

Regimes visuais do colecionismo orientalista e do fascínio sinófilo português em Macau

Caroline Pires Ting 丁小雨
Real Gabinete Português de Leitura
Instituto Internacional de Macau
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

André da Silva Bueno
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

Um exemplar do livro intitulado *Notas sobre a arte chinesa*, publicado pelo colecionador José Vicente Jorge em 1940 e reeditado em 1995 pelo Instituto Cultural de Macau, encontra-se no acervo do Real Gabinete Português de Leitura, o qual pretendemos explorar. Apontamos a obra de um colecionador como ponto de partida para a observação de seu papel como mediador linguístico e cultural. A escolha das obras que compõem seu catálogo de objetos artísticos fornece uma descrição cronológica da arte chinesa e das suas principais produções em cada dinastia. Ademais, analisaremos as obras de um pintor atuante em Macau na época em que Jorge escrevera suas *Notas*. Assim, veremos de que maneira a obra pictórica de Fausto Sampaio insere-se na tradição naturalista de pintura que, desde meados do século XIX, procura fixar em telas a diversidade dos costumes nacionais. Sampaio vem a ser testemunha ocular do Império ultramarino português. Estudaremos como suas imagens foram instrumentalizadas com fins políticos, desempenhando um papel na construção de uma identidade nacional continuamente evocada pela propaganda do Estado Novo.

Palavras-chave: colecionismo orientalista; sinologia; Macau; Portugal; José Vicente Jorge.

Résumé

Un exemplaire du livre *Notes sur l'art chinois*, dont nous souhaitons explorer, publié par le collectionneur José Vicente Jorge en 1940 et réédité en 1995 par l'Institut culturel de Macao se trouve dans la collection du Bureau Royal Portugais de Lecture. L'ouvrage d'un collecteur sera point de départ pour l'observation de son rôle en tant que médiateur linguistique et culturel. Le choix des œuvres qui composent son catalogue d'objets artistiques fournit une description chronologique de l'art chinois et de la principale production de chaque dynastie. En outre, nous analyserons l'art d'un peintre actif à Macao au moment où Jorge écrivait ses *Notes*. Nous verrons comment les peintures de Fausto Sampaio font partie de la tradition naturaliste de peinture qui, depuis la moitié du XIX^e siècle, cherche à fixer sur les toiles la diversité des traditions nationales. Sampaio devient un témoin oculaire de l'empire portugais Outre-mer. Nous étudions la façon dont ses images ont été manipulées avec des fins politiques, en jouant un rôle dans la construction d'une identité nationale sans cesse évoquée par la propagande de la présidence de droite de Salazar au Portugal.

Mots-clés: collectionnisme orientaliste; sinologie; Macau; Portugal; José Vicente Jorge.

A importância do estudo da coleção de José Vicente Jorge

Como parte integrante do mundo colonial português, Macau integrava um complexo sistema que articulava territórios na Índia, na Indonésia, em vários pontos da África, além da América. Se as trocas culturais e as influências artísticas mútuas entre as colônias lusas, as quais certamente houve, ainda estão por merecer estudos mais aprofundados, é fato que não foi empenho da Coroa portuguesa a divulgação de notícias, fosse em forma de textos ou de imagens, dos povos e das terras sob sua soberania. Segundo Valeria Piccoli, “as informações eram tratadas como segredo de Estado e tinham alcance restrito, circulando preferencialmente como manuscritos, na forma de relatos ou peças cartográficas” (PICCOLI, p. 63). Essa política se traduz numa notável escassez de estudos sobre as artes coloniais ultramarinas de Portugal, de modo geral.

Objetivamos estudar aspectos do colecionismo orientalista e do fascínio sinófilo de Macau. Nesse contexto, há uma personalidade representativa da sociedade macaense, José Vicente Jorge (Macau 1872-1948 Lisboa), que revelou uma atitude pioneira para sua época ao explorar fontes chinesas nos campos das artes, da literatura e da história das relações diplomáticas entre Portugal, Macau e China.

Conhecer mais acerca da obra de Jorge seria de grande importância em estudos interdisciplinares. Colecionador de arte, intérprete-tradutor, influente professor, mediador na decisão e governação dos destinos de Macau e na Legação de Portugal em Pequim, o legado de Jorge vem a ser ponto de partida para uma investigação acerca do colecionismo orientalista. Jorge foi, enquanto sinólogo, autor de uma obra pioneira na língua portuguesa sobre arte chinesa.

Se pretendemos estudar o colecionismo orientalista e o fascínio sinófilo de Macau, é necessário entender por que o colecionismo das províncias ultramarinas se iniciou tardiamente em Portugal em relação às demais metrópoles europeias. Em que panorama ocorreu e quais foram os primeiros artistas de estilo “orientalista” português. O que impulsionou sua chegada às colônias e que novidades o reconhecimento de suas obras em Portugal trouxe aos portugueses.

Acreditamos que tal esforço tem validade na medida em que fornece ao leitor temas para debates das formulações narrativas em torno de dimensões que conformam o pensamento dos anos que se seguem à proclamação da república por Sun Yat Sem. Favorecendo outras perspectivas para uma história da arte global a partir do microuniverso e do local, elos e intercâmbios artísticos entre Portugal e China podem ser acessados por intermédio de estudos de coleções e o início da compilação de objetos de arte por macaenses.

Contextualização

A partir do século XVI, Macau tornou-se um ponto central na comunicação e divulgação entre as civilizações europeia e chinesa, uma fronteira econômica e intercultural, de recursos tecnológicos e artísticos. A presença dos portugueses naquela região iniciou-se em 1553 e mante-

ve-se durante mais de 400 anos, permitindo uma simbiose entre as culturas portuguesa e chinesa, em intercâmbio cultural. A diversidade artística da China relativamente às artes decorativas, em associação a uma enorme capacidade de produção em massa, permitiu a Macau tornar-se um mercado artístico de exportação de porcelanas, sedas, marfins e mobiliário, ao gosto das encomendas dos soberanos da Ásia e da Europa.

Embora os portugueses tenham sido os primeiros visitantes regulares da China na era moderna, iniciando os primórdios da sinologia moderna, sua produção neste campo de saber foi inconstante. No período dos séculos XVI-XVIII, destacam-se textos de caráter descritivo, como o *Tratado das cousas da China*, de Gaspar da Cruz (1570) e *Em demanda do Catai*, de Bento de Góis (1603-1607). Em meados do Setecentos, momento de notável esforço de racionalização administrativa do império luso, constitui-se já um farto corpo de representações dos domínios portugueses no mundo, em que os métodos produtivos e extrativos, bem como a história natural, têm grande relevância.

