

TEATRO DO MUNDO | 11

**O Estranho e
o Estrangeiro no
Teatro**

**Strangeness and
the Stranger in
Drama**

Ficha Técnica

Título: O Estranho e o Estrangeiro no Teatro
Strangeness and the Stranger in Drama

Coleção: Teatro do Mundo

Volume: 11

ISBN: 978-989-95312-8-4

Depósito Legal: 412190/16

Edição organizada por Carla Carrondo, Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro

Comissão científica: Armando Nascimento Rosa (ESTC/IPL/CETUP), Cristina Marinho (FLUP/CETUP), Gonçalo Canto Moniz (dDARQ/CES/UC), João Mendes Ribeiro (dARQ, UC/CETUP), Jorge Croce Rivera (UÉvora), Nuno Pinto Ribeiro (FLUP7CETUP)

Capa | Foto: ©Hugo Marty, Bartabas et Sa Troupe Zingaro

On achève bien les anges - 2016

Projeto gráfico: Suellen Costa

1ª edição: julho de 2016

Tiragem: 100 exemplares

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, por qualquer processo mecânico, fotográfico, eletrónico, ou por meio de gravação, nem ser introduzido numa base de dados, difundido ou de qualquer forma copiado para uso público ou privado – além do uso legal com breve citação em artigos e críticas – sem prévia autorização dos autores.

<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>

A DICOTOMIA NACIONAL/ ESTRANGEIRO NA ARQUITETURA PORTUGUESA DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: O PAPEL DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS.

Eduardo Fernandes
Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT)
Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

Rui Pereira
Escola de Arquitectura da Universidade do Minho

1. Contexto

Em Portugal, a dicotomia nacional / estrangeiro ultrapassa claramente o campo da arquitetura, onde aliás surge como reflexo de uma preocupação generalizada que já vem do século XIX, mas que será ainda um tema central da cultura portuguesa ao longo de toda a primeira metade do século XX.¹

O território português viveu, ao longo de séculos de história, a circunstância de ser um país pequeno e periférico, mas marcado

¹ Sobre o nacionalismo romântico e a génese da campanha da 'casa portuguesa' ver: RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto, FAUP, 1994; COSTA, Alexandre Alves, 'A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa' em COSTA, A. A., *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995 e COSTA, Alexandre Alves, 'Bem diferente de Lino foi João Marcelino Queiroz', *J – A, publicação bimestral da Ordem dos Arquitectos*, nº 195, Mar./Abr. 2000, Lisboa.

pelo encontro de culturas de diversos povos.² Esta tradição secular de cruzamento de culturas adquire novos contornos no final do século XIX, face ao fenómeno crescente da emigração: os emigrantes portugueses (regressados depois de um período de estudo ou trabalho no estrangeiro) trazem consigo influências da cultura dos países onde viveram, o que entra em confronto com as emergentes preocupações de estabilização (ou idealização) de uma identidade nacional.

A emergência de ideias nacionalistas em Portugal pode ser relacionada com o romantismo e com uma crescente atenção à cultura popular³ e à história do país.⁴ Mas é sobretudo em 1890, com o 'Ultimatum' Inglês,⁵ que a já existente corrente nacionalista sofre um forte incremento, fazendo esquecer a reação ao romantismo protagonizada pela 'geração de 70'.⁶

Neste contexto de fim de século, a influência externa na Arquitetura Portuguesa é muito forte, porque os bolseiros de Paris introduzem modelos historicistas e ecléticos, assimilados numa

² Por via da história da ocupação do território ainda antes da formação da nacionalidade (Romanos, Suevos, Visigodos, Mouros), depois em consequência da expansão marítima (pelo contacto com civilizações avançadas e distantes, como as da Índia e da China), depois ainda devido a períodos de domínio estrangeiro, político (o reinado dos Filipes e as invasões francesas) ou comercial (os Ingleses e o comércio do vinho do Porto).

³ Patente nos três volumes do 'Romanceiro' (1843-51, Almeida Garret) e nas 'Lendas e Narrativas' (1851, Alexandre Herculano).

⁴ Patente nos quatro tomos da 'História de Portugal' (1846-53) e em 'Portugaliae Monumenta Historica' (1866), obras de Alexandre Herculano.

⁵ O 'Ultimatum' Inglês consistiu 'numa nota entregue ao ministro dos Negócios Estrangeiros português pelo embaixador da Inglaterra em Lisboa exigindo que Portugal ordenasse imediatamente a retirada de uma expedição militar que atacara alguns indígenas protegidos pelos Ingleses na África Oriental'. A cedência do governo português, apesar da convicção de que o 'território africano em que o confronto se dera pertencia a Portugal', levou a uma indignação geral, de ministros e população (que apedrejou as janelas da casa do ministro dos Negócios Estrangeiros), cuja consequência mais imediata foi a demissão do governo. Este conjunto de acontecimentos criou, a partir de 1890, em Portugal, um renascer do fervor nacionalista que se prolongaria no século XX. Ver RAMOS, Rui, 'O Ultimato de 1890' em MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1994 (6º volume), pág. 37-39.

⁶ Chamou-se 'de 70' à geração realista da literatura portuguesa: Antero de Quental, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins e Teófilo Braga. 'Romântico', 'realista', 'nacionalista', 'internacionalista' são, no entanto, classificações necessariamente simplistas: como refere Alves Costa, 'o nacionalismo de Herculano está mais próximo do internacionalismo de Antero ou Oliveira Martins de quem foi amigo, do que do internacionalismo de Teófilo que detestava.' Ver COSTA, Alexandre Alves, 'A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa' em COSTA, A. A., *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995 (pág. 63).

sólida formação ‘Beaux-Arts’. Mas a crítica à influência estrangeira faz-se sentir com crescente intensidade, no princípio do século, também por causa de outros emigrantes, que traziam no seu regresso à pátria imagens arquitetónicas assimiladas de forma bastante menos erudita e vontade de as aplicar nas casas que construía. João Sincero é um dos muitos que critica a degradação e descaracterização do gosto nacional, a má qualidade da arquitetura e a importação de modelos arquitetónicos do exterior, utilizados em detrimento dos valores de uma pretensa arquitetura nacional.⁷

Face às duas posições opostas que coexistem, no início do século, sobre a possibilidade de definição de uma ‘casa portuguesa’,⁸ o papel de Raul Lino acaba por ser determinante, como arquiteto, teórico (doutrinador e crítico) e homem ‘influyente no contexto social e político que determinou as arquiteturas da primeira metade deste século no País’.⁹

Raul Lino foi Membro da Comissão Municipal¹⁰ e Membro Fundador da Academia Nacional de Belas-Artes (1932), de que foi Vice-Presidente (1947) e Presidente (1967). Nos vários papéis de prestígio que desempenha, a sua ação destacou-se pela censura

⁷ ‘E’ assim que nós vemos ahi pela capital e arredores amostras, mais ou menos fiéis, da fortaleza medieval, do chateau e do simples castel francez, do cottage escossez, do chalet suizo, etc. (...) Outra circunstância ainda tem concorrido para desnaturar e desnacionalizar a nossa architectura moderna, - a demasiada permanência (...) dos nossos pensionistas em França, d’onde, naturalmente, veem fazer entre nós architectura franceza’. SINCERO, João, ‘Casa Portuguesa – Renovação na Architectura Nacional’, *Os Serões*, 1902, I série, vol. II (pág. 211).

⁸ A favor estiveram inicialmente Fialho de Almeida, Rafael de Bordalo Pinheiro, D. José Pessanha, Veiga Simões, Teixeira de Carvalho e Ribeiro Artur; contra a possibilidade de definir o tipo da ‘casa portuguesa’ estiveram, ‘aqueles que se fundamentaram menos no sentimentalismo poético do nacionalismo dominante, antes manifestando um exigente sentido científico de objectividade na investigação – os críticos Abel Botelho, Rocha Peixoto e depois Joaquim de Vasconcelos que (...) admitem a total impossibilidade de criar uma fórmula ou padrão para a ‘casa portuguesa’, já que o original desse modelo não era um tipo único de habitação, mas uma multiplicidade regional irredutível a uma unicidade tipológica ou gramatical.’ Ver RIBEIRO, Irene, *Raul Lino – Pensador Nacionalista da Architectura*, Porto, FAUP, 1994 (pág. 93-94).

⁹ Ver PORTAS, Nuno, ‘Raul Lino. Uma Interpretação Crítica da sua Obra de Architecto e Doutrinador’, em PORTAS, Nuno (Manuel Mendes, coord.), *Arquitetura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, Porto, FAUP, colecção Escritos: Nuno Portas III, 2005 (pág. 277).

¹⁰ Ver PIMENTEL, Diogo Lino, ‘Biografia’ em PIMENTEL, D. L. [et. al.], *Raul Lino, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

das ideias (expressas em projeto) que lhe eram contrárias¹¹ em defesa da sua própria doutrina (que informava as linguagens oficiais do regime), que os arquitetos da época são obrigados a praticar (com maior ou menor adesão) se querem ter encomendas públicas e se querem ver os seus projetos privados aprovados pelas autarquias.

