacional, mais poderia ganhar em possibilidades de internacionalização. O que se revelou comprovadamente como a mais falsa das receitas e a mais contributiva para uma posição de subserviência, dados os resultados evidentes”<sup>43</sup>.

No entanto, Bernardo Pinto de Almeida persiste numa narrativa que procura protagonistas e que os avalia pela proximidade ou distância com modelos externos: Costa Pinheiro é “precursor, mesmo em termos europeus”, Joaquim Bravo faz “notáveis esculturas que, intuitivamente, o aproximaram das experimentações artísticas internacionais suas contemporâneas”<sup>44</sup>. Recorre ainda, por vezes, a uma linguagem alusiva e ornamentada pouco esclarecedora, em que questões identitárias e adjectivos como “lírico” persistem<sup>45</sup>. Já no seu trabalho mais antigo, *Pintura Portuguesa do Século XX*, essa mesma palavra servia para ca-

42 Cf. Silvina Rodrigues Lopes, “Resistir às Máquinas Identitárias,” in “A Fuga”, ed. Silvina Rodrigues Lopes, Luís Henriques, e Mariana Pinto dos Santos, *Intervalo 3* (2007): 86. Ver também da mesma autora “Portugal sem destino,” in *Como se Faz um Povo*, coord. José Neves (Lisboa: Tinta-da-China, 2010), 227 e ss.

43 Almeida, *O Modernismo II*, 115.

44 *Ibid.*, 52 e 63, respectivamente.

45 Por exemplo sobre Pedro Cabrita Reis: “Realizou uma bela série em pintura [para a exposição Arquipélago, SNBA, 1985]: zonas negras e douradas, matéricas, zonas destruídas no suporte, abrindo a um sentido de lirismo mediterrânico de signo romântico tocado pelo excesso da exaltação formal de índole barroca” (*ibid.*, 96). Ou o “arrefecimento da percepção” que vê na pintura de José Loureiro (*ibid.*, 121).

racterizar, por exemplo, o Segundo Salão dos Humoristas (de 1913), ou a pintura de Eduardo Batardea depois dos anos Oitenta<sup>46</sup>. Nesse mesmo livro, o diagnóstico negativo é marcado pela referência à nacionalidade portuguesa, recorrendo por exemplo ao advérbio “portuguesmente”<sup>47</sup>.

O lirismo ou o “ser-se português” são usados como conceitos caracterizadores, descritivos, classificadores, sem que cheguem a ser definidos e acabando por surgir em abundância no discurso de forma diáfana e aplicados com imprecisão.

Outro termo que se encontra nestes dois livros sobre Modernismo, utilizado sempre com sentido pejorativo, é “decorativo”, usado para caracterizar obras ou artistas específicos ou fases do seu trabalho<sup>48</sup>, no que se vê continuidade com José-Augusto França, que também recorrera ao termo sempre para juízos negativos<sup>49</sup>, relegando para um lugar inferior de uma hierarquia das artes rígida as manifestações de *art déco* de alguns artistas em ilustrações ou capas de revista<sup>50</sup>. Consultando outro texto de João Pinharanda, de 2010, fica mais claro que o “decorativismo” para este autor se relaciona com toda a arte dita próxima do regime do Estado Novo, desvalorizando-a através dessa classificação<sup>51</sup>.

46 Cf. Almeida, *Pintura Portuguesa do Século XX*. O Segundo Salão de Humoristas apresentaria obras “de teor mais lírico que humorístico”, (ibid., 14); sobre Eduardo Batardea falará de “figuração abstracta de interessante valor lírico e segura presença plástica [...]”, (ibid., 157-58).

47 A propósito de Amadeo de Sousa Cardoso, afirma que “não lhe convinham, nem ao orgulho nem ao programa próprio, as exposições que portuguesmente tentavam, através de tímidas propostas, situar (ou traduzir) uma linguagem modernizante que se ia atropelando em sucessivos mal-entendidos e equívocos.” (ibid., 36). Outro diagnóstico negativo ocorre, por exemplo, a propósito de Emmerico Nunes, em cuja pintura o autor detecta ausência de “índices de inquietação estética”, (ibid., 60).