Com a estabilização das relações sino-portuguesas através da consolidação de Macau, visivelmente o papel das investigações retrocede, buscando-se um modo de convivência. Isso gerou uma abundante documentação burocrática, mas escassa em termos de entendimento cultural da civilização chinesa. Seriam poucos os intelectuais que buscariam estudá-la em caracteres mais amplos. No período de passagem do século XIX ao XX, deparamo-nos com Camilo Pessanha em Macau dedicando-se à tradução da arte e da poesia chinesa; Marques Pereira publica a revista *Ta-ssi-yang-kuo*, tratando sobre história e cultura chinesa, e Moraes Palha escreve um *Esboço crítico da civilização chinesa*.

Pessanha redige *Kuok Man Kan To Shu – Leituras Chinesas* (livro escolar para a aprendizagem do Mandarim) em colaboração com José Vicente Jorge, publicado pela editora da Tipografia Mercantil de N. T. Fernandes e Filhos, em 1915 em Macau. O poeta, no ano seguinte, ofereceu seu Catálogo da Coleção de Arte Chinesa ao Museu Nacional (publicado pela Imprensa Nacional), com dedicatória também destinada a Jorge.

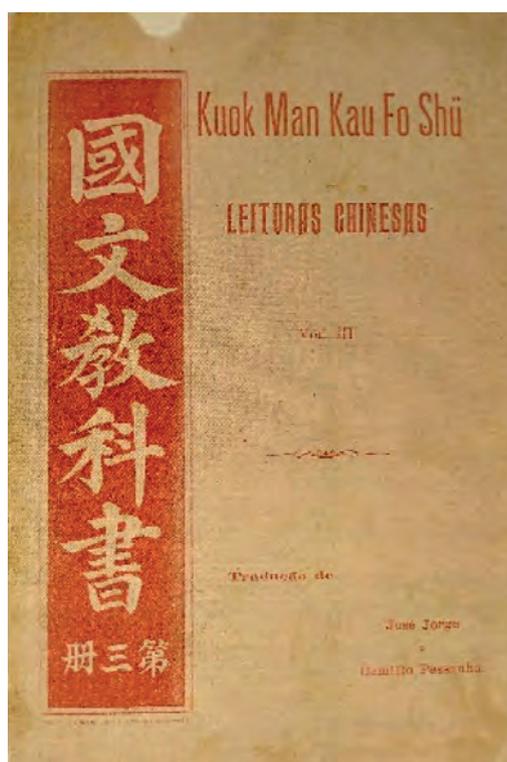


Figura 1. *Kuok Man Kan To Shu – Leituras Chinesas* (livro escolar para a aprendizagem do mandarim), de Camillo Pessanha e José Vicente Jorge.

Considerando a formação de um imaginário visual em torno de Macau, sobretudo a partir das décadas de 1930 e 1940 do século XX – abrangendo o colecionismo orientalista e as representações pictóricas –, analisaremos comentários do colecionador macaense José Vicente Jorge e obras do pintor português Fausto Sampaio relacionando-os ao movimento de expansão territorial luso.

Segundo Pedro Barreiros, Jorge estivera em contato com “grandes conhecedores do pensamento, da cultura e da arte chinesas que, considerados por ele os seus verdadeiros mestres, [...] lhe transmitem o saber necessário para a realização dos seus futuros trabalhos” (JORGE, 1995, p. 29). Quem seriam os instrutores ali descritos como vetores do “saber necessário para seus futuros trabalhos”? O autor cita o vice-rei de Chile, Tuan-Fang, o ministro Yüan-Shi-K'ai (quem, mais tarde, viria a ocupar o cargo de presidente da república chinesa), os ministros dos negócios estrangeiros Liang-Tun-Ien, Na-T'sung, Lien-Fang e Kwo-Chia-Chi, e o governador civil de Cantão Chan-Chec-Ü.

Por meio das obras deixadas por esses senhores, participantes ativos da vida cultural e socio-política de Macau, desejamos recuperar momentos históricos ligados ao colecionismo sinófilo. Nosso interesse de pesquisa vai de par com as aspirações de J. V. Jorge. Ao elaborar suas *Notas sobre a arte chinesa*, o autor afirma acreditar na “necessidade de se despertar o interesse adormecido dos lusitanos perante a arte da civilização chinesa” (JORGE, 1995, p. 29). O Real Gabinete Português de Leitura é, nesse sentido, manancial de recursos relacionados à promoção de manifestações

culturais de assuntos coloniais de Macau. Partindo de seu acervo, debruçamo-nos sobre alguns temas por vezes esquecidos no século XIX, trazendo-os à tona.

De fato, os testemunhos visuais dos pintores viajantes de outras nações do Velho Mundo influenciaram fortemente a pintura romântica, conduzindo ao estilo denominado “Orientalista”. Ampliando o escopo da geografia, através de representações paisagísticas produzidas nos novos destinos, o interesse por um local desconhecido e inacessível ao largo público se ampliou, levando inclusive à revigoração da própria produção artística lusa, pela introdução de novas formas e cores em suas telas. A imagem surge como um dos meios preferenciais de divulgação de ideias e conceitos que informam as práticas coloniais.

Sendo necessário circunscrever um cenário de fundo das representações de Portugal e China, nas décadas de 1930 e 1940, apesar da dispersão e escassez das fontes sobre este contexto artístico, o fato é que o acervo do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro abriga um valioso conjunto de documentos – iconográficos e escritos – que permitem criar intertextos capazes de sustentar os discursos teóricos e visuais materializados no campo do colecionismo de arte e nas exposições realizadas em Portugal (Lisboa e no Porto) durante o período que nos propomos a estudar.



Figura 2. Capa da versão original do livro *Notas sobre a arte chinesa* (1940), de José Vicente Jorge. Fonte da imagem: JORGE (1995, p. 20).

Num momento em que se intensificam os estudos e os debates acerca das relações históricas mantidas entre Macau, China e Portugal, assim como a necessidade de se pensar acerca das suas dinâmicas de pertencimento e modalidades de reflexão do passado e do presente, pareceu-nos oportuno discutir tais processos relacionais sob a óptica de um colecionador considerando os discursos e as práticas particulares de sua época.

O estudo de sua coleção é uma situação privilegiada para se pensarem as relações entre objetos de arte e as sociedades chinesa e portuguesa, sob confronto destas diversas culturas, escolhas particulares e formação de patrimônio. Visamos melhor compreender perfis e tipologias de conjuntos de obras de arte agrupadas por Jorge, disponibilizadas para o público em sua casa-museu e catalogada em obra pioneira em nosso idioma.

O início do colecionismo de arte em Macau

Na “introdução” de sua obra, Jorge cifra em cinquenta anos seu tempo de colecionador. Visamos acompanhar de perto este meio século de estudo e de catalogação, relacionando-o ao contexto histórico em que viveu o autor. A compilação de obras de arte vem a ser resultado de decisões aplicadas na procura e no empenho pela aquisição, encerrando-se sempre em uma narrativa. Recuperando-a, reportamo-nos à identidade de quem as construiu (o colecionador) e ao próprio contexto de aquisição de tais objetos. Pedro Barreiros informa que Jorge observara “de perto o movimento reformador republicano que se forma em Pequim, mantendo sempre uma salutar relação com os responsáveis políticos” (JORGE, 1995, p. 11).