Assim, os escritos de Raul Lino são sobretudo lembrados pela sua componente doutrinária, que visava ‘estabelecer o que considera serem as constantes essenciais da ‘casa portuguesa’, a partir de uma análise das características da arquitetura doméstica em Portugal, ao longo da história’.¹²

As ilustrações publicadas em *Casas portuguesas* são um bom exemplo: a sua influência está de tal modo presente na época que quando Cassiano Branco projeta as suas ‘casas regionais’ (que vão também constituir forte veículo de influência no imaginário de várias gerações) para o ‘Portugal dos Pequenitos’ (1940-62) é ao ‘receituário de Lino’ que vai procurar os seus modelos.¹³

Parece evidente que no discurso doutrinário de Lino existe um conjunto de equívocos. Em primeiro lugar, por procurar uma identidade da arquitetura portuguesa com base numa leitura do passado, apesar de admitir que ‘as casas de hoje não podem nem devem ser idênticas às de há cem anos’,¹⁴ em segundo, por procurar que essa identidade assente numa teoria unificadora, quando os seus próprios desenhos (ricos em variações regionais) sugerem a impossibilidade da existência de uma única ‘casa portuguesa’; em terceiro, por criticar os seus seguidores sem perceber (ou fingindo não reparar) que estes não faziam mais do que tentar seguir a sua doutrina (muitas vezes copiando os modelos que o próprio Lino criara); em quarto, pela incoerência de atacar as influências externas dos arquitetos modernos ao mesmo

¹¹ José Augusto França refere que Lino exerceu ‘severa censura contra projectos modernizantes submetidos à Comissão Municipal, de que fez longamente parte, desde 1935’. Ver FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand, 1974 (pág. 226).

¹² Ver RIBEIRO, Irene, *Raul Lino – Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto, FAUP, 1994 (pág. 98).

¹³ Ver BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 (pág. 54).

¹⁴ LINO, Raul, *Casas portuguesas – Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, Ed. Valentim de Carvalho, Lisboa, 1933 (pág. 73, ed. Livros Cotovia, 1992).

tempo que elogia a Arquitetura Alemã e Italiana da época¹⁵ (modelos fortíssimos e nada próximos da tradição portuguesa). A estes equívocos temos ainda de somar um quinto: procurar uma teoria da arquitetura nacional a partir de um conjunto de influências adquiridas no estrangeiro.¹⁶ A sua formação em Inglaterra e na Alemanha¹⁷ proporciona-lhe uma leitura distorcida da realidade portuguesa (uma visão desinformada e deslumbrada, típica do turista) quando com ela toma contacto, nos numerosos passeios pelo país (nomeadamente no Alentejo e na serra de Sintra) que realiza após o seu regresso a Portugal.

É esta vertente doutrinária das ideias de Raul Lino que vai fundamentar a ideologia dominante da arquitetura do Estado Novo, após o ‘equívoco recíproco’ em que Estado e os arquitetos da chamada ‘primeira geração moderna’ portuguesa se encontraram face ao significado da arquitetura moderna, ‘desconhecendo ou subestimando’ os fundamentos ‘civis ou sociais do Movimento Moderno’.¹⁸

Durante um curto período, António Ferro defendia a indispensabilidade de uma ‘política de espírito’ (que considerava ser tão necessária ‘ao progresso duma nação como o desenvolvimento das suas ciências, das suas obras públicas, da sua agricultura’). Em 1932, Ferro defendia para Portugal uma política

¹⁵ Raul Lino, citado por Irene Ribeiro (*Raul Lino – Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto, FAUP, 1994, pág. 192): ‘...devo dizer que o que tenho visto da arquitectura do III Reich é verdadeiramente uma manifestação cultural com todo o significado que se lhe possa atribuir, é a expressão plástica, perfeita, completa, que nasce de uma definição criadora e que reflecte o momento histórico a que serve de moldura.’ Encontramos um discurso semelhante sobre a arquitectura Italiana de Mussolini em ‘Ainda as casas portuguesas’ (*Panorama*, n.º 4, ano 1, 1941).

¹⁶ Raul Lino (1879-1974) nasce em Lisboa, filho de um negociante de materiais de construção; desde os dez anos estuda num colégio em Inglaterra, até aos 14, quando vai para uma Escola de Artes e Ofícios na Alemanha; aí, trabalha no ateliê do arquiteto Albrecht Haupt (quando este escrevia o segundo volume da sua tese sobre o Renascimento em Portugal) cujas ideias sobre a arquitetura portuguesa o marcaram profundamente. Regressa a Lisboa em 1897, com 18 anos de idade e inicia a sua atividade de projetista sem possuir qualquer diploma de arquiteto (este apenas lhe foi concedido em 1926).

¹⁷ Na sua formação é também importante uma viagem de um mês que realiza a Marrocos, em 1902, ‘país desconhecido que parecia recuado pelo menos três séculos no tempo’ esta viagem ‘exerceu seguramente uma influência se não directa no exercício da minha profissão, pelo menos (...) no desenvolvimento do meu espírito’. Raul Lino, citado em PIMENTEL, D. L. [et. al.], *Raul Lino, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970 (pág. 9-10).

¹⁸ FERNANDEZ, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP (pág. 25).

de ‘desenvolvimento premeditado, consciente, da Arte e da Literatura’, numa aproximação das ideias de vanguarda ao Estado Novo, que justificava com o exemplo de Mussolini que, com a criação da Academia Italiana, incentivou a ‘criação espiritual da Itália Nova’ dando uma ‘armadura intelectual e espiritual’ ao Fascismo (refere Pirandello, Ojetti, Bontempelli, Malaparte e Marinetti); mas, logo em 1935, viria a contrariar as interpretações vanguardistas que a sua proposta tinha sofrido.¹⁹

Foram estas hesitações e equívocos que permitiram a Duarte Pacheco criar condições para o aparecimento de um ‘efémero modernismo’,²⁰ aceitando e encorajando propostas com ‘inovação técnica, estruturas arrojadas, expressão estética identificada com a verdade dos materiais ou da função’;²¹ no entanto, as obras que daí resultaram eram, na maioria, ainda marcadas pela formação académica dos seus autores, de raiz ‘Beaux-Arts’, colhida diretamente em Paris ou transmitida através do ensino dos Mestres José Luís Monteiro (em Lisboa) e Marques da Silva (no Porto).

O carácter profundamente eclético é uma característica das gerações formadas na EBAP e na EBAL, antes de 1940, visível na aparente facilidade com que estes arquitetos mudam de linguagem. Este carácter eclético, ‘sem à priori moralistas sobre a qualidade do cliente, dos seus programas e dos seus gostos’,²² e a

¹⁹ ‘Pena que nesse artigo já velho não tivéssemos tido tempo nem espaço para definir claramente o que entendemos dentro de uma expressão naturalmente ambígua e vastíssima. (...) Política do Espírito, por exemplo, neste momento que atravessamos, não só em Portugal como no Mundo, é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazer o necessário para evitar certas pinturas viciosas do vício que prejudicam a beleza, a felicidade da beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem.’ Ver FERRO, António, ‘Política do Espírito’, *Diário de Notícias*, 21.11.1932 (pág. 1) e FERRO, António, ‘A Outra Política do Espírito’ (conferência na ‘Festa dos Prémios Literários’ realizada pela Secretariado da Propaganda Nacional), *Diário de Notícias*, 22.2.1935 (pág. 1).

²⁰ Ver capítulo ‘O Efémero Modernismo’ em PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 705-729).

²¹ FERNANDEZ, Sergio, *Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP (pág. 19).

²² Ver COSTA, Alexandre Alves, ‘João Queiroz’ em FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, FAUP / Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987 (pág. 48); Alves Costa refere o arquiteto João Queiroz (n. 1892) como exemplo desta atitude: ‘quando procurado por um cliente declarava-se capaz de projectar

falta de convicção na superioridade da proposta moderna face ao ‘cerco cultural’ do Estado Novo, que envolve ‘nomes prestigiados da arquitectura portuguesa num infeliz compromisso de linguagem que será expressiva marca dos ideais bafientos do regime’,²³ distingue claramente as gerações formadas antes e depois de 40.

A generalidade das obras surgidas a partir de 1925 (na primeira vaga do modernismo arquitetónico português) têm as origens do seu carácter vanguardista numa perceção intuitiva da liberdade proporcionada pelo uso de novos materiais de construção²⁴ face a novos programas (Cinemas, Garagens etc...) ou novas possibilidades de articulação de programas já conhecidos (Institutos, Liceus, etc...). Assim, se estas obras denotam uma ‘rutura na linguagem figurativa’ e ‘um novo gosto depurado’, isso não representa ‘um fundamento metodológico rigoroso da criação’,²⁵ mas apenas uma nova sensibilidade plástica. Esta é motivação suficiente para uma mudança de linguagem, que é maior ou menor em função da diferente forma como cada um dos diferentes protagonistas (que, embora pertencendo à mesma geração, têm formações e percursos bastante diversos) absorve os ecos das recentes evoluções da arquitectura europeia. Por isso, a tentação de generalizar o discurso sobre a improvável transição da linguagem moderna para os ditames do Estado Novo (mudança de

em manuelino, romano-bizantino, em português ou moderno’ e acrescentava ‘você vai mais bem servido é com o português’ (ibidem).