48 Por exemplo: “Entre o naturalismo expressivo, pedido pela directiva política, e uma estilização formal que parece inevitável, tendo em vista a comunicabilidade da mensagem, a pintura neo-realista pende para soluções de forte decorativismo: por composição ritmada e estáveis harmonias cromáticas e por definição da figuração como idealização do povo [...]” Cf. Pinharanda, *O Modernismo I*, 108.

49 Veja-se o caso do “decorativismo” que diagnostica em pinturas mais tardias de Amadeo de Souza-Cardoso analisado por Joana Cunha Leal, “Sintomas de ‘regionalismo crítico’: sobre o ‘decorativismo’ na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso,” *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 190, nº 766 (2014): 9.

50 Este assunto foi tratado por Salgueiro, “A Arte em Portugal no século XX,” 75 e ss.

51 Cf. João Pinharanda, “Vamos ver o povo...,” in *Como se faz um Povo*, coord. José Neves (Lisboa: Tinta-da-China, 2010), p. 385 e ss.

## LIRISMOS

José-Augusto França classificara a pintura desenvolvida na esteira da de Maria Helena Vieira da Silva como “abstraccionismo lírico”<sup>52</sup>. Este termo fora cunhado pelo crítico Jean José Marchand e pelo pintor Georges Mathieu para a exposição na Galeria do Luxemburgo em Paris em 1947, que acabou no entanto por ficar com um título diverso: *L’Imaginaire*<sup>53</sup>. “Abstraction lyrique” designava uma corrente de pintura informal, que tal como o *tachisme* visava distinguir-se da pintura abstracta geométrica, dizendo respeito a uma abstracção mais livre, expressiva e, em algumas práticas, gestual. Tratava-se de reivindicar para o caso francês uma corrente análoga ou mesmo precursora do então cada vez mais divulgado “expressionismo abstracto” norte-americano, promovido pelo crítico Clement Greenberg e de que Jackson Pollock foi o mais conhecido protagonista. Na adopção do termo “abstraccionismo lírico”, haveria porventura alguma intenção de contrariar a cada vez mais afirmativa arte norte-americana, e uma tentativa de recuperar o lugar de epicentro artístico para Paris depois da Segunda Guerra Mundial, deliberadamente tomado pelos Estados Unidos da América<sup>54</sup>, quer através de estratégias promocionais<sup>55</sup>, pela acção da crítica ou dos próprios artistas. Michel Ragon falará do sucesso da “abstracção lírica” ou “abstracção quente”, que se dividiria em sub-grupos: gestuais, informais, os que davam primazia à matéria, ou o “paisagismo abstracto” em que insere Vieira da Silva<sup>56</sup>.

José-Augusto França manteve indefectível fidelidade à escola de Paris, e para ele o abstraccionismo, verdadeiro culminar da arte moderna,

52 Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX* (Lisboa: Bertrand Editora [1974] 1991), 412 e ss. Fernando Azevedo, Fernando Lemos, Marcelino Vespeira ou Menez são artistas que França coloca nessa linhagem.

53 Dora Vallier, *A Arte Abstracta*, trad. João Marques Lima (Lisboa: Edições 70: 1980), 279.

54 Cf. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago e Londres: University of Chicago Press), 1983.

55 Incluindo acções governamentais secretas que usaram o expressionismo abstracto como estratégia de afirmação na Europa durante a Guerra Fria. Cf. Frances Stonor Saunders, “Modern Art was CIA ‘weapon’,” *The Independent*, Inglaterra, 22 de Outubro de 1995.

56 Michel Ragon, “France 1940-1970,” in *L’Art abstrait, 1939-1970*, ed. Michel Seuphor, Michel Ragon, vol. 3 (Paris: Maeght éditeur, 1973), 29. Michel Ragon reivindica ainda que a arte abstracta esteve sempre presente em Paris, mesmo que tenha ficado minorizada pelos grandes mestres Picasso, Bracque, Bonnard, Matisse, Chagall, etc, e depois pela “ditadura surrealista” mas que depois de 1945 se torna preponderante na capital francesa. Cf. *Ibid.*, 30.

tinha, em Vieira da Silva, um expoente nacional fundador de uma corrente artística que poderia entrar no discurso historiográfico internacional. Mas a origem portuguesa da pintora não chegava a ser factor valorizado: Vieira da Silva fora para Paris em 1928 e obtivera a nacionalidade francesa pelo casamento com Arpad Szênes; por outro lado, o Estado Novo português recusara-lhe o pedido de nacionalidade portuguesa em 1940; e, depois de passar os anos da Segunda Guerra Mundial no Brasil, a pintora radicou-se definitivamente em Paris a partir de 1947. Por isso, Vieira da Silva era, para todos os efeitos, pintora francesa, e soubera aproveitar a memória da infância passada em Portugal sem ser afectada pelo pior do país<sup>57</sup>.