Quais foram os primeiros passos a permitir experiências colecionistas, fomentando a disseminação da cultura material chinesa entre os colonos? Segundo Padre Manuel Teixeira (Freixo de Espada à Cinta, 1912-2003 Chaves), sacerdote católico e famoso historiador português de Macau, as tradições mais recentes do colecionismo na colônia lusa na China floresceram anteriormente à Primeira Guerra Mundial. Seus relatos informam que, por toda parte, naquela cidade, havia especialistas avaliando obras chinesas. Também, de acordo com Gonzaga Gomes, tais comerciantes passavam a “desencantar peças de grande antiguidade em longínquas aldeias” (GOMES, 1943, p. 489), revendendo valiosos tesouros artísticos de porta em porta.

Nesta secção, refletiremos sobre a atmosfera que proporcionou o florescimento de tais *marchands*, bem como suas estratégias, situando os objetos de arte diante dos mercados e dos trânsitos promovidos por circuitos de trocas e de viagens. Essa natureza transeunte dos artefatos promoveu um importante cruzamento de fronteiras, convivências com a alteridade e relevante promoção de transculturações por meio da prática colecionista orientalista.

Em 1911, o último imperador abdica do trono, a dinastia Manchú entra em colapso e Sun Yat Sem proclama a República em Nanquim. No mesmo ano, José Vicente Jorge se torna diplomata em Macau. Segundo Pedro Barreiros, “entre novembro de 1910 e março de 1911, altura de seu regresso a Macau (vindo de Pequim) a representação diplomática da já República Portuguesa na não ainda República Chinesa, foi entregue a um macaense de nascimento e formação” (JORGE, 1995, p. 11). De acordo com Monsenhor Teixeira (citado por Pedro Barreiros, em JORGE, 1995, p.16), em *Memória da minha vida e do meu tempo* (Lisboa: Guimarães e Companhia, abril de 1973, p. 222-223), “[Jorge] era o primeiro intérprete oficial da língua portuguesa, ou das línguas,

pois que na China vastíssima a língua mãe se desdobrava em várias modalidades”.

Enquanto a China sofria turbulências político-sociais, muitos habitantes evadiam o Império do Meio através da cidade portuária de Macau, desfazendo-se ali de suas relíquias. Importantes dignitários imperiais, fugindo das convulsões internas, convertiam em moeda muitas de suas preciosidades a preços irrisórios (algumas delas, heranças acumuladas durante séculos). Não obstante, havia emigrantes que transportavam consigo seus tesouros particulares, para os comercializarem em locais de refúgio: Hong Kong e Macau constituíram-se em dois desses locais, abarrotando o mercado local de antiguidades. Assim, muitos *marchands* enriqueceram-se à custa do êxodo – e também de pilhagens.

Segundo Ana Maria Amaro (1998), presidente do Instituto Português de Sinologia criado em 2007, os “tim-tins”, vendedores de velharias, quer ambulantes, quer estabelecidos, eram um dos fascínios da cidade para quase todos os europeus recém-chegados ali. Muitos foram os museus do Ocidente e os colecionadores particulares que por esse intermédio adquiriram obras de valor durante as primeiras décadas do século XX, informa a sinóloga. Na década de 1930, era ainda possível adquirir, naquela cidade, obras de arte chinesa a preços acessíveis, sendo de certo modo abundante e variada a oferta. As descrições dos interiores residenciais testemunham a moda que se iniciou e que está no cerne da constituição de coleções. José Vicente Jorge foi um dos macaenses abastados que se interessaram pelo colecionismo, adquirindo grande reputação no seio da comunidade macaense nos anos 1930 e 1940.

Relatos escritos e visuais da casa-museu de José Vicente Jorge

Jorge possuía uma casa renomada por duas instâncias: esta era, ao mesmo tempo, a melhor de Macau e acessível ao público¹ (Figura 1). Estimada como um verdadeiro museu, devido à quantidade e à qualidade dos objetos reunidos, ali se abrigava a importante coleção de pinturas, porcelanas, esculturas, bronzes, têxteis (alguns ricamente bordados), jades, frasquinhos de rapé em vidro pintado e em pedras semipreciosas, uma extraordinária variedade de “bibelots” e raridades, a par de mobílias em pau-preto e em pau-rosa, seja de linhas simples e harmoniosas, seja no estilo rebuscado dito “de Cantão”.

¹ Segundo Pedro Barreiros, “com o estudo em bibliotecas, com o seu convívio profissional com entendidos e profissionais da Arte Chinesa, as conversas com altas individualidades da cultura e da política chinesas, os palácios e museus que visitou e as viagens que fez, [José Vicente Jorge] conseguiu, ao longo desses cinquenta anos, tornar-se uma autoridade na matéria e reunir uma considerável colecção reputada como a melhor de quantas havia em Macau e visitada como Museu de Macau por todas as personalidades que ao Território vieram nos anos 30 e 40” (JORGE, 1995, p.18).



Figura 3. Casa de José Vicente Jorge cerca de 1940. Fonte da imagem: JORGE (1995, p. 27).

Nas páginas 485 e seguintes do volume I da revista *Renascimento* (Macau, 1943), Pedro Barreiros reescreve como o sinólogo macaense Luís Gonzaga Gomes define a coleção de Jorge, sob o título “Curiosidades Chinesas – O Museu do Senhor José Vicente Jorge”:

Nos tempos mais recentes podemos, porém, citar o nome de várias pessoas que se dedicaram a formar com paixão coleções de objetos de Arte Antiga, principalmente da arte chinesa, como Camillo Pessanha, Silva Mendes e o Sr. José Jorge. [...]

A do Sr. Jorge é sem dúvida das três a mais numerosa. O seu palacete é hoje um verdadeiro e valiosíssimo museu, pletórico de incalculáveis preciosidades, que nenhum estrangeiro ilustre de passagem por esta colônia deixa de visitar. [...]

Logo no vestíbulo, pode o visitante admirar dois manjões em madeira doirada e esculpidos com notável perfeição, estando os mesmos assentes em dois artísticos escaparates prodigiosamente arrendilhados, na sua pompa de passarinhos, de folhas e de exóticos e enigmáticos símbolos. [...]

Na sala de espera, não caberá o visitante deter-se diante de qual objecto para o apreciar, tal a profusão de preciosas coisas ordenada e gracilmente distribuídas. [...]

Por entre as portas desta sala entrevistamos o gabinete de trabalho e, logo na parede, que fica na nossa frente, se encontra dependurado o retrato do dono de tantas preciosidades, feito à pena pelo pintor Fausto Sampaio, quando há anos se demorou em Macau.² (apud JORGE, 1995, p. 18 e 19.)