²³ Ver Henrique Carvalho, na sua nota biográfica sobre Arménio Losa, que aponta como um dos poucos que nesta época difícil, não ‘sucumbirá no cerco cultural’ (ver FAUP, *Desenho de Arquitectura, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Universidade do Porto, FAUP / Associação dos Arquitectos Portugueses, 1987, pág. 66).

²⁴ É exemplificativa deste entendimento deficitário do significado do movimento moderno a opinião que Cristino da Silva expressa já em 1971: para ele, a arquitectura moderna apareceu ‘apenas por isto: por causa dos materiais! É que, na história da Arte (...) a arquitectura aparece com características determinadas, a dada altura, porque aparecem materiais novos ou maneiras diferentes de construir. (...) as primeiras manifestações da arquitectura de betão armado foram exactamente as estruturas. (...). Uma vez que o material era muito caro, na altura, porque exigia cofragens dispendiosíssimas, ferros, etc., (...) começou a aparecer uma expressão completamente nova (...) começou a sentir-se a necessidade de simplificar, principalmente pela despesa, porque o betão armado era tão caro que absorvia os orçamentos todos e não ficava dinheiro nenhum para o resto.’ Ver ‘Entrevista’ em FERNANDES, José Manuel (coord.), *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (p. 163).

²⁵ PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 710).

linguagem a que a generalidade dos arquitetos da chamada ‘primeira geração’ do moderno português se submeteu, nos anos 40) leva a uma generalização que nem sempre será justa para todos os intervenientes: inflexão ou conversão, traição, recuo ou retrocesso, demissão, colaboração, identificação ou abandono,²⁶ são muitas as maneiras de ler e interpretar aquele que é, sem dúvida, um fenómeno peculiar, mas muito heterogéneo.

Para compreender o dilema que se põe aos arquitetos nesta época importa compreender a dimensão da máquina de propaganda que António Oliveira Salazar vai montar, progressivamente, a partir de 1928 (ano em que toma posse como Ministro das Finanças), num processo de crescente dimensão e influência que atinge visibilidade nacional logo após a sua ascensão a Primeiro-ministro, em 1932. Desde o primeiro momento, Salazar procura impor uma filosofia assente em lemas como ‘orgulhosamente sós’ e ‘pobre mas honrado’, reforçados pelos ‘valores da moral e dos bons costumes’ (‘Deus’, ‘Pátria’, ‘Autoridade’, ‘Família’ e ‘Trabalho’); vai depois desenvolver os mecanismos necessários para os impor a todos os sectores da sociedade: criando um completo isolamento em relação ao exterior, complementado por uma ideia (ficcional) da ‘realidade’ portuguesa, que começa a ser imposta a partir de 1933 pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) de António Ferro, a todos os níveis.²⁷

²⁶ Nuno Portas (idem, pág. 720) fala da ‘inflexão dos arquitectos modernistas’, para acrescentar: ‘mais propriamente, na minha hipótese, da sua *conversão*’; José Bandeirinha (*Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996, pág. 23) afirma que ‘Traição, recuo, retrocesso, reconversão, são palavras que têm vindo a caracterizar a mudança de rumo das linguagens arquitectónicas, que teve lugar no final dos anos trinta’; Alexandre Alves Costa (‘À Memória Presente de Mestre Ramos’ em COSTA, A. A., *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, Porto, FAUP, 1995’, pág. 104) salienta a ação pedagógica pessoal de Ramos ‘em anos de total demissão (...) dos seus companheiros da primeira geração moderna, demissão a que ele próprio não é alheio na sua actividade profissional’; Sergio Fernandez (*Percurso, Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, FAUP, pág. 28) refere que ‘o Estado chama os profissionais de maior prestígio e estes colaboram sem grandes problemas (...). O abandono da linguagem moderna corresponderá à identificação de alguns com os valores da ideologia dominante.’

²⁷ ‘começa pelo mais simples, na sala de aula, passa pela organização dos tempos livres, informa a assistência à família, a acção corporativa rural, piscatória ou industrial e o enquadramento miliciano da juventude’; a mensagem passava através de organismos tutelares ‘directa ou indirectamente subordinados ao Estado: sindicatos nacionais, casas do povo, casas dos pescadores, Mocidade Portuguesa (MP), Organização das Mães para a Educação Nacional, Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), etc’; tinha ainda

No campo da cultura, o SPN controlava a mais ‘respeitável’ (os ‘salões de pintura’, os prémios literários, as exposições coloniais e os pavilhões nas exposições internacionais, com a Grande Exposição do Mundo Português de 1940 como momento culminante deste ‘espectáculo político-cultural’) mas também a popular: ‘as ‘marchas populares’ e os ‘desfiles históricos’ de Leitão de Barros, as comédias filmatográficas despreocupadas e despreocupantes ou o ‘teatro para o povo’ do SPN’.²⁸

Esta narrativa, plena de personagens e valores pretensamente nacionais e tradicionais, chega ainda hoje até nós através do cinema e da arquitetura desta época, como duas faces diferentes de uma mesma ficção.

Na arquitetura, torna-se evidente que a política cultural nacionalista de António Ferro vai buscar raízes aos textos de Raul Lino sobre a arquitetura portuguesa do século XVII e XVIII; daqui resultam edifícios de habitação coletiva construídos em ambiente urbano, como os da praça do Areeiro²⁹ (Cristino da Silva, 1940), que apresentam uma intenção de ficcionar uma imagem de arquitetura nacional, criadora de modelos do novo prédio ‘à portuguesa’ (que é ‘igualzinho ao espanhol ou ao italiano’);³⁰ noutra escala (unifamiliar), e em contextos rurais ou suburbanos, serão os já referidos desenhos que Lino publica no livro ‘Casas Portuguesas’, em 1933, que constituirão o modelo da arquitetura doméstica.

No cinema, filmes como ‘Aldeia da Roupa Branca’ (Chianca de Garcia. 1938) ou ‘O Pátio das Cantigas’ (Francisco Ribeiro, 1942) mostram a intenção de ficcionar um uso do espaço português: se o primeiro nos dá um retrato do mundo rural português tipificado, pobre, mas (aparentemente) feliz, com um povo e uma arquitetura engalanados com as suas melhores roupagens (consideradas)

o seu impacto reforçado por ações pontuais de propaganda sectorial, como ‘boletins, paradas, confraternizações, excursões, missas, acampamentos, congressos, comícios, bodo aos pobres, etc’. Ver ROSAS, Fernando, ‘O Estado Novo nos anos 30’ em MATTOSO, José (Dir.), *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1994. (7º volume, pág. 292/293).

²⁸ Idem, pág. 293.

²⁹ Nuno Teotónio Pereira define esta obra como ‘modelo fundador da pretensamente nacional arquitectura do Estado Novo’. Ver PEREIRA, N. T., ‘Cristino, Mestre de uma geração rebelde’ em FERNANDES, José Manuel, *Luís Cristino da Silva [arquitecto]*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998 (pág. 139).

³⁰ PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 720).

características, o segundo transporta para um bairro (pretensamente) típico Lisboaeta esta vivência de aldeia, um quotidiano que se desenrola num espaço encerrado em si mesmo. Em todos estes filmes se apresenta um país pobre (e atrasado) e um povo feliz nessa pobreza, distraído com as suas tradições, as suas festas dos Santos Populares (que juntam o folclore e a religião), o seu fado e o seu futebol.³¹

Esta apresentação ficcional de um povo, da sua identidade e do modo como ele usa o seu espaço (apelando às virtudes da ruralidade e da tradição), tem uma mensagem subjacente (caricatural, no caso do cinema) de rejeição da modernidade nos seus múltiplos aspetos. A imagem assume grande importância nestes processos de comunicação: num país com 75% de analfabetos, cinema e arquitetura têm um papel fundamental na intenção de ensinar a ‘saber o que é ser português’.³²

Esta ligação entre arquitetura e cinema começa a tornar-se evidente logo em 1933 (o ano em que foi criado o SPN), quando estreia ‘A Canção de Lisboa’³³ (o filme que inventa um ‘estilo português’ para o cinema) com argumento e realização de um arquiteto: José Cottinelli Telmo, que vai ser, em 1940, ‘Arquitecto Chefe’ da já referida Grande Exposição do Mundo Português, ‘o grande ‘show’ do regime (...) o grande espectáculo da restauração cultural’,³⁴ onde foram chamados a participar todos os arquitetos da primeira vaga do modernismo português, que respondeu ‘ao que consta, com entusiasmo (em vez de submissão ou vergonha, como se chegou a fazer crer)’.³⁵

2. A Exposição do Mundo Português.

A realização da Exposição do Mundo Português (EMP) correspondeu ao momento mais enfático da narrativa nacionalista,

³¹ Menos visível, mas também presente no cinema da época: veja-se ‘O Leão da Estrela’, realizado por Arthur Duarte em 1947.