A sistemática desvalorização de Portugal face a Paris levada a cabo por José-Augusto França tem razões políticas, e deve ser entendida enquanto reivindicação da abertura e da liberdade ausentes da política interna portuguesa. Porém, a eleição de Paris como único pólo de cosmopolitismo e modernidade bem como o entendimento da arte moderna enquanto caminho para a abstracção, fundamentalmente assente na pintura, levou à cegueira face a propostas artísticas fora do cânone evolutivo eleito como único modelo possível, vendo-as antes como manifestações de atraso cultural. O seu empenho político e cultural não deixou, no entanto, de se manifestar num trabalho de activismo crítico, curatorial e historiográfico com vista a promover os artistas que correspondiam ao modelo artístico que considerava central e melhor. Ou seja, depois do surrealismo, França promovia os “abstracionistas líricos” portugueses que estavam marcados pela escola de Paris.

57 Para França, Maria Helena Vieira da Silva tratava-se finalmente de uma “exportação”: “Vieira da Silva levou para um mundo sem fronteiras não exactamente valores mas a memória de valores portugueses, um subtil material com que oniricamente as culturas podem comunicar na sua verdade essencial. As perspectivas infinitas e cruéis que ela inventou, como imagem oferecida ao mundo, tiveram no jogo múltiplo de reflexos dos azulejos portugueses uma raiz, senão uma verificação necessária.” França, *A Arte em Portugal no Século XX*, 532. Cf. também José-Augusto França, “Presença e actualidade de Vieira da Silva,” *Colóquio Artes* 12 (Fevereiro 1961): 30-33. E ainda José-Augusto França, “Vieira da Silva e a cultura portuguesa,” *Colóquio Artes* 58 (Abril 1970): 6-17, onde França afirma o caso de Vieira da Silva como um de sucesso por comparação ao de Amadeo, que ficara preso em Portugal com a Primeira Guerra Mundial. Segundo o historiador de arte, a pintora entretanto naturalizada francesa levava o bastante da memória portuguesa (os azulejos da Lisboa oitocentista, que França considera determinantes na sua pintura), sem que os “académicos”, “tristes” e “ridículos” anos 20 a afectassem, referindo Paris como o lugar mais adequado para um percurso artístico moderno e de sucesso.

O “lirismo” de José-Augusto França era, pois, um conceito vindo da cena artística parisiense, que por sua vez procurava afirmar-se no contexto artístico internacional no momento em que os Estados Unidos da América procuravam uma posição hegemónica em todas as áreas.

A adopção do termo “lirico” aplica a uma arte visual um conceito que diz respeito a uma forma poética de que Portugal teve notáveis exemplos. Por um lado, é um termo que imperou na poesia romântica do século XIX, tendo sido fortemente criticado e esforçadamente abandonado por vários poetas do século XX que tentaram instaurar uma poesia moderna<sup>58</sup>, por outro na pintura, o termo é adoptado com uma função modernizante. No contexto em que José-Augusto França o aplica, poder-se-ia entender o uso do termo “lirico” como uma tentativa de concentrar nessa pintura “abstracta” a resolução nostálgica dos desfalecimentos e atrasos do passado da arte portuguesa que o historiador de arte fora diagnosticando. Uma resolução para ele inequivocamente bem sucedida, pois vinha, não de dentro do país, mas da capital francesa. O “abstraccionismo lírico” aliviaria esse peso do passado ao mostrar-se, para França, plenamente a par do seu tempo, plenamente de Paris.