Testemunha esse relato vivo – olhar de um suposto visitante – a maneira pela qual o colecionismo expressa uma afirmação de poder e uma perpetuação de memórias. Sinônimo de distinção social e econômica, as obras tendem a transportar consigo a dignidade da procedência. Se, por vezes, perdem-se as referências, coube ao historiador reconstituir percursos e resgatar do esquecimento os fatos, devolvendo-lhes o contexto original.

² Informamos que, em caso de citação direta, optamos por não alterar a grafia portuguesa original, empregada no século XIX e início do século XX.

Outrossim, não podemos negligenciar o testemunho visual que nos oferecem as telas do pintor português Fausto Sampaio (Anadia, 1893-1956), de quem José Vicente Jorge era vizinho e amigo.

A Figura 4 apresenta o vestíbulo da casa de José Vicente Jorge, com sua coleção de arte chinesa, tal como representada pelo artista Fausto Sampaio. Da proximidade entre os dois homens de sensibilidade artística, floresceu uma admiração mútua. O sentimento de apreço se prova nos relatos de Danilo Barreiros e de Ana Maria Amaro a seguir.

Danilo Barreiros, advogado e escritor, amigo e companheiro de Fausto Sampaio em Macau, oferece-nos um importante relato de época, descrevendo a exposição do pintor realizada em 1937 em Macau, onde as telas exibiam os interiores da morada do colecionador, bem como o seu retrato:

Em 1937, realizou-se em Macau uma exposição de quadros do artista, sendo 42 a óleo e 6 retratos a carvão, que mereceu grande afluência de chineses e portugueses. Neles figuravam os mais característicos aspectos da cidade e do seu quotidiano, o retrato do Governador, do Bispo, de “meu amigo José Jorge” e de outras pessoas.



Figura 4. Vestíbulo da casa de José Vicente Jorge, com a sua coleção de arte chinesa. Óleo sobre tela. Imagem disponível em: <<https://nenotavaicontra.wordpress.com/tag/fausto-sampaio/>>.

José Vicente Jorge possuía uma importante coleção de arte chinesa. Foi em sua casa que Fausto Sampaio pintou quadros, reproduzindo mobiliários, faianças, bordados, porcelanas, bronzes, trabalhos de talha dourada e aspectos das salas daquela residência-museu.

Já a historiadora Ana Maria Amaro nos fala sobre o interesse surgido em Fausto Sampaio pelo colecionismo orientalista, influenciado pelo convívio com Jorge:

Não surpreendente, pois, que o pintor, se foi aos *tim-tins*, não se deixasse vencer pelo seu exotismo. A casa de José Vicente Jorge era muito mais rica do que todas essas lojas de Macau e, quem visse as suas colecções, certamente não poderia sentir-se fascinado com a pobreza relativa dos antiquários

locais. O gosto pelas colecções estava, então, em moda, e muitos foram os macaenses que juntaram peças de arte chinesa. Porém nenhum o fez com tamanha paixão como José Vicente Jorge que, aliás, já em Pequim adquirira boas peças, quando ali exercera funções oficiais de intérprete (SAMPAIO; AMARO, 1992, p. 96 e 97).

Jorge oferece a seu dedicado amigo artista “as melhores peças chinesas, posteriormente trazidas pelo pintor de retorno à sua terra natal como lembrança da sua estadia em Macau”:

Não é possível, hoje, precisar-se com rigor se foram todas, ou quais foram, realmente, essas peças, porquanto é muito possível que, à semelhança do seu discípulo Fernando Lara Reis, que lhe ofereceu um lindo caquemono assinado por um bom pintor, outros discípulos e outros amigos lhe tenham oferecido algumas dessas peças que trouxe como memórias (SAMPAIO; AMARO, 1992, p. 97).

Observando as demais memórias que o pintor levou consigo de sua estadia, traduzidas em obras de arte chinesa que lhe foram doadas por Jorge, chamou a atenção de Amaro a predominância de “peças pertencentes a antigos letrados ou a pessoas abastadas: vestuários e adereços e também porta-pincéis e outros objectos, que só pessoas ricas e cultas poderiam ter possuído” (SAMPAIO; AMARO, 1992, p. 100).

A historiadora portuguesa nos revela as possíveis razões que teriam feito com que Jorge realizasse tal ato de doação ao pintor. Em sua concepção, a relação se estabeleceria equiparando o pintor – José Sampaio – a um verdadeiro erudito, uma vez que, na China, a pintura possui um estatuto de nobreza. De fato, Jorge abre seu capítulo sobre a pintura com a seguinte sentença: “Dos diversos ramos de arte chinesa, a pintura é talvez o mais importante” (JORGE, 1995, p. 111). Dentre as artes decorativas, é a pintura que se tornou uma das formas de expressão artística com maior relevo e reconhecimento na China, explica o sinólogo-coleccionador. A tradicional pintura chinesa revela-se com uma componente poética que exalta o estado de alma do artista em que o fascínio pela natureza fez desenvolver o estilo da pintura de paisagens:

Não é de estranhar, pois, que José Vicente Jorge, conhecendo-o de tão perto e talvez partilhando algo da mentalidade oriental que caracteriza os macaenses, lhe tenha oferecido essas peças, em atenção à sua condição de artista e comparando o pintor aos letrados chineses, dos quais a pintura era um dos indispensáveis atributos. Votos de promoção e de êxito deve ter querido José Vicente Jorge traduzir com esses objectos, que acompanhou com um lindo álbum reproduzindo interiores da sua casa de Macau, álbum este encadernado com insígnias mandarinais bordadas sobre seda (JORGE, 1995, p. 111).

Américo Jorge, filho de José Vicente Jorge, advogado e amigo de Fausto Sampaio, relata ainda que “a ida de Fausto Sampaio à China foi como que uma embaixada artística que Portugal, esse Portugal novo no seu movimento ascensional de renovação, enviou ao velho Império do Meio. E não podia ter sido mais bem escolhido o embaixador” (SAMPAIO; AMARO, 1992, p. 27).

De fato, mesmo que não tenham tido nenhuma repercussão direta na formação de uma cultura artística em seu país de origem, as obras de Sampaio constituem um conjunto excepcional não apenas do ponto de vista de uma iconografia de Macau, como também da China colonial sob domínio português.

“Fausto Sampaio, o pintor do ultramar português”

Um assunto especial tratado por Hal Foster em sua obra *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, é “a coordenação dos eixos diacrônico (ou histórico) e sincrônico (ou social) na arte e na teoria”. Segundo o crítico estadunidense, o modernismo formal estaria ligado ao eixo diacrônico (histórico ou vertical), enquanto o modernismo vanguardista estaria por sua vez relacionado ao eixo sincrônico (social ou horizontal). A característica marcante do primeiro seria justamente a capacidade de “quebrar com o passado”, enquanto o segundo se caracterizaria pela predominância de modelos cujos códigos de representação dariam prolongamento aos anteriores.