³² Ver BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 (pág. 67-68).

³³ ‘A Canção de Lisboa’ foi o primeiro filme sonoro realizado em Portugal e é um filme precursor para o cinema português dos anos 30 e 40.

³⁴ PORTAS, Nuno, ‘A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação’ em ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1970 (pág. 719).

³⁵ *Ibidem*.

formalizando arquitetonicamente o ideário mitificado da retórica do regime. De entre vários ‘mitos ideológicos fundadores’, que o poder fabrica e faz difundir como ‘verdades indiscutíveis’, importa fazer referência a três que serão transpostos e afirmados na EMP: o ‘mito da essência ontológica do regime’, o ‘mito imperial’ e o ‘mito da ruralidade’.³⁶ Estes mitos, enquanto pilares basilares do discurso oficial, encontram expressão ao nível das três principais áreas temáticas da Exposição: a ‘parte histórica’, a ‘secção colonial’ e a ‘secção da etnografia metropolitana’.³⁷ Ditadas segundo um guião concebido pelos ideólogos do regime, traduzirão a concretização formal e simbólica do discurso ideológico fundador e legitimador do Estado Novo.

Em primeiro lugar, segundo o *mito da essência ontológica do regime*, o Estado Novo ‘não seria mais um regime na história política portuguesa’ mas sim o ‘retomar do verdadeiro e genuíno curso da história pátria’, surgindo como a ‘institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica’.³⁸ Este discurso de *continuidade*,³⁹ construído através de uma revisão do passado que seleciona de forma criteriosa acontecimentos e épocas da história de Portugal, traduz-se concretamente ao nível da *secção histórica*, parte mais significativa da Exposição.⁴⁰ Esta área procede

³⁶ Fernando Rosas identifica outros mitos: ‘mito paligenético’, ‘mito da pobreza honrada’, ‘mito da essencialidade orgânica e corporativa da nação’ e ‘mito da essência católica da identidade nacional’; ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 323-6).

³⁷ ‘a exposição compreende três grandes capítulos, cujo conjunto constitui a essência do espírito que presidiu à sua organização, segundo as directrizes do Chefe do Governo’; Augusto de Castro em: CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

³⁸ ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 323).

³⁹ ‘Cette civilisation portugaise, dont l'exposition est censée réaliser la synthèse, repose sur l'idée de continuité historique (...) l'idée d'une corrélation étroite entre le temps de la fondation, celui de l'expansion et le temps présent, celui de l'*Estado Novo*’; LÉONARD, Yves, ‘Le Portugal et ses ‘sentinelles de Pierre’: L'Exposition du Monde Portugais en 1940’, *Vingtième Siècle - Revue d'histoire*, n.º 62 (1999), pág. 34.

⁴⁰ A EMP, enquanto ‘verdadeira cidade da História de Portugal’, seria a ‘síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal’; CASTRO, Augusto de, ‘Exposição Do Mundo Português, Declarações do Senhor Dr. Augusto De Castro, Comissário Geral da Exposição’, *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 2-3 (1939), pág. 6. Salazar refere-se à EMP como a ‘Grande Exposição Histórica do Mundo Português’ que apresentaria uma ‘síntese (...) da nossa acção na História do Mundo’;

exatamente a essa *leitura seletiva da história nacional*,⁴¹ representando os acontecimentos ou épocas que lhe são convenientes através das formas arquitetónicas que concretiza e omitindo as *fases de declínio*⁴² ou os ‘momentos de crise política (...) onde a identidade nacional manifestamente se questiona’.⁴³

Esta visão seletiva sobre a história portuguesa traduz-se nos vários pavilhões que integram a *secção histórica* da Exposição. Da autoria de Raúl Rodrigues de Lima, é apresentado o Pavilhão da Fundação, evocando o período da idade média e o reconhecimento de Portugal enquanto nação independente; o Pavilhão da Formação e Conquista, abordando o período de formação do Reino de Portugal e o seu povoamento; e o Pavilhão da Independência, fazendo referência aos momentos de defesa e afirmação da nação portuguesa.⁴⁴

Ao Pavilhão dos Descobrimentos, de Pardal Monteiro, é possível associar outros monumentos da Exposição, tais como a Nau Portugal⁴⁵ (Leitão de Barros e Martins Barata), o Padrão dos Descobrimentos⁴⁶ (Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida) ou a

SALAZAR, Oliveira, ‘Independência de Portugal (nota oficiosa da presidência do conselho)’, *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 1 (1939), pág. 5. Augusto de Castro, Comissário Geral da Exposição, refere: ‘Pela primeira vez se realiza uma grande Exposição de História’; CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.). Luís Cunha refere que a secção histórica ‘constituía o cerne do evento’ e que as restantes eram ‘periféricas - quer a nível ideológico quer físico’; CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 100).

⁴¹ ‘Les choix auxquels procèdent ces manifestations traduisent une lecture sélective de l’histoire nationale, dominée par un souci d’instrumentaliser celle-ci dans l’optique d’une résurrection nationale’; LÉONARD, Yves, ‘Le Portugal et ses ‘sentinelles de Pierre’: L’Exposition du Monde Portugais en 1940’, *Vingtième Siècle - Revue d’histoire*, n.º 62 (1999), pág. 29.

⁴² ‘rien, ou presque, sur ce qui rappellerait des phases de déclin’; *ibidem*.

⁴³ Luís Cunha refere ‘algumas dimensões silenciadas’, como o ‘período de domínio filipino’ que ‘constitui a este nível um bom exemplo’; CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 111).

⁴⁴ Refere-se a Batalha de Aljubarrota, a Restauração da Independência e as Linhas de Torres Vedras, entre outros episódios.

⁴⁵ Ancorada no rio Tejo, ‘revive a côr, a sugestão e a tradição dos grandes Galeões portugueses do Século XVII’; CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁴⁶ Evocando a ‘plêiade’ de ‘navegadores, guerreiros, santos, poetas e de todos aqueles que ergueram alto o nome de Portugal’; *idem*, p. n. n..

grande Esfera:⁴⁷ no seu conjunto procuram representar o período expansionista e o contributo português para o conhecimento dos mares.

O Pavilhão da Colonização, concebido por Carlos Ramos, retrata a ação de Portugal enquanto Estado Colonizador e, por último, os dois pavilhões que constituíram as ‘soluções’ a partir das quais se chegou à ‘forma’ da exposição:⁴⁸ o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, da autoria do próprio Cottinelli Telmo, representa a ação política, religiosa, militar e cultural dos portugueses na Europa e em diversas partes do globo;⁴⁹ e o Pavilhão de Honra e de Lisboa, de Luís Cristino da Silva, aborda elementos históricos da cidade de Lisboa.

De entre outras reconstituições, destacam-se a Casa de Santo António de Vasco Regaleira, que ‘não sendo a figuração exacta da pousada onde nasceu (...) é a evocação da casa medieval de Lisboa’,⁵⁰ e o Bairro Comercial e Industrial da ‘velha lisboa’, do mesmo autor.

Em segundo lugar, o *mito imperial* atende à ‘vocalização histórico-providencial de colonizar e evangelizar’ e à ‘ideia da nação pluricontinental e plurirracial, una, indivisível e inalienável’.⁵¹ Para este pensamento contribui, particularmente, a *secção colonial* da Exposição (Gonçalo de Mello Breyner, Vasco Palmeiro e António Lino) situada no Jardim Colonial. A sua localização ‘periférica em termos espaciais’ parece representar a ‘situação geográfica dos terrenos do Império’.⁵² Numa mostra dominada pelo ‘exotismo’,⁵³

⁴⁷ Fazendo referência às ‘derrotas das navegações portuguesas’ (obstáculos e desafios); idem, p. n. n..

⁴⁸ Dando o ‘mote e a rima com se escolheu iniciar o canto da história’; ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 (pág. 133).

⁴⁹ Com referência feita às Américas, à Oceânia, ao Japão, à China, à Índia, à Abissínia, ao Brasil, à Costa Mediterrânea de África, Marrocos, etc.

⁵⁰ CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁵¹ ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 324).

⁵² CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 104).