Mas a designação “abstraccionismo lírico”, por se associar à poesia, pode ainda ser entendida em função de uma eventual componente pedagógica de explicação do abstracto — se se aceita que a poesia pode ser expressiva tendo porém uma linguagem abstracta (as letras, as palavras), então a associação da pintura não figurativa à expressão poética poderia ajudar a que a abstracção fosse compreendida e aceite, numa altura em que a reacção neo-realista, pró-figurativa, era feroz. No catálogo da exposição de arte abstracta que organiza na sua Galeria de Março em 1953, distinguia o abstraccionismo que vinha do surrealismo: um “movimento para o imaginário” que “fala poesia”<sup>59</sup>. A poesia era posta, por França, em relação com a abstracção e a abstracção era vista, por seu turno, como o resultado de uma “evolução” do surrealismo,

58 Por exemplo, Ezra Pound. Cf. José Lino Grünewald, “[Introdução:] Ezra Pound: uma dialéctica das formas” e “Biografia,” in *Os Cantos*, de Ezra Pound, intr. e trad. de José Lino Grünewald (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005), 7-16.

59 Citado in França, *A Arte em Portugal no Século XX*, 413.

como se constata no catálogo da Galeria de Março de 1953, movimento que sempre esteve ligado à escrita e à mistura entre escrita e imagem. A forte componente poética do surrealismo justificava e defendia a “evolução” para uma pintura tão abstracta quanto a poesia.

Já o modo como esse conceito foi usado por gerações seguintes de historiadores de arte portugueses altera-se, misturando quer a referência à “abstracção lírica” defendida por França, quer uma alusão geral à forma poética “lírica”. A referência a “lirismo” nas artes visuais portuguesas feita nos volumes da História da Arte dirigida por Dalila Rodrigues de que atrás dei exemplo (mas também noutros trabalhos historiográficos) surge sem qualquer explicação, como se o termo fosse um dado adquirido. A sua repetição a propósito de momentos e propostas artísticas díspares (tanto de arte abstracta como figurativa, tanto de pintura como de outros suportes) não parece trazer clarificação sobre esses momentos e propostas, antes juntando-os numa amálgama difusa que associa identidade artística nacional e poesia<sup>60</sup>, longe do contexto e das razões iniciais de José-Augusto França quando falara em “abstraccionismo lírico”.

Esses usos parecem, em última análise, ser resquícios do estereótipo de “Portugal como país de poetas” consolidado por António Ferro no seu esforço de construção de uma imagem identitária do país à custa da mistura de tradição e arte moderna. Essa construção, como demonstrou Vera Marques Alves, procurava afirmar a originalidade nacional à custa da naturalização — isto é, da fabricação de um lugar comum — da ideia de que Portugal seria um país “lírico”, “bucólico”, onde todos respirariam poesia, até os camponeses e populares, e por isso o lirismo seria marca distintiva, simultaneamente antiga e actual, do temperamento português<sup>61</sup>.

60 Por exemplo, no final do livro sobre Modernismo que assina, João Pinharanda interroga: “De que modo os diferentes tipos de relações estabelecidas entre as artes plásticas e as sensibilidades que a literatura portuguesa melhor exprime, como sejam os valores do lirismo, continuam a determinar as capacidades de renovação individual e geracional ou a conduzir à renovação do gosto?”, Pinharanda, *O Modernismo I*, 135.

61 Cf. Alves, *Arte Popular e Nação no Estado Novo*, 257 e ss. António Ferro usa a expressão «Portugal é um país de poetas» numa entrevista a Frédéric Lefèvre de 1934 para a publicação *Nouvelles Littéraires*, citada por Vera Marques Alves (ibid., 255).

## CONCLUSÃO

José-Augusto França, conjugando o papel de crítico e de historiador, procurava a formação do gosto com base em modelos de civilização que implicavam vivências sociais para lá do campo exclusivo da pintura, isto é, passavam pela identificação e enumeração de elementos do contexto social da produção artística, e identificava como centro do bom gosto e modelo de civilização por excelência a cidade de Paris. Esse modelo visava também a afirmação de um discurso com pretensões científicas, neutras, rigorosas em luta pela modernização artística e por uma ideia de cultura cosmopolita em reacção ao fechamento do país e em reacção a práticas historiográficas anteriores. No modelo metodológico de França persistem a preocupação inventariante e biográfica, mesmo que o foco do trabalho de compilação se desloque para os factos socioculturais em torno dos artistas e das suas obras, o “contexto”. Não se pode deixar de ver a tentativa de construir um lugar de crítico/historiador formador de consciência artística contrária à formação do gosto que fazia parte do programa político do Estado Novo por intermédio de António Ferro, assente em valores identitários nacionalistas.