A fim de situar seu pensamento estético sobre as manifestações contemporâneas, o autor emprega o vocábulo científico “paralaxe” (que define o deslocamento aparente de um objeto quando se muda o ponto de observação). Foster interroga-nos de que maneira “nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente” e como “essas posições são definidas por meio de tais elaborações”. É acreditando no poder da obra de arte de criar sentidos (dentre eles o artístico) e no estabelecimento de elos entre civilizações diversas onde podemos ancorar o olhar sobre objetos de coleção, permitindo-nos unir distâncias e recuperar afinidades e realçar interculturalidades.

No presente estudo, sobressai para nós a oportunidade de questionar como o repertório integrante da cultura visual nas colônias ultramarinas lusas e as identidades nacionais se inserem em uma política mais ampla (internacional). Antônio Cândido afirma que “se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual poderíamos talvez dizer que toda ela rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CÂNDIDO, 1997). Essa dialética nos interessa, uma vez que a primeira metade do século XX em Portugal, sobretudo desde o Modernismo, se volta para a reflexão sobre a legitimidade e a pertinência de uma arte com características nacionalistas. Tal necessidade de identidade nacional e de autoafirmação se expressa também com a decisão de fomentar a representação do império português ultramarino nas telas de Fausto Sampaio.

Foi nesse mesmo momento histórico de discussões sobre o nacionalismo, conduzidas com o movimento modernista, que o interesse de pesquisadores e colecionadores de arte pelas obras coloniais se manifestou de forma marcante, influenciando a formação de grandes coleções.

Fausto Sampaio, paisagista e retratista, nasceu em Anadia em 1893. Aos 22 meses, devido a uma insolação, perdeu a audição. Surdo-mudo, recebeu sua educação no Instituto de Surdos-Mu-

dos Araújo Porto até aos 14 anos e outros cinco anos na Casa Pia, onde já havia ensino especial para surdos. Neste instituto, foi iniciado no desenho e na pintura, revelando precocemente grande aptidão artística.

Em 1926 partiu para Paris a fim estudar na Académie Julien, em seguida na Académie Renard (onde foi discípulo de Jules Renard) e, mais tarde, na Académie La Grande Chaumière, tendo suas pinturas aceitas nos salões de 1928 e 1929. Após sua passagem por essas escolas livres de Paris, retornando a Lisboa em 1929, participa numa exposição individual no Salão Bobone, onde todas as suas obras expostas são vendidas, nas quais a influência do impressionismo francês é visível, observando-se a predominância das atmosferas luminosas e a utilização densa de pigmentos. Certamente, a transição de uma educação mais formal (Academia Julien) para um ambiente mais modernista (La Grande Chaumière) não o deixaram indiferente; seu estilo é classificado pelos críticos como naturalista, na transição para o Modernismo.

Sua obra demonstra admiração pelo Oriente, levando-o também a aderir ao estilo de pintura orientalista da época ao qual foi coetâneo. Segundo Teresa Pereira:

[...] durante as décadas de vinte e trinta, desenvolverá uma pintura de contornos tardo-naturalistas, que se divide entre a paisagem, o retrato, a natureza-morta ou a representação de costumes, marcada pela exploração de valores atmosféricos, através de um cromatismo precioso, corporalizado numa pincelada matérica (PEREIRA, 2011, p. 216).

As paisagens de Fausto Sampaio são resultado de suas deambulações pela África e pelo Oriente, de Macassar a Goa, Diu, Damão ou Timor, tendo vivido em Macau e em São Tomé. Em 1934, Fausto Sampaio parte com destino a S. Tomé, estabelecendo assim seu primeiro contato com as colônias ultramarinas. Lá, ele permanece durante alguns meses e realiza obras que resultarão em sua primeira exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1935. Comentários da época afirmam que “deste primeiro contato resultam obras, nas quais se destaca o cuidado aplicado na figuração da exuberância natural dos trópicos, e das gentes, fixadas num olhar que contempla o pitoresco e o exotismo dos costumes” (PEREIRA, 2011, p. 216).

Um ano mais tarde, parte para Macau a convite de seu irmão, Carlos Sampaio, destacado como Chefe dos Serviços de Administração Civil para Macau. Durante seu ano de estadia nesta colônia portuguesa na China, Fausto Sampaio pintou panoramas da cidade, retratando a população macaense em suas paisagens.

Em 1937, o pintor viaja a algumas ilhas da Indonésia e a Timor, onde registra hábitos etnográficos do Oriente português. Sua excursão terminaria com as pinturas de Macau. Neste mesmo ano, a convite de seu irmão Carlos Sampaio – que assumiria o cargo de Chefe dos Serviços da Administração Civil de Macau em 1937 –, o artista viajará para esse território, aí permanecendo cerca de um ano, onde pintou verdadeiros testemunhos de memória patrimonial, pois, nas palavras de Artur Portela, o artista lá “descobriu maravilhas de cor, de pitoresco e de exotismo

que, embora ligadas ao nome português, só eram conhecidas através de péssimas fotografias” (PORTELA, 1939).

Em 1942, Sampaio expõe na Sociedade Nacional de Belas Artes. Este evento tornaria o artista reconhecido como “o pintor do ultramar português”, título conferido por Ressano Garcia ao conjunto de conferências a respeito da exposição.

Discursos que sustentaram uma imagética do colecionismo colonial no Oriente português

Em seu prólogo, José Vicente Jorge explica os motivos que o levaram a redigir sua obra *Notas sobre a arte chinesa*: o autor se considera imbuído do dever de “facultar a compreensão do belo” (JORGE, 1995, p. 28). Tarefa essa, a seu ver, “de todo aquele que cuida dos assuntos de arte”. Jorge alertava sobre a persistência da dificuldade lusitana em entender e interessar-se, de modo amplo, pela produção artística colonial: “a causa do desinteresse é geralmente a falta do conhecimento” (JORGE, 1995, p. 28). Segundo o colecionador, passara-se o tempo em que os lusitanos fizeram de Macau “um centro de exportação das belezas da China”, movidos pela expansão comercial ou pela apreciação do novo e do exótico, das identificações curiosas e singulares. J. V. Jorge afirma que tal procedimento teria marcado uma época, e que, se tal interesse fora reduzido em Portugal, ocorrera de maneira diferente nas demais nações europeias, onde as artes locais, em suas diversas manifestações, sofreram influências do contato com o Oriente:

O Oriente, como é sabido, foi sempre uma fonte de inspiração inesgotável e a Europa, por vezes, quando cansada de motivos demasiadamente explorados, encontra nestas regiões distantes uma razão de ser diferente e estranha e recebe sofregamente o que de exótico e belo lhe emprestam as artes primitivas. Assim vamos encontrar, em muitas épocas e em muitas escolas, a bem acentuada influência das artes orientais, na música, na pintura, na escultura, na dança, no teatro, na cerâmica, etc., etc. (JORGE, 1995, p. 28).