⁵³ ‘L’exotisme domine, quant à lui, la seconde section’; LÉONARD, Yves, ‘Le Portugal et ses ‘sentinelles de Pierre’: L’Exposition du Monde Portugais en 1940’, *Vingtème Siècle - Revue d’histoire*, nº 62 (1999), pág. 34.

reproduzem-se os ‘principais tipos da nossa vida ultramarina’.⁵⁴ Importa destacar os Pavilhões das Colónias, as Aldeias Indígenas,⁵⁵ uma Rua de Macau,⁵⁶ uma Rua da Índia⁵⁷ e, ainda, outros elementos como os Pavilhões de Construções e Documentações (‘no estilo de construção portuguesa de edificações missionárias a adoptar em África’), Caça e Turismo (‘o mais completo documentário exibido em Portugal’), Arte Indígena (‘galerias das melhores e mais representativas obras de arte africana oriental’), matérias primas (‘em vários ‘stands’ expõem-se as mais importantes matérias primas das nossas Colónias, com a colaboração de produtores e comerciantes’) e Monumentos (‘dois monumentos: à Obra Portuguesa de Colonização no Mundo e à Expansão de Portugal no Mundo’).⁵⁸ Também nesta temática se pode incluir o Pavilhão do Brasil, dado o seu passado como antiga colónia e a ‘conceção ‘culturalista’ que o caracteriza, ‘com as suas altas colunas relembrando troncos de palmeira estilizados e o teto em ‘rede’, deixando entrar a luz numa evocação fortíssima de tropicalismo’.⁵⁹

Em terceiro lugar, de acordo com o *mito da ruralidade* e, por inerência, o ‘mito da pobreza honrada’, Portugal caracterizava-se por uma ‘ruralidade tradicional’ e, devido a esse ‘destino rural’, seria um país ‘incontornavelmente pobre’.⁶⁰ Assim, o regime aposta na ‘transmissão de uma ideia de país agrícola’ e na ‘formulação de uma imagem de carácter nacional eminentemente associado à iconografia rural’.⁶¹ Esta ideia encontra o seu equivalente construído na *secção da etnografia metropolitana*. Tendo como principal responsável António Ferro e o SPN, é

⁵⁴ CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁵⁵ ‘Reconstituição de aglomerados populacionais, em cenários apropriados, de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé, Angola, Moçambique e Timor. Por meio de maquetas mostram-se os vários tipos de habitação indígena’; idem, p. n. n..

⁵⁶ ‘Reconstituição fiel de uma das mais típicas artérias da cidade’; idem, p. n. n..

⁵⁷ Composta pela ‘arquitectura hindú-portuguesa’; idem, p. n. n..

⁵⁸ Idem, p. n. n..

⁵⁹ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial*, 1ª Ed., Lisboa, Temas e Debates, 2011 (pág. 811).

⁶⁰ ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 324-5).

⁶¹ BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*, 2.ª edição, Porto, F.A.U.P., 1996 (pág. 29).

composta por um ‘centro regional’ e uma ‘secção da vida popular’.⁶²

No *centro regional* (Jorge Segurado com colaboração de Sales Viana e D. Tomás de Melo) é reconstituído um conjunto de aldeias portuguesas, pretensamente representativas das especificidades regionais do país,⁶³ com vista à ‘glorificação do mundo rural português’.⁶⁴ Nos seus ‘aspectos variados’, foram descritas como uma ‘visão típica do conjunto das terras portuguesas’.⁶⁵ No entanto, demonstraram-se uma tipificação construída e ‘idealizada’ com vista a representar a conceção ruralista que o regime tinha da ‘tradição’⁶⁶ e que pretendia inculcar na sociedade portuguesa.

Na *secção da vida popular* (Veloso Reis e João Simões) encontram-se os pavilhões de Ourivesaria, do Mar e da Terra, das Artes e Indústrias e de Doçaria e Panificação. De um modo geral, a ornamentação e os ambientes recriados aludem a temas do imaginário popular na sua vertente mais pitoresca: objetos, produtos, trabalhos e atividades profissionais (consideradas) características da vida campestre e piscatória, nas províncias do continente ou das ilhas.

A visita pela *secção histórica*, pela *secção colonial* e pela *secção da etnografia metropolitana* torna possível, em poucas horas e com grande facilidade, percorrer as diversas regiões de Portugal continental, os territórios exóticos do ultramar e, ainda, por um ‘processo de ‘achatamento’ da história’⁶⁷ que condensa diferentes temporalidades, revisitar o passado secular do país. A experiência

⁶² CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁶³ Encontravam-se representadas as seguintes regiões: Trás os Montes, Beira Alta e Beira Baixa; Minho, Douro e Beira Litoral; Alto e Baixo Alentejo; Extremadura e Ribatejo; Algarve; Açores, Madeira.

⁶⁴ BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*, 2.ª edição, Porto, F.A.U.P., 1996 (pág. 28).

⁶⁵ CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁶⁶ ‘pesou mais nessa recriação aquilo que esse ‘Portugal profundo’ deveria ser do que aquilo que essas aldeias eram na realidade’; ‘a tradição que se interpreta de uma forma idealizada e se valoriza justamente nessa medida’; CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 103).

⁶⁷ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial*, 1ª Ed., Lisboa, Temas e Debates, 2011 (pág. 807).

espácio-temporal do recinto permite ao visitante auferir uma viagem pelo tempo e pelo espaço, proporcionando a compreensão imediata de diversos domínios do globo. Assim, a Exposição apresenta-se ‘como uma espécie de microcosmos⁶⁸ da nação’ que, ao ser representativo do *Mundo Português*, ilustra ‘como o país *deveria* ser, ou seja, institui-se como instrumento pedagógico, ensinando uma disciplina e orientando uma prática’.⁶⁹

Como parte integrante de um projeto totalitário de doutrinação da sociedade e, por excelência, síntese ideológica da nação, a realização da EMP constituiu um contributo determinante para a cristalização de modelos e consolidação de um estilo (pretensamente) português. Através dos ‘valores de monumentalidade’, dos ‘atributos de carácter histórico nos elementos arquitectónicos usados’ e da ‘exaltação da ruralidade com o exemplo da reconstituição das aldeias portuguesas’, construiu-se ‘um certo conceito de linguagem para servir um certo conceito de nacionalismo’.⁷⁰ O evento foi apresentado por Cottinelli Telmo, numa entrevista ao jornal *O Século* (4 de Junho de 1939), intitulada ‘A Exposição Do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional’, como uma manifestação artística profundamente nacionalista: ‘a arquitectura da Exposição é o que é; portuguesa e de 1940!’. Entusiasticamente, refere que ‘vamos fazer uma Exposição Portuguesa’ e enfatiza a ideia de um estilo nacional: ‘tornemo-nos independentes das fórmulas arquitectónicas preconcebidas e tenhamos a coragem de sermos indiferentes a uma crítica internacional, que nunca compreenderia nem sentiria as razões sentimentais e estéticas da nossa orientação’.⁷¹ No dia de inauguração (23 de Junho de 1940), o *Diário de Lisboa* acabaria por publicar: ‘a matéria e o espírito, o pensamento, a ideia e a realização são obra exclusiva de

⁶⁸ ‘It has, of course, always been audacious cultural work for the world's fairs of the nineteenth and twentieth centuries to attempt to encompass the globe within a limited expanse of urban real state’; James D. Herbert, ‘The View of the Trocadéro: The Real Subject of the Exposition Internationale, Paris, 1937’, *Assemblage*, nº 26, 1995, 95.

⁶⁹ CUNHA, Luís, *A Nação nas malhas da sua identidade: o Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Braga, ICS-UM, 1994 (pág. 119).

⁷⁰ FERNANDEZ, Sérgio, *Percurso, arquitectura portuguesa 1930-1974*, 2ª edição, Porto, F.A.U.P., 1988 (pág. 29-30).

⁷¹ TELMO, Cottinelli em: ‘A Exposição do Mundo Português será uma afirmação de técnica nacional’, *Revista dos Centenários*, n.º 6 (1939), pág. 17.

portugueses (...). Nada fomos pedir emprestado ao estrangeiro, nem estilos, nem operários, nem artistas'.⁷²

Em 1940, depois de uma década de confronto com modelos e linguagens importadas, a EMP foi determinante para o triunfo de uma tendência nacionalista que implicava o 'regresso aos temas tradicionais, historicistas ou regionalistas'.⁷³ A mudança de paradigma das linguagens arquitetónicas prenuncia-se quando se testemunha que grande parte dos arquitetos responsáveis pela *primeira vaga moderna*, durante a década de 20 e 30, desempenhou um papel ativo na conceção da EMP, subordinando-se às linguagens estabelecidas pelo poder: Jorge Segurado, coautor da Casa da Moeda (1932-41) e autor do Liceu de Lisboa (1932), foi um dos responsáveis pelas Aldeias Portuguesas; Carlos Ramos, autor do Pavilhão de Rádio do Instituto de Oncologia (1927-33) e do Liceu de Coimbra (1930-36), foi responsável pelo Pavilhão da Colonização; Pardal Monteiro, autor do Instituto Superior Técnico (1927-36) e do Instituto Nacional de Estatística (1931-35), foi responsável pelo Pavilhão dos Descobrimentos; ou, por último, Cristino da Silva, autor de obras como o Capitólio (1925-31) e o Liceu de Beja (1930-34), foi responsável pelo Pavilhão de Honra e de Lisboa. Assim se destruiu 'grande parte do fulgor que, no princípio da década de 30, parecia prometer uma importante viragem'⁷⁴ e se afirmou a 'mudança de rumo das linguagens architectónicas'.⁷⁵

A ideia de exclusão do estrangeiro, presente numa Exposição doutrinária que protagoniza um culto nacionalista para consumo interno, é literalmente reforçada pela ausência de participações internacionais no evento. Apesar de, em 1938, ser patente no discurso oficial do regime a intenção de receber a participação e

⁷² Joaquim Manso (dir.), 'Oito séculos de História - Inaugura-se hoje a Exposição do Mundo Português', *Diário de Lisboa*, nº 6316 (23.06.1940), pág. 1.