José-Augusto França procurava também afirmar que os movimentos de que foi protagonista — surrealismo e abstraccionismo — seriam a via da modernização e o seu trabalho de historiador consolida a justificação da defesa desses momentos como os mais modernos, no sentido de serem os mais capazes de civilizar.

A História da Arte feita por José-Augusto França constitui um património de conhecimento precioso, que, não obstante, não pode deixar de ser visto em função da época em que foi escrito e da concepção de História que o condicionou, bem como os objectivos culturais, artísticos e políticos que a enformaram, a uma distância que é hoje possível ter. A relevância do discurso de José-Augusto França é a razão que o pode tornar hoje, ele próprio, objecto da História da Arte. E enquanto objecto da História da Arte, é possível nele identificar o que Peter Osborne analisa no livro *The Politics of Time*: uma concepção de História empírica e crente na possibilidade de um método histórico objectivo que permite conhecer o passado “tal qual ele foi”, portanto uma concep-

ção de que o passado é um tempo fechado, cujos dados o historiador, num papel científico neutro, tem a possibilidade de resgatar<sup>62</sup>.

Em historiografia da arte do século XX mais recente, como os exemplos aqui dados, sobrevivem terminologias, cronologias, levantamentos feitos por José-Augusto França, não se chegando a aplicar a sua metodologia, mas aproveitando-a por via da utilização do seu trabalho como fonte. Persistem questões identitárias, e a descrição ou a classificação valorativa são feitas à custa do uso de termos aplicados de forma pouco precisa. Nos exemplos dados, mantêm-se, pois, as premissas historiográficas que remontam ao século XIX, embora a tendência, para os estudos do século XX, seja a de considerar pejorativo o “modo de ser português”, que no entanto fica sempre por caracterizar. Sobre essa matéria, caberia talvez antes perguntar, depois de tantos autores terem contribuído para a desconstrução das ordens dos discursos de cada época, como pode alguma vez ter existido na arte europeia alguma originalidade nacional se desde há séculos é feita de deslocamentos e migrações e absorções e misturas várias entre centros e periferias e em ambos os sentidos. Ou, para épocas menos recuadas, se as questões de identidade nacional eram preocupação dos artistas quando fizeram as suas obras, o que entenderiam por “arte portuguesa” ou “ser português”, o que levou os autores, artistas ou historiadores a preocuparem-se em determinado momento com uma originalidade artística nacional, que diferentes razões enformam essa preocupação. Caberia uma recusa das “máquinas identitárias” (que, se grassaram no século XX, também geraram pensamento que lhes resistiu) e das ideias feitas essencialistas que se repetem inquestionadas autor após autor, lembrando, com Silvina Rodrigues Lopes, que “o que sustenta a repetição de ideias feitas é a elisão da política”<sup>63</sup>. Caberia finalmente acautelar o discurso que constantemente avaliza atrasos e progressos artísticos, quando há um extenso pensamento desenvolvido ao longo do século XX que desmonta

62 Peter Osborne, *The Politics of Time* (Londres; Nova Iorque: Verso, 1995), 138 e ss. Essa é a análise que faz do historicismo protagonizado pela Escola Alemã (Ranke, Droysen), diferente do de Hegel, porque o historicismo de Hegel historiciza a verdade em nome de um conhecimento histórico absoluto assente na transcendentalização do tempo.

63 Lopes, “Portugal sem destino,” 236.

a ideia de tempo histórico linear<sup>64</sup> e várias propostas artísticas que contribuíram para questionar a elitização da arte e do artista<sup>65</sup>.