O desinteresse português pela arte da geografia do “Extremo Oriente” é ainda recordado por Ana Paula Laborinho na introdução da obra *Macau na escrita, escritas de Macau* (2010):

Este desinteresse nacional pelo Orientalismo português é tanto mais estranho quanto os Descobrimentos e, em particular, a geografia do que convencionámos chamar “Extremo Oriente” têm alimentado o imaginário português ao longo dos séculos, com repercussões até aos nossos dias. Julgamos que a ausência de uma perspectiva pós-colonial – ou a sua lenta introdução no espaço crítico português – resulta do tardio fechamento do ciclo colonial, que só se impôs a partir de 1974 [...]. Apesar de o processo de transferência da soberania sobre Macau (1987-1999) ter decorrido sob o escopo do regime democrático, é preciso ainda assim reconhecer que o ciclo colonial português – do ponto de vista material e simbólico – apenas se encerrou a 19 de dezembro de 1999 (LABORINHO; PINTO, 2010, p. 11).

Vítor Serrão (2014, p. 23-47), no entanto, explica-nos que, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, as moradas lusitanas apresentavam certas preferências no recheio das suas casas, conciliando objetos europeus, de procedência italiana e flamenga, com peças provenientes da Índia, China e Japão, acabando por se constituir um gosto pelo hibridismo e pelo exótico, tão evidente nas coleções lusas.

Jorge acredita ser a França o país que, pelas suas tendências inovadoras, mais se presta “a receber a influência das artes distantes e que maior número de motivos orientais” explorou. De fato, se parte de moderna inspiração artística deste país provém do Extremo Oriente, o mesmo não teria acontecido a Portugal. O território francês teria se influenciado largamente do Japão, essencialmente por meio da influência exercida por este sobre o Impressionismo.

A arte nipônica marcou presença decisiva na estética francesa durante o século XIX. Permutas de influências culturais ao longo da história criaram naquela região identificações com o novo. Com esse poderoso fluxo de influências orientais, a partir da década de 1860, as xilogravuras e pinturas de gênero Ukiyo-e (浮世絵³) tornaram-se uma fonte de inspiração para o Impressionismo na França e, em seguida, no resto do Ocidente. Há de se recordar das imagens tão largamente divulgadas de Van Gogh, como exemplo dentre tantos outros seguidores desta linha.

Pintores foram especialmente influenciados pela falta de perspectiva e de sombra, o que se traduz em áreas chapadas de cores intensas, puras, a liberdade de composição em colocar o tema principal fora do centro geométrico do quadro, a imagem produzida numa perspectiva *plongée*, cujo ângulo apresenta uma impressão de sobrevoos do olhar que mergulha na cena retratada.

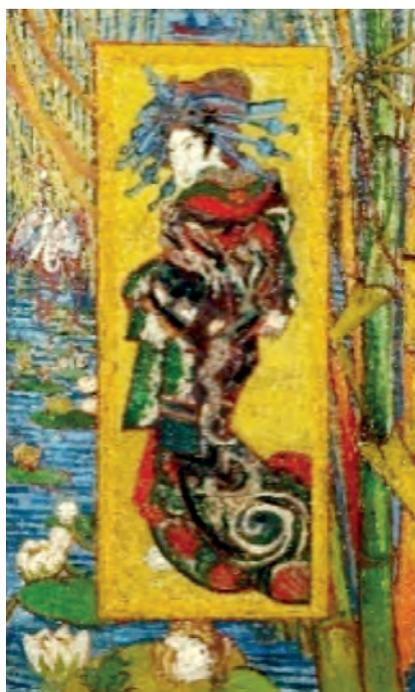


Figura 7. Van Gogh, Vincent. *La Courtisane* (d'après Eisen). 1887, óleo sobre tela, 105,5cm × 60,5cm, Van Gogh Museum.

³ “Retratos do mundo flutuante”, em sentido literal.

O desenvolvimento das relações França-Japão no século XIX coincidiu com a abertura do Japão para o mundo Ocidental, após dois séculos de isolamento sob o sistema “Sakoku” e a política expansionista francesa na Ásia. Os dois países se tornaram parceiros, não apenas no plano militar, econômico e jurídico, mas também no campo artístico a partir da segunda metade do século XIX.

O renomado crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa assim escreve sobre o tema num ensaio publicado no *Jornal do Brasil* (6 abr. 1957), intitulado “Japão e arte ocidental”:

O impressionismo deve grande parte de seu movimento, de suas intervenções, à revelação que foi a estampa japonesa para Manet e êmulos. [...] Enquanto o Japão político e econômico pretende bater o Ocidente pelos próprios meios que este lhe forneceu, a vanguarda dos artistas europeus, da França à Alemanha, se entrega desarmada, às seduções de sua arte (PEDROSA; ARANTES, 2000, p. 291).

É fazendo uma comparação com tal abertura francesa e a atitude protagonista deste país no que diz respeito ao entendimento e à produção de conhecimento acerca do Extremo Oriente que José Vicente Jorge critica a posição colonial de Portugal:

Portugal, que foi o primeiro país que conheceu o Oriente distante, tem preferido receber, por vezes, influências indiretas, porque os nossos artistas têm manifestado desinteresse absoluto por tudo, ou quase tudo, o que não esteja adentro do pequeno limite do nosso território continental, ou dos centros artísticos europeus dominadores por excelência. (JORGE, 1995, p. 29).

Considerando que o colecionismo orientalista não se define apenas como mera acumulação de objetos artísticos, mas que se encontra enraizado na história, no pensamento e na cultura europeia, procuramos perceber em que medida são delineadas, no contexto lusitano, um conjunto de percepções (reais ou imaginárias), as quais, abrangendo o território colonial asiático, assumiriam posturas ideológicas. Como escreve Rafael Petrucci: “O que se deve procurar, antes de mais, quando se aborda o assunto de uma obra de arte, aparentemente singular, é, precisamente, o complexo conjunto de ideias e de sentimentos sobre os quais ela foi construída” (SAMPAIO; AMARO, 1992, p. 5).

O prólogo de Jorge nos conduz a seus questionamentos teóricos, e põe em relevo a situação incomum do império português, no tocante ao limitado trabalho de colecionismo artístico. Em suas palavras: “Sendo limitado o campo de ação, nem assim foi conservado, como convinha, o sentimento nacional da arte.”

Contextualização cronológica da obra de José Vicente Jorge: o interesse pelos assuntos coloniais introduzido pelo Estado Novo português

Semelhantemente a outras personagens de destaque no nicho intelectual de Macau na virada do século XIX para o século XX, J. V. Jorge estudou sempre na China. Seu percurso nos interessa pelo nível de conhecimento atingido em história chinesa, nas suas diversas expressões, dada a época

em que viveu. J. V. Jorge deixa testemunho de sua constante atenção e fascínio pela arte deste território, seus jades, suas cerâmicas pintadas, seus bronzes e seus artefatos cerimoniais ao elaborar um autêntico catálogo sobre a arte do País do Meio: suas *Notas sobre a arte chinesa*, publicado em 1940.