⁷³ 'mais ou menos internacionalista e imbuído(o) das novas ideias racional-funcionalistas'; FERNANDES, José Manuel, 'Do 'Modernismo' ao 'Estado Novo': Heranças, conflitos, Contextos', *V Congresso Docomo - A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40* (2005), pág. 60.

⁷⁴ ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 (pág. 125).

⁷⁵ BANDEIRINHA, José António Oliveira, *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*, 2.ª edição, Porto, F.A.U.P., 1996 (pág. 23).

colaboração de outros países, estes pressupostos viriam a alterar-se profundamente com o curso da história. As primeiras diretivas para a realização da Exposição do Mundo Português surgem numa nota oficiosa de Oliveira Salazar, de Março de 1938. De acordo com este documento, entende-se que apesar da comemoração dos *Centenários* ser, ‘acima de tudo, grande festa nacional’ e se focar nas glórias pátrias radicadas historicamente e alcançadas em ‘oito séculos de idade’, não se considerava em 1938 que o seu interesse fosse estritamente português; pelo contrário, este interesse transcendia fronteiras. Em relação aos propósitos de ‘dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio’ e de ‘afirmar a capacidade realizadora de Portugal’, Salazar refere que estes seriam modos de demonstrar ‘com a clareza da evidência aos nossos próprios olhos’, mas também ‘aos olhos de estranhos’, que Portugal, ‘Nação civilizadora, não findou e continua, pelo contrário, a sua alta missão no mundo’. Acrescenta ainda, que sendo os *Centenários* uma ‘grande festa de família, não interessam só à capital; a província, as ilhas, todos os domínios têm de participar nela. E não só nós’. Salazar tem ‘a esperança de que países estrangeiros queiram ter a gentileza de se associar às comemorações festivas’. Apesar de não se desejar ‘orientar as celebrações centenárias no sentido da exploração turística’, ‘não há dúvida de que tais solenidades terão - nós desejamos que tenham - repercussão internacional’.⁷⁶ Assim, a ‘ideia e o desejo de uma vasta participação estrangeira estavam subjacentes na comunicação de Salazar e foi também em função dela que se traçou a grande maioria das linhas programáticas’.⁷⁷

No entanto, poucos meses mais tarde, em Setembro de 1939, a invasão da Polónia por Adolf Hitler desencadeava o início da Segunda Guerra Mundial. Acima de tudo, o desejo de Salazar era de evitar a guerra e ‘de paz na Europa (...) para que Portugal pudesse desenvolver-se ao seu ritmo’.⁷⁸ Dos fatores que nortearam o seu posicionamento político perante o conflito destaca-se a

⁷⁶ SALAZAR, Oliveira, ‘Independência de Portugal (nota oficiosa da presidência do conselho)’, *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 1 (1939), pág. 2-7.

⁷⁷ ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 (pág. 111).

⁷⁸ MENEZES, Filipe Ribeiro de, *Salazar - Uma Biografia Política*, 4ª edição, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010 (pág. 252).

'fragilidade militar portuguesa e a vulnerabilidade do seu império colonial'; a necessidade de 'manter Espanha fora da guerra';⁷⁹ mas, também, os conflitos históricos em que Portugal se envolveu, como 'esforço aparentemente inútil'⁸⁰ na primeira guerra mundial⁸¹ (sobre o qual o governante se informou),⁸² ou a memória das invasões napoleónicas.⁸³ Assim, numa nota oficiosa do Governo, de 1 de Setembro, Salazar declara a 'neutralidade',⁸⁴ que vingou até ao fim da guerra, evitando que Portugal entrasse no conflito.

No sentido de manter Portugal como um mero figurante no cenário de guerra, Salazar procurou evitar conflitos 'manufaturando diplomaticamente um isolacionismo calculista'⁸⁵ e descomprometendo-se de outros regimes autoritários da Europa, como o nazismo e o fascismo.⁸⁶ A saudação romana, executada pela primeira vez em 11 de Março de 1938 como símbolo nacionalista, viria a ser abandonada pois 'num mundo em precário equilíbrio, cada gesto, cada palavra tem um valor próprio'.⁸⁷ A EMP 'foi obrigada a assumir um registo discreto longe dos holofotes

⁷⁹ 'propiciando a Franco uma alternativa à maior proximidade com o Eixo'; idem, pág. 250-1.

⁸⁰ Idem, pág. 252.

⁸¹ 'tinha tido implicações terríveis para a capacidade de Portugal defender as colónias'; idem, pág. 251.

⁸² 'quando uma nova guerra deflagrou na Europa em 1939, Salazar procurou informar-se sobre a actividade diplomática portuguesa durante a I Guerra Mundial'; ibidem.

⁸³ Durante as invasões napoleónicas 'Portugal foi transformado num campo de batalha, tendo sido saqueado e sujeito a uma política de terra queimada. (...) tinham também desencadeado a sucessão de acontecimentos que levou à independência do Brasil e a uma série de guerras civis devastadoras. Esse era um precedente terrível'; idem, pág. 252.

⁸⁴ 'Felizmente os deveres da nossa aliança com a Inglaterra, que não queremos eximir-nos a confirmar em momento tão grave, não nos obrigam a abandonar nesta emergência a situação de neutralidade. O Governo considerará como o mais alto serviço ou a maior graça da Providência poder manter a paz para o povo português, e espera que nem os interesses do País, nem a sua dignidade, nem as suas obrigações lhe imponham comprometê-la'; SALAZAR, António de Oliveira, *Discursos: 1938-1943*, Coimbra, Coimbra Editora Lda., 1943 (pág. 173-4).

⁸⁵ PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa: História Essencial*, 1ª Ed., Lisboa, Temas e Debates, 2011 (pág. 807).

⁸⁶ 'A neutralidade portuguesa na guerra (...) implicava um outro cuidado relativamente a ligações ou identificações ideológicas excessivamente comprometedoras com o grupo adverso, tanto mais comprometedoras quanto a mudança de rumo da guerra, a partir do Inverno de 1942, anuncia a vitória aliada'. ROSAS, Fernando, *Salazar e o Poder. A Arte de Saber Durar*, Lisboa, Tinta da China, 2012 (pág. 343).

⁸⁷ 'Salazar não ignora o valor do gesto que faz no Liceu Camões na noite de 11 de Março'; MATOS, Helena, *Salazar - A Propaganda*, Lisboa, Temas e Debates, 2004 (pág. 250).

internacionais, dado ter coincido com a queda de França',⁸⁸ que se supunha vir a participar na Exposição.

As Exposições Mundiais possuíam uma forte componente política e de poder, e Salazar tinha noção disso. Se as guerras napoleónicas do passado alertavam para o perigo de transformar Portugal num terreno de conflito para 'gigantes europeus',⁸⁹ a ausência de colaborações externas na Exposição pode ter evitado crispações entre nações beligerantes ou propensas à beligeração. Veja-se o que aconteceu na Exposição Internacional de Paris, em 1937, na qual Portugal participou:⁹⁰ o conflito nacionalista, ainda que simbólico, dos pavilhões alemão e soviética⁹¹ foi um prenúncio da frente oriental, com o confronto bélico entre o Reich Alemão e a União Soviética.

O discurso oficial perdera a componente internacional: o Brasil, 'como o prolongamento e a projecção do génio Lusíada',⁹² foi o 'único convidado'.⁹³ Os convites à sua participação, oficiais ou menos formais, já há muito se tinham feito,⁹⁴ dada a afinidade especial com Portugal. Em Setembro de 1939, momento em que 'a guerra não podia mais ser evitada', o presidente brasileiro Getúlio Vargas 'anunciou oficialmente que o Brasil permaneceria afastado

⁸⁸ MENEZES, Filipe Ribeiro de, *Salazar - Uma Biografia Política*, 4ª edição, Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010 (pág. 258).

⁸⁹ 'sob nenhuma circunstância devia Portugal voltar a ser um campo de batalha para gigantes europeus'; idem, pág. 251.

⁹⁰ 'As duas exposições de 1937 e de 1939, [Exposição Internacional de Paris e Exposição Internacional de Nova Iorque] particularmente a primeira, e a abortada Exposição Universal de Roma de 1941, constituíram referências incontornáveis para a concepção da Exposição do Mundo Português'; MACHADO, Aquilino, *Os espaços públicos da exposição do mundo português e da expo'98*, Lisboa, Parque Expo'98, 2006 (pág. 61).