Como toda a História, a História da Arte também é uma construção, uma ficção exigida pelo pensamento para criar “estruturas inteligíveis”<sup>66</sup> e que se faz no campo da linguagem — é ela que cria relações entre as coisas. Não sendo neutra, essa ficção também não é uma mentira<sup>67</sup>. Se a narrativa histórica é sempre construção, hoje seria talvez desejável observar nas narrativas passadas a forma como a tradição histórica ocidental as foi construindo para criar uma imagem de si mesma. E também analisar o que é que isso implicou deixar de fora para que essa imagem fosse coerente e servisse a ficção desejada<sup>68</sup>. Isso não significa que os elementos das narrativas sejam falsos, ou que a narrativa em si seja falsa, significa que foi ordenada segundo pré-conceitos e ordens do contexto histórico em que foi escrita. Quaisquer factos são objectos de escolha e recolha do historiador, bem como “as vozes da época” que se quer replicar são seleccionadas e citadas numa “estrutura inteligível” construída pelo historiador. A distância crítica na História da Arte permite estar atento aos mecanismos dessa construção em narrativas passadas, notar que elementos foram reprimidos ou minorizados, que descontinuidades e rupturas foram disfarçadas para que valesse uma determinada imagem histórica. E permite, nas

64 Veja-se a esse respeito Peter Osborne na obra citada *The Politics of Time* ou os vários trabalhos de Georges Didi-Huberman.

65 Com o exemplo óbvio de Marcel Duchamp, mas também trabalhos como o de Kurt Schwitters e mais tarde grupos como o Fluxus ou propostas conceptuais, entre vários outros.

66 O termo vem de Jacques Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, trad. Vanessa Brito (Porto: Dafne Editora, [2000] 2010), 42: “Fingir não é fabricar ilusões, mas elaborar estruturas inteligíveis”. O regime estético das artes pensado por este autor “identifica a arte no singular, dissociando-a de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas, dos géneros e das artes” (ibid., 25) o que impede de considerar as maneiras de fazer da arte enquanto distintas de outras maneiras de fazer. O regime estético das artes é uma proposta que nasce da multiplicação de discursos e de correntes históricas anti-historicistas. No regime estético, o testemunho e a ficção pertencem ao mesmo regime de sentido. O verdadeiro existe em vestígios e rastos e a ficção elabora estruturas de inteligibilidade: “O real deve ser ficcionado para ser pensado. [...] O homem é um animal político porque é um animal literário, que foge ao seu destino «natural» por se deixar desencaminhar pelo poder das palavras” (ibid., 45).

67 A frase é de Terry Eagleton: “But that fiction is not a *lie*” Cf. Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (Londres; Nova Iorque: Verso, [1981] 2009), 72.

68 Cf. Ibid.

construções de estruturas inteligíveis feitas no presente, uma atenção a essas mesmas omissões, cuja previsão de colmatar pode sempre estar no horizonte desde que não se contemple a fixação das narrativas enquanto verdades históricas definitivas.

Poder-se-á então perguntar a cada novo objecto historiográfico, o que pode nele ser estudado, sem metodologia *a priori*<sup>69</sup>, pois “o conhecimento, a criação artística, a política não obedecem a uma teleologia, como tal nunca são inteiramente previsíveis”<sup>70</sup>.

69 Cf. T. J. Clark, “The Conditions of Artistic Creation,” *Times Literary Supplement*, 24 de Maio de 1974.

70 Lopes, “Portugal sem destino,” 238.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Bernardo Pinto de. *Pintura Portuguesa do Século XX*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1993.
- Almeida, Bernardo Pinto de. *O Modernismo II*. Vol. 19 de *A Arte Portuguesa — Da Pré-História ao Século XX*, organização de Dalila Rodrigues. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009.
- Alves, Vera Marques. *Arte Popular e Nação no Estado. A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2013.
- Barreiros, Maria Helena Barreiros, e José Luís Porfírio. *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*. Vol. 15 de *A Arte Portuguesa — da pré-história ao século XX*, organização de Dalila Rodrigues. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009.
- Clark, T. J. “The Conditions of Artistic Creation.” *Times Literary Supplement*, 24 de Maio de 1974.
- Crua, Catarina. “Revistas Córneo: Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX.” Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Londres; Nova Iorque: Verso, [1981] 2009.
- França, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora, [1965] 1977.
- França, José-Augusto. “Presença e actualidade de Vieira da Silva.” *Colóquio Artes* 12 (Fevereiro 1961): 30-33.
- França, José-Augusto. “Vieira da Silva e a cultura portuguesa.” *Colóquio Artes* 58 (Abril 1970): 6-17.
- França, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*. 6 vols. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
- França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*. 2 vols. Lisboa: Bertrand Editora, [1967] 1990.
- França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, [1974] 1991.
- França, José-Augusto. *Os Anos Vinte em Portugal. Estudo de Factos Sócio-Culturais*. Lisboa: Presença, 1992.
- França, José-Augusto. *(In)definições de Cultura. Textos de Cultura e História, Artes e Letras*. Lisboa: Presença, 1997.
- França, José-Augusto. *Lisboa: História Física e Moral*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- Gil, José. *Portugal Hoje, O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- Gonçalves, António Manuel. “Historiografia de Arte em Portugal,” separata, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* XXV (1960).
- Gonçalves, Rui Mário. *Pioneiros da Modernidade*. Vol. 12 de *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1988.
- Gonçalves, Rui Mário. *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Palácio Foz, 1998. Catálogo de exposição.
- Grünnewald, José Lino. “Ezra Pound: uma dialéctica das formas.” Introdução a *Os Cantos*, de Ezra Pound, 7-16. Tradução e Introdução de José Lino Grünnewald. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1983.
- Leal, Joana Cunha. “Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina.” *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos* 21 (Setembro 2004): 6-17.