É importante conhecer mais a respeito do pano de fundo que se presta aos assuntos coloniais que se articulam à estruturação de uma cultura visual, a qual deveria conservar “o sentimento nacional da arte”, como enunciado por Jorge. *Notas sobre a cultura chinesa* se inscreve cronologicamente na promoção das manifestações e produções artísticas coloniais da Exposição do Mundo Português de 1940, durante o regime político do Estado Novo, que vigorou em Portugal durante 41 anos sem interrupção, desde a aprovação da Constituição de 1933 até ao seu derrube pela revolução de 25 de abril de 1974. Nas palavras do autor:

Uma das obras interessantes do Estado Novo tem sido promover as manifestações artísticas e literárias de assuntos coloniais. Lembrando-me de que Macau é uma colónia portuguesa, há cerca de 400 anos, e de que não tem características próprias, mas sim aquelas que lhe vêm da civilização chinesa, julgo-me na obrigação de concorrer com os meus modestos conhecimentos das artes chinesas para despertar o interesse adormecido (JORGE, 1995, p. 29).

De fato, enquadrada pela legislação, a propaganda colonial do Estado Novo conheceu diversas facetas: desde a promoção de exposições, textos e emissões de rádio e televisão à participação em conferências coloniais em várias capitais europeias. Temos, como marcos fundamentais, a Primeira Exposição Colonial do Porto em 1934 e a Exposição do Mundo Português em 1940.

Na década de 1940, as primeiras linhas do movimento surrealista originaram-se na capital francesa. Em solo português, este movimento encontrava-se ancorado essencialmente em Lisboa, desenvolvendo-se dentro da conjuntura social marcada pelo regime autoritário, centralista e conservador de Salazar, como reação a ele.

Torna-se evidente, no campo das artes plásticas, no ano de 1940, com a exposição de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden na Casa Repe, que afirma uma posição contrária à Exposição do Mundo Português. Em 1947, foi criado o Grupo Surrealista de Lisboa, que, no ano seguinte, expressará sua oposição ao regime político vigente ao participar da III Exposição Geral de Artes Plásticas, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Para se ter uma ideia de como alguns dos principais artistas e intelectuais do Velho Mundo já vinham ressentindo, antes mesmo, as transformações informadas acima, observemos os acontecimentos ocorridos na Europa, a partir das informações trazidas por Hal Foster: o crítico de arte estadunidense reporta-nos a 1931, ano em que “teve lugar em Paris uma monumental exposição sobre as colônias francesas, à qual os surrealistas (representados por Louis Aragon,⁴

⁴ Louis Aragon publica um poema nesta ocasião intitulado “Chove sobre a Exposição Colonial” (« Il pleut sur l'Exposition coloniale »). Mais informações acerca do tema em Bancel (2001).

Paul Éluard e Yves Tanguy) responderam com uma pequena mostra anti-imperialista intitulada ‘A verdade sobre as colônias’⁵ (FOSTER, 2014, p. 195). De acordo com o crítico, esses artistas não só apreciavam a arte tribal por seus valores formais e expressivos, tal como os cubistas e os expressionistas antes deles o fizeram, mas “também levavam em conta suas ramificações políticas no presente” (FOSTER, 2014, p. 195).

A exposição organizada pelos artistas integrantes do movimento surrealista procurava expressar a indignação dos seus participantes diante da Exposição Colonial Internacional de Paris (*L'Exposition Internationale*), promovida notoriamente por Henri Brunet, líder do “partido colonial”, o qual objetivava propagar os “benefícios” da colonização para a economia francesa. Tal exposição pretende “refletir a potência colonial da França, sua missão civilizadora nas colônias e a utilidade econômica destas a serviço das indústrias metropolitanas” (REYNAULD, 1931).

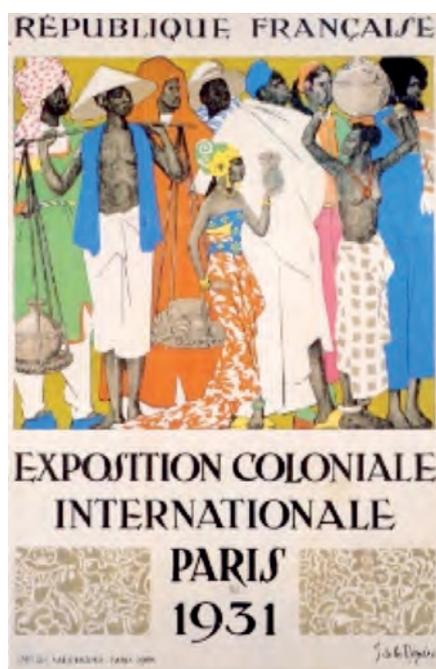


Figura 8. Cartaz da Exposição Colonial Internacional de Paris. Pintura de Jean Bouchaud, encomendada pelo Marechal Hubert Lyautey. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_coloniale_internationale_\(1931\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_coloniale_internationale_(1931))>. Acesso em: 6 mar. 2016.

De fato, o movimento surrealista assumiu uma posição contra o colonialismo, expressa em vários momentos, nomeadamente numa carta aberta ao embaixador do Japão, Paul Claudel, na qual os integrantes do movimento expressam a vontade de que “a revolução, as guerras, as insurreições aniquilem esta civilização ocidental”, no apoio ao líder de uma revolta em Marrocos, Abd-el-Krim.⁶

⁵ Foster refere-se à “L'Exposition coloniale internationale”.

⁶ Outra ocasião, o famoso mapa surrealista de 1929, publicado em *Variétés*, onde se distingue a Oceania ao centro, confere à Europa uma posição menor em contraste com o destaque dado ao México ou à costa oeste dos Estados Unidos. Tal reajuste geográfico visa comunicar uma eleição estética e espiritual de outros espaços culturais, incorporando, ao mesmo tempo, um senso político através da ênfase dada aos povos colonizados.

Se realizamos uma ancoragem temporal, é devido à necessidade de criar intertextos capazes de sustentar os discursos teóricos e visuais que se foram materializando no campo do colecionismo português ultramarino. Portanto, observando o discurso político coadjuvante internacional, atentamos para as modalidades de pensamento implicadas numa imagética em que se cruzam construções ideológicas, identitárias, críticas – motivadas por imperativos históricos e políticos, difundidas pela propaganda colonial do Estado Novo.