⁹¹ 'it is clear that the Exposition International, despite the pacific intentions of its French organizers, had become a forum for the expression of dangerous nationalist belligerence'; HERBERT, James D., 'The View of the Trocadéro: The Real Subject of the Exposition Internationale, Paris, 1937', *Assemblage*, n.º 26 (1995), pág. 107.

⁹² CASTRO, Augusto de; MELO, Sá e; TELMO, Cottinelli, *Guia da Exposição do Mundo Português*, Lisboa, Neogravura Ltd., 1940 (p. n. n.).

⁹³ 'Trata-se dum certame, caracteristicamente nacional, em que o Brasil, a grande nação irmã, é o único convidado com todas as honras inerentes à sua grandeza e ao seu passado'; MANSO, Joaquim (dir.), 'Oito séculos de História: Inaugura-se hoje a Exposição do Mundo Português', *Diário de Lisboa* (p. 1).

⁹⁴ 'o ilustre Chefe da Nação irmã tornou pública a sua aquiescência a tão expressivo convite'; CENTENÁRIOS, Comissão Nacional dos, 'Revista da Imprensa', *Revista dos Centenários*, Lisboa, n.º 1 (1939), pág. 31.

do conflito', proclamando a neutralidade.⁹⁵ Em 1940, nos primórdios da guerra, o Brasil estava afastado geográfica e politicamente do conflito na europa⁹⁶ e assim, para Salazar, sem impedimentos de maior à sua participação na Exposição.

3. O lento declínio da retórica nacionalista.

Aparentemente, a EMP denuncia uma estratégia de gestão da neutralidade que se baseia no isolacionismo ou até na passividade em relação ao trilho da História. No entanto, se em 1938 o interesse da Exposição *transcendia fronteiras*, é válido supor que neste contexto histórico específico o seu alcance político não se restrinja ao público nacional e a sua realização se possa interpretar como uma nova e ativa forma de linguagem política. Em 1940, o perigo de Portugal entrar em guerra era real: a EMP inaugurou-se, precisamente, no mesmo dia que Adolf Hitler se faz fotografar na esplanada do *Palais de Chaillot*,⁹⁷ depois de conquistar Paris e, em 12 de Novembro de 1940, os planos da operação *Félix*,⁹⁸ comprovam a ameaça de invasão hispano alemã. Perante o *apetite do monstro* que pressagiava uma *invasão iminente*,⁹⁹ a retórica arquitetónica da EMP pode constituir um posicionamento

⁹⁵ OLIVEIRA, Gabriel, *A participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial e a importância da liderança em conflitos armados*, Brasília, FCS e RI, 2011 (pág. 45).

⁹⁶ O Brasil só assume um papel interventivo na guerra depois de declarar guerra à Alemanha, em 1942. O ataque a embarcações brasileiras no atlântico, por submarinos alemães e italianos, suscitou a alteração do posicionamento, até aqui, neutro.

⁹⁷ A este respeito ver: HERBERT, James D., 'The View of the Trocadéro: The Real Subject of the Exposition Internationale, Paris, 1937', *Assemblage*, n.º 26 (1995), pág. 95.

⁹⁸ 'Le 12 novembre 1940, Hitler signe la 'directive n.º 18' qui, sous le nom de code 'opération Felix', envisage l'invasion de la péninsule ibérique pour expulser la Grande-Bretagne de la Méditerranée occidentale et de Gibraltar; le troisième volet de cette opération prévoyait une invasion du Portugal, destinée à faire face à tout débarquement de troupes anglaises ainsi que l'occupation des archipels du Cap-Vert, de Madère et des Açores'; LÉONARD, Yves, 'Le Portugal et ses 'sentinelles de Pierre': L'Exposition du Monde Portugais en 1940', *Vingtième Siècle - Revue d'histoire*, n.º 62 (1999), pág. 28.

⁹⁹ 'Quand en décembre 1940, j'ai traversé le Portugal pour me rendre aux États-Unis, Lisbonne m'est apparue comme une sorte de paradis clair et triste. On y parlait alors beaucoup d'une invasion imminente, et le Portugal se cramponnait à l'illusion de son bonheur'; 'Contre Lisbonne je sentais peser la nuit d'Europe habitée par des groupes errants de bombardiers, comme s'ils eussent de loin flairé ce trésor. Mais le Portugal ignorait l'appétit du monstre. Il refusait de croire aux mauvais signes'; Antoine de Saint-Exupéry em: LÉONARD, Yves, 'Le Portugal et ses 'sentinelles de Pierre': L'Exposition du Monde Portugais en 1940', *Vingtième Siècle - Revue d'histoire*, n.º 62 (1999), pág. 27.

estratégico no complexo palco da geopolítica europeia. Num cenário de guerra em que todos os gestos ou palavras contam e do mesmo modo que Francisco Franco fez, ao encontrar-se com Adolf Hitler em Hendaye, só 4 meses antes, a realização desta Exposição pode ser vista como uma aproximação simbólica ao potencial agressor, reforçando o compromisso com a cautelosa e frágil neutralidade que Oliveira Salazar assumiu durante a guerra. Se em 1942, com o inverter da guerra a favor dos aliados, o ditador português procurou desvincular-se dos regimes nazi e fascista, em 1940, aquando da sua ascensão na Europa, a EMP envia uma mensagem de afinidade.

Esta hipótese ganha força quando percebemos que o declínio desta retórica se inicia logo em 1945, quando o Estado Novo assiste ao desaparecimento dos regimes (de Hitler e Mussolini) que, na última década, se tinham tornado os seus referentes políticos e de onde vinham os seus modelos arquitetónicos externos: Salazar e Franco, isolados na Península Ibérica, são agora os únicos defensores de um Estilo Internacional Fascista que ainda há poucos anos dominava toda a Europa Ocidental.

Em Portugal, o lento declínio da retórica nacionalista inicia-se com a publicação de ‘O Problema da Casa Portuguesa’, um corajoso texto crítico das ideias de Raul Lino, escrito por um jovem estudante da EBAP chamado Fernando Távora e publicado em 1945¹⁰⁰ (e, de novo, em 1947),¹⁰¹ que aponta já uma solução para o dilema da arquitetura portuguesa dos anos 40 (modernismo versus nacionalismo), que o próprio autor só conseguiria concretizar na sua arquitetura uma década depois.¹⁰²

Este texto surge no momento em que se começa a sentir uma mudança de paradigma, de que a alteração de nome do SPN para ‘Secretariado Nacional de Informação’ (em 1944) era já um sinal significativo; esta inflexão vai ser apontada claramente em 1945 no livro ‘Linha de Rumo’, do engenheiro Ferreira Dias, que marca o

¹⁰⁰ Fernando Távora. ‘O problema da casa Portuguesa’ em *ALÈO*, *Boletim das Edições Gama*, IV, nº 5 (1945), 10.

¹⁰¹ Fernando Távora. *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Cadernos de Arquitectura, 1947.

¹⁰² Ver: Eduardo Fernandes. *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2011 (disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/12009>).

início de uma época em que a ‘prioridade ao fomento das infra-estruturas industriais vai-se sobrepondo, embora de um modo hesitante e timorato, ao grande teatro de louvor ao poder do Estado Novo’.¹⁰³ Em resposta a um clima de contestação crescente, Salazar é ‘obrigado a operações de cosmética com a adopção, meramente formal, de alguns figurinos democráticos’ e um ‘abrandamento temporário da censura à imprensa’.¹⁰⁴

Na relação entre Estado e arquitetos, este processo teria uma dupla consequência: ‘por um lado um maior esclarecimento político e uma maior informação por parte dos profissionais, e por parte do Governo uma tentativa (aliás conseguida) de reforço de poder’; como corolário de tudo isto, torna-se evidente, a partir de 45, que ‘a colaboração prestada ao Estado Novo não pode mais ser ingénua ou tomada como tal’.¹⁰⁵

Este é também o momento em surgem as primeiras gerações de arquitetos formadas com consciência moderna, em resultado da abertura que ia surgindo no ensino (graças a Carlos Ramos, no Porto, e apesar de Cristino da Silva, em Lisboa), que se agrupam em associações que aspiram a promover a arquitetura moderna: as I. C. A. T. (‘Iniciativas Culturais Arte e Técnica’) em Lisboa, em 1946 e a O. D. A. M. (‘Organização Dos Arquitectos Modernos’) no Porto, em 1947. Serão estes os protagonistas do ‘1º Congresso Nacional de Arquitectura’ de 1948,¹⁰⁶ primeiro grande confronto público entre os que defendiam a estagnação e os que aspiravam à mudança.

¹⁰³ BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 (pág. 121-122); Bandeirinha refere também que Ferreira Dias, no seu livro *Linha de Rumo*, condenara vivamente a glorificação da ‘aldeia mais portuguesa’ e as suas conseqüentes conotações retrógradas (idem, pág. 134).

¹⁰⁴ PEREIRA, Nuno Teotónio, ‘Que fazer com estes 50 anos?’, *J – A*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998 (pág. 36).