Leal, Joana Cunha. “‘Sintomas de «regionalismo crítico’: sobre o ‘decorativismo’ na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso”.. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 190, n.º 766 (2014): a113. doi: 10.3989/arbor.2014.766n2005.

Lopes, Silvina Rodrigues. “Resistir às Máquinas Identitárias”. In “A Fuga”, editado por Silvina Rodrigues Lopes, Luís Henriques, e Mariana Pinto dos Santos, *Intervalo* 3 (2007): 54-86.

Lopes, Silvina Rodrigues. “Portugal sem destino.” In *Como se Faz um Povo*, coordenação de José Neves, 227-239 Lisboa. Tinta-da-China, 2010.

Osborne, Peter. *Politics of Time*. Londres; Nova Iorque: Verso, 1995.

Pereira, Paulo, ed. *História da Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

Pinharanda, João. *O Modernismo I*. Vol. 18 de *A Arte Portuguesa — Da Pré-História ao Século XX*, organização de Dalila Rodrigues. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009.

Pinharanda, João. “Vamos ver o povo...” In *Como se Faz um Povo*, coordenação de José Neves, 385-399. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

Pound, Ezra. *Os Cantos*. Tradução e Introdução de José Lino Grünwald. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Ragon, Michel. “France 1940-1970.” In *L’Art abstrait, 1939-1970*, editado por Michel Seuphor e Michel Ragon, vol. 3. Paris: Maeght Éditeur, 1973.

Rancière, Jacques. *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Tradução de Vanessa Brito. Porto: Dafne Editora, [2000] 2010.

Rodrigues, Dalila, org. *A Arte Portuguesa — Da Pré-História ao Século XX*. 20 vols. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009.

Rosmaninho, Nuno. “A Historiografia Artística Portuguesa. De Raczyński ao Dealbar do Estado Novo. 1846-1935.” Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de Portugal. Faculdade de Letras de Coimbra, 1993.

Rosmaninho, Nuno. “Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935).” *Revista Vértice*, 2a. ser., 61 (Julho/Agosto 1994): 17-30.

Rosmaninho, Nuno. “Estratégia e Metodologia na Historiografia Artística Portuguesa (1846-1935),” separata, *Revista da Universidade de Aveiro. Letras* 14 (1997): 71-92.

Salgueiro, Ana Rita. “‘A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)’ José-Augusto França e a Perspectiva Sociológica.” Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.

Santos, Mariana Pinto dos. *Vanguarda & Outras Loas. Percurso Teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

Saunders, Frances Stonor. “Modern Art was CIA ‘weapon’.” *The Independent*, 22 de Outubro de 1995.

Sena, António. *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.

Serrão, Vítor. *A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*. Vol. 11 de *A Arte Portuguesa — da Pré-História ao Século XX*, organização de Dalila Rodrigues. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 2009.

Vallier, Dora. *A Arte Abstracta*. Tradução de João Marques Lima. Lisboa: Edições 70, 1980.

#### Referência para citação:

Santos, Mariana Pinto dos. “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência.” *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1, n.º 1 (2015): 61-87.