Observa-se que, em Portugal, a articulação direta entre nacionalismo, imperialismo e cultura participa de uma ação messiânica e civilizatória, repetida desde a década de 1930 no discurso da metrópole, de difusão de modelos culturais europeus. Conforme a passagem de um artigo na revista *O Mundo Português*:

[...] sendo o Imperialismo mais uma dilatação de cultura (língua, costumes, religião, tradições, etc.) que uma dilatação territorial, feita arbitrariamente pela fortuna das armas, o nacionalismo português – que foi o Primeiro! – Terá de ser, racionalmente, a presença dessa cultura que tornou possível a nossa aventura cristã e civilizadora, pelas águas [...]” (ANSELMO, 1935, p. 57).

A centralização e fortalecimento da ideologia do Estado Novo foram igualmente acompanhados por um patrocínio dos estudos de etnologia. Sob o pretexto de conhecer e estudar as populações integrantes do império colonial, essas pesquisas etnográficas preenchiam finalidades diversas, que procuravam legitimar a presença portuguesa no além-mar (MOUTINHO, 1980, p. 415).

O promotor do Estado Novo, Oliveira Salazar, sintetiza os patamares de ação que integram o tecido de uma identidade nacional, numa política de “elevação do espírito da gente portuguesa no conhecimento do que é de valia, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações” (SALAZAR, 1961, p. 261).

Segundo João Ameal, esta construção ideológica incorpora três dimensões: a dimensão geográfica (através da ampliação dos territórios), a dimensão heroica (pela atribuição de uma certa predestinação do povo português para evangelizar e civilizar) e a dimensão material (pelas edificações urbanas em territórios coloniais) (AMEAL, 1934, p. 97-101).

Diante dos desafios de uma história da arte global e pós-colonial, que muitas vezes se debruça mais em confrontos teóricos, frequentemente nos esquecemos das próprias obras que circularam por diferentes culturas, levaram artistas e linguagens a diversas geografias, foram recepcionadas de maneiras particulares e, nos seus percursos, tornaram-se por vezes mais globais do que muitos discursos em prol de uma história da arte global.

Observando os modos como este relacionamento se inscreve numa *colonialidade visual* amplamente difundida a partir do início da década de 1930, objetivamos explicar as ligações

entre o discurso artístico e as dinâmicas históricas e culturais que marcaram as relações entre Portugal e Macau. Consideramos, ainda, que a história da arte macaense deve ser também uma história social da China, ou dito de forma mais exata, uma história social da arte (e da cultura) luso-chinesa.

Para um historiador como T. J. Clark, a história social da arte é uma disciplina capaz de mobilizar uma série de questionamentos de modo concentrado. Para tanto, em primeiro lugar devemos ser capazes de reunir fatos (levantar dados gerais acerca da situação econômica, da condição social dos agentes, da estrutura de produção hegemônica dos agentes e da sociedade em geral etc.); em segundo lugar, saber fazer perguntas. Clark propõe que utilizemos, para esse fim, a relação entre obra – cristalização do particular – e ideologia, entendida como um frágil conjunto de crenças, imagens, valores e técnicas de representação pelas quais as classes sociais em conflito tentam naturalizar suas histórias particulares. Assim, o trabalho que une materiais oriundos da formalização artística (como o colecionismo) ou da formalização teórica a partir deles (a ação crítica) e pressupostos ideológicos seria um modo de testar os fundamentos sempre frágeis da ideologia (sentido que damos à experiência do vivido).

Considerando que a grande maioria dos museus nacionais, no plano internacional, se estabeleceram a partir do século XIX, debruçarmo-nos sobre esse período em diante, garante estudos que lancem luz sobre a permeabilidade das coleções de arte públicas e privadas, suas constituições, circulações e transformações.

Referências

- ALEMBERT, Francisco. Para uma história (social) da arte brasileira. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc São Paulo/WMF Martins Fontes, 2015.
- AMARO, Ana Maria. *Aquarelas de Macau – 1960-1970: cenas de rua e histórias de vida*. Macau: Comissão Territorial de Macau para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- AMEAL, João. Mostuário do Império (a propósito da Exposição Colonial do Porto), *O Mundo Português*, ano I, n. 3, 1934.
- ANSELMO, Manuel. A ideia portuguesa de império, *O Mundo Português*, ano II, v. II, 1935.
- BANCEL, Nicolas. Un événement oublié de la république coloniale: 1931! Tous à l'Expo..., *Le Monde Diplomatique*, jan. 2001.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc São Paulo/WMF Martins Fontes, 2015.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, Belo Horizonte: Itatiaia [u.a.] 1997.

- CLARK, Timothy James. *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. Yale University Press, 2006
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GOMES, Gonzaga. Curiosidades chinesas: o Museu do Senhor Vicente Jorge, *Renascimento*, n. 2, 1943.
- JORGE, José Vicente. *Notas sobre a arte chinesa*. [1940] Intr. Pedro barreiros. 2. ed. rev. e aum. il. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1995.
- LABORINHO, Ana Paula; PINTO, Marta Pacheco. *Macau na escrita, escritas de Macau*. Ribeirão: Húmus, 2010.
- MOUTINHO, Mário. A etnologia colonial portuguesa e o Estado Novo. In: *O fascismo em Portugal*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEREIRA, Teresa Isabel Matos. *Uma travessia da colonialidade: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola*. 2011. 586 p. Tese (Doutorado em Belas-Artes, especialidade de pintura). — Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa, 2011.
- PICCOLI, Valeria. O olhar estrangeiro e a representação do Brasil. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc São Paulo/WMF Martins Fontes, 2015.
- PORTELA, Arthur. *Fausto Sampaio: o pintor do Oriente expõe nas Belas Artes*. *Diário de Lisboa*, 4 dez. 1939.
- SALAZAR, Antônio de Oliveira. *Discursos e notas políticas*. Coimbra: Coimbra, 1961. v. 1.
- SAMPAIO, Maria José; AMARO, Ana Maria (Coords.). *Macau que Fausto Sampaio sentiu: o pintor Fausto Sampaio e a sua obra*. Lisboa: Missão de Macau em Lisboa, 1992.
- SERRÃO, Vitor. Mecenas e colecções em Portugal na Idade Moderna: dos Castro da Penha Verde aos Basto de Évora, e uma encomenda em Pernambuco. In NETO, Maria João; MALTA, Mari-ze (Eds.). *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014.
- TING, Caroline P. A arte da cópia ou O artista-copista. In: XEXEO, M. F. B.; BARACAL, A. B.; TING, Caroline P. *Três culturas e uma pintura: a morte de Germânico*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, p. 21-25, 18 maio 2016.

Minicurrículos

Caroline Pires Ting 丁小雨 é doutoranda em História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Estética e Literaturas Comparadas – Paris 7 – Cité-Sorbonne, com bolsa da Fon-

dation des États-Unis de Paris. Diplomada na National Academy of Fine Arts (NY, EUA), especializando-se na Ilya Repin Императорская Академия художеств (Academia Imperial de São Petersburgo, Rússia). André Bueno é professor adjunto do Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pós-doutor em História Antiga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História e Filosofia, com ênfase em Sinologia.