¹⁰⁵ ALMEIDA, Pedro Vieira, ‘Carlos Ramos – Uma estratégia de intervenção’ em *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

¹⁰⁶ O ‘1º Congresso Nacional de Arquitectura’, iniciado em 28 de Maio de 1948, foi promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos e presidido por José Cottinelli Telmo, membro de uma comissão executiva que também incluía Paulo Cunha, Faria da Costa, Pardal Monteiro e Miguel Jacobetty. As teses, que respondem aos dois temas estruturantes (‘A Arquitectura no Plano Nacional’ e ‘O Problema Português da Habitação’), estão publicadas em TOSTÕES, Ana (coord.), *1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948. Relatório da comissão executiva. Teses. Conclusões e Votos do Congresso*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.

É o conjunto das teses dos membros dos grupos ODAM¹⁰⁷ e ICAT¹⁰⁸ que marca o inesperado tom revolucionário com que a iniciativa decorre, ao abrigo da ‘máscara democrática’ que o Estado usava desde 45.¹⁰⁹ A maioria das teses apresentadas ao Congresso tem em comum, como ponto de partida, um diagnóstico lúcido (e por isso mesmo dramático) das realidades do país, no que diz respeito à indústria, às infraestruturas urbanas, à habitação das classes menos favorecidas, ao ensino da arquitetura, às condições de trabalhos dos arquitetos e, de uma maneira geral, à incapacidade que a arquitetura e o urbanismo portugueses mostravam, para dar resposta a esta situação.

É evidente a convergência dos discursos neste diagnóstico, sobretudo no que diz respeito ao segundo tema do Congresso, ‘O Problema Português da Habitação’. Mas é também evidente uma unanimidade nas direções apontadas pelos membros dos grupos ODAM e ICAT para a sua resolução: a aplicação em Portugal das teorias Urbanísticas defendidas pelos CIAM,¹¹⁰ pelo grupo Ascoral¹¹¹ e por Corbusier, expressas na ‘Carta de Atenas’ e noutros escritos...

¹⁰⁷ Os nomes dos componentes da O. D. A. M. (referidos em BARBOSA, Cassiano, *Organização dos Arquitectos Modernos, Porto – 1947-1952*, Porto, ASA, 1972, p. 21) são: Acácio Couto Jorge; Adalberto Dias; Agostinho Ricca; Alfredo Ângelo de Magalhães; Alfredo Viana de Lima; António Matos Veloso; António Lobão Vital; António Corte Real; António Neves; Arménio Losa; Anselmo Gomes Teixeira; Artur Andrade; Cassiano Barbosa; Delfim Fernandes Amorim; Eduardo R. Matos; Eugénio Alves de Sousa; Fernando Campos; Fernando Eurico; Fernando Lanhas; Fernando Limpo de Faria; Fernando Távora; Fernando Tudela; João C. Segurado; João José Tinoco; João de Melo Breyner Andresen; Joaquim Marques Araújo; José Carlos Loureiro; José Borrego; Luís José Oliveira Martins; Luís Praça; Mário Bonito; Octávio Lixa Filgueiras; Ricardo Gil da Costa; Rui Pimentel.

¹⁰⁸ O grupo Iniciativas Culturais Arte e Técnica ‘era constituído por cerca de trinta arquitectos: Keil do Amaral, Faria da Costa, João Simões, Jacobetty Rosa, Raul Tojal, Adelino Nunes e da nova geração Celestino de Castro, Alberto José Pessoa, Hernâni Gandra, Chorão Ramalho, Pires Martins, Víctor Palla, Bento de Almeida, Manuel Barreira, Palma de Melo, Conceição Silva, Castro Rodrigues, Herculano Neves, Manuel Lajinha, Manuel Raposo, Couto Martins, Huertas Lobo... (conforme depoimento do arq. Chorão Ramalho).’ Ver TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, FAUP publicações, 1997 (pág. 208, nota 21).

¹⁰⁹ PEREIRA, Nuno Teotónio, ‘Que fazer com estes 50 anos?’, *J – A*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. 1998 (pág. 36); Teotónio Pereira realça a ‘garantia dada pelo governo ao presidente do Congresso Cottinelli Telmo, de que as comunicações não seriam censuradas’ e o facto de participarem ‘tirocinantes’, como ‘circunstâncias decisivas’ para o ‘terramoto’ que o ‘Congresso de 48 representa para a profissão.

¹¹⁰ ‘Congrès Internationaux d’Architecture Moderne’.

¹¹¹ O ASCORAL (Association des Constructeurs pour la Rénovation Architecturale) foi formado em Paris por Corbusier, que assume a presidência de um grupo que integra N.

Este tipo de discurso,¹¹² onde a lucidez do diagnóstico não é acompanhada em realismo pelos caminhos propostos, é exemplificativo da posição da generalidade dos grupos ODAM e ICAT face aos temas do Congresso: contrapor ao discurso oficial, fechado, que é o da defesa de uma identidade nacional ficcionada (nos escritos de Lino e nas obras de Cristino, Cottinelli e outros), um outro discurso fechado, dogmático e doutrinário que é o da defesa da aplicação de regras urbanísticas e arquitetónicas de pendor universalista.

Assim, a sensação de vitória no Congresso para as teses da geração mais jovem resulta da (inesperada) oportunidade de expressão livre das suas convicções,¹¹³ da constatação da sua superioridade numérica e da sua capacidade de organização e não da demonstração da justeza das suas teses ou da viabilidade de aplicação das suas soluções, como se tornaria evidente anos mais tarde. É inegável que o Congresso acentuou a ‘irresistível’ defesa do internacionalismo na arquitetura portuguesa, ‘com reflexos nos ambientes de trabalho e de ensino, administração pública, gabinetes de arquitectura e escolas’, em que os Mestres da primeira geração moderna (que dez anos antes se tinham ‘docilmente rendido ao ‘portuguesismo’”), agora ‘contestados por jovens diplomados e estudantes’, iniciavam uma segunda inflexão estilística para alinhar novamente com ‘as posições de vanguarda que se impunham em todo o mundo’.¹¹⁴

No entanto, é importante ressaltar que o processo de contestação do estilo ‘casa portuguesa’ estava já em curso e que Maio de 1948 representa apenas o momento de maior visibilidade (sentido por todos como ponto de não retorno) de uma tendência

Bezard, J. Commelin, Condouin, J. Dayre, H. Dubreuil, Leyrits, Hannings, Aujames e De Looze; dos trabalhos desta equipa resulta a publicação do livro *Les Trois Établissements Humains*.

¹¹² Que, para António Bandeirinha (*Quinas Vivas*, Porto, FAUP, 1996 pág. 133), representa ‘a grande contradição deste Congresso — a adopção imediata e apaixonada das teorias dos CIAM face à gritante inexistência de uma prática urbanística inovadora e continuada’.

¹¹³ ‘Nunca tínhamos tido oportunidade de falar em arquitectura, de maneira que dissemos tudo o que considerávamos importante, de uma maneira caótica, mas cheia de vida e de intenções generosas’, refere mais tarde Keil do Amaral; ‘acreditávamos que havia um mundo novo em gestão, mais belo e equitativo e que tínhamos um papel importante a desempenhar nele: uma função social’ ver ‘Entrevista a Keil do Amaral’, *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, nº 125, Agosto de 1972.

¹¹⁴ PEREIRA, Nuno Teotónio, ‘Que fazer com estes 50 anos?’, *J – A*, nº 186, Ano XVI, Lisboa, Set. (pág. 36).

de mudança que era inevitável (embora este fosse provavelmente um processo mais lento, se o Congresso tivesse decorrido de outra forma).

O passo seguinte para o desmontar da retórica nacionalista dá-se com o início dos trabalhos do 'Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa', em 1955: as suas conclusões vão contribuir decisivamente para refutar definitivamente a doutrina de Raul Lino, criando uma consciência teórica coletiva (que retoma o caminho já apontado por Fernando Távora em 1945) e apresentando uma proposta metodológica de novas procuras formais (assentes na possibilidade de compatibilização dos conceitos de português e moderno), sobretudo a partir da publicação do livro 'Arquitectura Popular em Portugal'.¹¹⁵

Assim, após o final da guerra (e o desaparecimento das suas principais referências externas), a retórica do Estado Novo vai iniciar um lento declínio, pontuado por dois momentos importantes: o Congresso de 1948 e a realização do 'Inquérito à Arquitectura Popular' (1955-61). Mas é só em 1974, com a Revolução de Abril, que se removem os últimos escombros que ainda subsistiam no caminho de quem pretendia conciliar estrangeiro e nacional na arquitetura portuguesa.

¹¹⁵ Os trabalhos do 'Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa' iniciam-se em 1955 e envolvem dezoito arquitetos, divididos por seis equipas, cada uma delas encarregue do levantamento de uma 'Zona' do país; o livro 'Arquitectura Popular em Portugal', publicado em 1961 pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, apresenta uma síntese do trabalho realizado e é extremamente influente em toda essa década.